

K niektorým tendenciám oživovania lokálnych dejín v súčasnom slovenskom divadle (marginálie)

MIROSLAV BALLAY

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Abstrakt: Príspevok sa týka pomerne frekventovaných tendencií oživovania lokálnej histórie v kontexte aktuálnej divadelnej tvorby na Slovensku. Skúma sprítomňovanie kultúrnej pamäte, ktorá sa stáva často predmetom sústavnej revízie v kontexte sebauvedomovania a reflektovania v spoločnosti. Zaoberá sa konkrétnymi príkladmi detabuizovania kultúrnej pamäte najmä prostredníctvom vybraných inovatívnych foriem súčasných divadelných postupov. Vyústením štúdie je prehľad vytipovaných prípadov oživovania lokálnych dejín v súčasnom divadle spolu s jednotlivými výskumnými parametrami tvorby.

Kľúčové slová: kultúrna pamäť, lokálne dejiny, revitalizácia, rekonštrukcia, réžia

Úvod

Jednou z permanentne sa vyskytujúcich tém súčasnej slovenskej inscenačnej tvorby je kultúrna pamäť. Súvisí so záujmom divadelných tvorcov o lokálne dejiny každodennosti, príp. výskum tém pamäte konkrétneho miesta. Hneď na úvod treba ozrejmiť nielen pojem **kultúrna pamäť**, ale rovnako aj **historickú** ako aj národnú **pamäť**. Všetky vymenované by sa dali zahrnúť do súboru tzv. kolektívnych pamätí. Kým historická pamäť sa čiastočne týka historického povedomia, resp. jednotlivých dejinných súvislostí, kultúrna pamäť prevažne všeobecnejšieho kultúrneho povedomia (materiálnych artefaktov, pamiatok, objektov, archívnych materiálov atď.).¹ Ako vidieť, história sa uchováva, znovu interpretuje, vykladá a čerpá sa z nej rezervoár viacerých kontextových súvislostí. Kultúrna pamäť je pretavená do nemých svedectiev zachovaných kultúrnych torz prevažne umeleckej kultúry atď. Vníma sa cez širšie kultúrne povedomie, kultúru národa v súvislosti s jeho vzťahom k vlastným artefaktom kultúrneho dedičstva

¹ Možno tiež konštatovať, že kultúrna pamäť je súčasťou kolektívnej pamäte vzťahujúcej sa k histórii. Práve kultúrna pamäť sa veľmi často upína na rôzne traumatizujúce udalosti z minulosti, ktoré väčšinou stále rezonujú v spoločnosti ako nezjazvená rana určitej konkrétnej národnej európskej kultúry. Pozri viac: BALLAY, M. *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle (Príprava autorskej inscenácie zo života v totalite)*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2021, s. 10 – 14.

(sakrálnym, inštitucionálnym, architektonickým a pod.).² V súčasnej inscenačnej praxi dominuje časté narábanie s pamätami, výročiami, monotematickými koncepciami dramaturgických sezón viacerých repertoárových divadiel. Odkazujú k nim viacerí tvorcovia v snahe odhaliť ich naliehavosť v aktuálnej dobe, alebo ich sústavne revitalizovať a upevňovať tak svoju identitu a pod.

Marginálne k niektorým režijným prístupom

Dominantnou snahou súčasných divadelných tvorcov je sprítomňovať nespracované (potláčané) témy z minulosti.³ Viacero etablovaných divadelných režisérov a režisérok (Viliam Dočolomanský, Iveta Ditte Jurčová, Jiří Havelka, Rastislav Ballek, Agnieszka Olsten, Ján Luterán, Lukáš Brutovský a i.) programovo inklinujú k rekonštrukciám rôznych historických rán v rozličných teritóriách spoločností. Zjavne to vyplýva z množstva motivácií reflektovať prostredníctvom divadla spoločnosť a obraz o nej samej. Autori sociologickej publikácie *Kultúra v štyroch dejstvách* skúmali v tejto súvislosti na vzorke niekoľkých respondentov rôzne kolektívne sebaobrazy Slovákov a Sloveniek. Na základe diskusie s nimi definovali viacero zaužívaných stereotypov: „Pocit menejcennosti, absencia hrdosti na vlastnú kultúru (viditeľná podľa rôznych diskutujúcich u Maďarov, Rakúšanov či Američanov) či nedostatočná priebojnosť patrili medzi najčastejšie uvádzané kritické autostereotypy o vlastnom národe. Hľadať príčiny tohto stavu sa (nielen sociálnym vedcom) vyslovene ponúka. Akokoľvek však v centre kultúrnej traumy stojí koncept obetí, rolu bezmocného svedka vlastných dejín je možné, ba nutné prekonať a na bolestivú minulosť sa pozrieť z nadhľadu.“⁴ Kultúrna trauma preto zohráva rozhodnú rolu pri rekonštrukciách spomínaných historických rán, napríklad skúseností života v totalite a pod.⁵

² Pozri viac: BALLAY, M. *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle (Príprava autorskej inscenácie zo života v totalite)*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2021, s. 10 – 14.

³ Spomedzi dramaturgických línií súčasného slovenského divadla sa objavuje napríklad tematika holokaustu, príp. totalitných režimov (najmä Slovenskej republiky v rokoch 1939 – 1945). Divadelní tvorcovia sa evidentne púšťajú do neprebádaných lokálnych tém aj s istým rizikom (ne) prijatia na strane diváka. Často to vyvieria z ambícií mnohých režisérov prízvukovať vo svojich inscenáciách nepríjemné aspekty vlastnej minulosti. Využívajú na to rezervoár niekoľkých tvorivých tendencií na spracovávanie tém z minulosti, zväčša autorskými divadelnými postupmi. Minulosť je tak príležitosťou opätovnej revitalizácie i (de)tabuizácie. Paradoxne, jej rekonštrukciou sa reflektuje súčasná situácia v spoločnosti. Pozri viac: BALLAY, M. *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle (Príprava autorskej inscenácie zo života v totalite)*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2021, s. 15.

⁴ GAJDOŠ, A. – MATHIAS, M. – MRVA, M. – RÉVÉSZOVÁ, Z. – ŠEDOVIČ, M. – VANOCH, M. *Kultúra v štyroch dejstvách*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2019, s. 104.

⁵ Pojem kultúrnej traumy je rovnako zaužívaný sociologický termín, ktorému sa venuje nanajvýš zvýšená pozornosť najmä v kontexte kultúrnej sociológie. V súčasnom inscenačnom kontexte sa

Záujmom režisérov je následne búrať stereotypné pohľady do vlastnej národnej minulosti. Je evidentné, že vo všeobecnom vedomí latentne fungujú umelo vypestované národné mýty. Aj teatrologička Elena Knopová, systematicky sledujúc dramaturgické profilácie jednotlivých divadelných sezón na Slovensku, v tejto súvislosti konštatuje: „... pamäť, história, osobná a národná identita, zodpovednosť za svoju minulosť (aj tú menej svetlú), kultúrne korene a budúcnosť zdajú pre slovenských divadelníkov opäť zásadnými otázkami, vedúcimi k formulovaniu postojov k novodobým dejom a problémom dneška. Na troskách starého divadelného sveta hľadáme novú etiku (resp. etiku nového človeka), ale aj divadelnú poetiku, ktorá by mohla mať silu obnoviť stratenú kontinuitu a kultúrne povedomie vo sfére divadelného umenia, oživiť mnohvrstvosť divadelného videnia.“⁶

Mnohí režiséri ani neprichádzajú s jednoznačnou interpretáciou svojich subjektívne sprítomnených dejín na javisku. Zväčša volia inovatívne tvorivé stratégie v rôznorodom uchopovaní historickej tematiky. Kultúrna pamäť sa predovšetkým osvetľuje v Divadle Pôtoň, jedinom profesionálnom divadle na Slovensku sídliacom na vidieku. Iveta Ditte Jurčová a Michal Ditte ako stabilný režijno-dramaturgický tandem čerpá témy z rurálneho prostredia na periférii v Bátovciach (okres Levice), ako napríklad v inscenácii *Terra Granus* (2008). V aktuálne vznikajúcej inscenácii *Terra Apathy* v roku 2021 je tentoraz témou vyludnená obec Horné Opatovce, ktorá zanikla pre dôsledky kontaminovaného ovzdušia z neďalekej hlinikárne pri Žiari nad Hronom (Závod SNP). Čo majú spoločné tieto dve inscenácie? Okrem latinského pomenovania názvu je to determinujúca lokalizácia. „Zem pri Hrone“ poznačili jednoznačne dôsledky repatriácií po druhej svetovej vojne, ako aj vysídľovanie obyvateľstva kvôli výstavbe blízkej jadrovej elektrárne. Zem v Žiarskej kotline, opätovne s geografickým situovaním do povodia tej istej rieky, natrvalo zdevastoval tamojší priemysel s neblahými dôsledkami na životné prostredie. V oboch prípadoch sa tvorivý tandem režisérky a dramaturga/scenáristu venoval výskumu s pamätníkmi intenzívneho vysídľovania, ako aj ďalších archívnych materiálov. Z tejto historiografickej rešerše sa konfiguroval dramatický text ako jeden z možných impulzov pre režijný obraz pamäte určitého stigmatizovaného miesta.⁷

dostáva čoraz častejšie do pozornosti viacerých divadelných tvorcov a ich nevšedných divadelných postupov. Jej citeľným oživaním sa dobre rozpoznáva súčasnosť z pozície recipienta. Diváci v nich súvislejšie asociujú mnohé prítomné deje, ktoré sú podozrivo podobné tým z historickej skúsenosti. Pozri viac: BALLAY, M. *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle (Príprava autorskej inscenácie zo života v totalite)*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2021, s. 19.

⁶ KNOPOVÁ, E. (ed.). *Súčasná slovenské divadlo v dobe spoločenských premen. Pohľady na slovenské divadlo 1989 – 2015*. Bratislava: VEDA; Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2017, s. 154.

⁷ Pozri viac: BALLAY, M. *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle (Príprava autorskej inscenácie zo života v totalite)*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2020, s. 24.

Tematiku kultúrnej pamäte možno identifikovať aj v ďalších domácich i zahraničných divadlách, ale tiež aj v poetikách viacerých režisérov a režisérrok. V rámci súčasného českého i slovenského divadla osobito svojou autorskou poetikou rezonuje najmä Jiří Havelka. Priam programovo k nej siaha prakticky od projektu k projektu, kde pracuje výlučne autorskou výskumnou cestou. Z jeho nedávneho obdobia možno spomenúť inscenácie ako *Já, hrdina* (Divadlo Disk, Praha 2011), *Dechovka* (Divadlo VOSTO5, Praha 2011) a čiastočne aj *Elity* (SND, 2017), *Zem pamätá* (SKD Martin, 2019), *Dnes večer nehráme* (SND, 2019), v ktorých sa do popredia záujmu dostali kontroverzné a citlivé témy spoločných československých dejín. Osobitne v nich realizoval výskumy mnohých tabuizovaných príbehov (a ich rekonštrukcií), na ktoré často zabúda (česká) i naša spoločnosť.

V inscenácii *Zem pamätá* sa Havelka zaoberal otázkami slobody umeleckého prejavu v normalizačnom období. Z rozhovorov, článkov, výpovedí spolupracovníkov, priateľov i rodinných príslušníkov spracoval príbeh o populárnom spevákovi Karolovi Duchoňovi (1950 – 1985). Havelka známu hudobnú legendu pritom neadoroval ani neodsudzoval. Divák si na základe toho sám mohol vytvoriť predstavu o tom, či sa Duchoň stal normalizačnou figúrkou v bývalom Československu alebo len spevákom s nesporným talentom i charizmou v nesprávnom čase. Režisér už neraz využil túto spochybňujúcu relativizáciu (doby, udalosti, dilematickej voľby hlavných hrdinov/postáv). Inscenácia *Zem pamätá* v tomto zmysle získala výrazne výpovednú hodnotu. Dôležitým spôsobom sa v nej sprítomňovala (ne)dávna epocha spoločných, československých dejín. Havelka sa dôsledne snažil rekonštruovať kultúrnu pamäť. Namiesto toho dospel viac k účinnej revitalizácii tzv. *public memory* (verejnej pamäti), t. j. toho, čo ostalo vo verejnosti ako spomienka na Karola Duchoňa. Martinskí tvorcovia povybeľali z výpovedí jednotlivých pamätníkov a dokumentačných archiválií zreteľné charakterizačné črty Duchoňovej civilnej i profesionálnej osobnosti. Zarážajúce na tom je to, že Karol Duchoň nedosiahol nikdy túžobný medzinárodný ohlas. Režisér preto osobitne tematizoval raketový priebeh hudobnej kariéry „slovenského Gotta“ až po jeho pád, zapríčinený (seba)deštrukčným alkoholizmom. Vykreslil tak vzostup a pád legendy slovenskej pop music. Odkryl príbeh talentovaného človeka/umelca, aktívne pôsobiaceho na slovenskej hudobnej scéne v období normalizácie v bývalom Československu. Zároveň poukázal aj na zreteľne charakterové (vôľové) slabiny speváckeho interpreta v honbe za úspechom a frustráciu z totalitných mantinelov vtedajšej moci, ktorú musel chtiac-nechtiac reprezentovať a vyslovene jej poklonkovať.

Čo je zvyčajnou doménou tohto režiséra? Havelka poväčšine osvetľuje nejakú kauzu z pomerne málo známej histórie. Snaží sa ju hlavne spopularizovať. Dalo by sa povedať, že celý skúšobný proces je v znamení kolektívneho zaujatia témou, okolo ktorej sa vyvíja rešeršná, excerpčná činnosť heuristického charakteru. Viacero Havelkových inscenácií preto nadobúda charakter rekonštrukcií nejakej

konkrétnej udalosti z minulosti. Dokáže vycytiť jej alarmujúcu dôležitosť a invenčne režijne spracovať. Téma z minulosti má tak aj napriek časovému odstupu polaritné vyznenie. Režisér apeluje na aktuálnu spoločnosť, ktorá si pamäťovými stratégiami takpovediac modeluje obraz o sebe samej a selektuje čo sa v pamäti uchová a čo nie (hlavne vyhovujúco). Týmto spôsobom ju Havelka núti k reflexii vlastnej národnej pamäte. Rovnako sa dotýka aj tzv. public memory, ako napríklad v spomínanej inscenácii *Zem pamätá*.

Kým Iveta Ditte Jurčová a čiastočne aj Jiří Havelka vychádzajú z dokumentárnych materiálov skúmanej kultúrnej pamäte, existuje tiež aj iný inscenačný kľúč k reflexii minulosti. Jedným z nich je napríklad originálne svojbytný prístup režiséra Rastislava Balleka. Elena Knopová ho zaraďuje ku „...generácii slovenských režisérov a režisérok, ktorí výrazne profilujú slovenské divadlo po roku 2000 a vrátili mu jeho angažované občianske gesto neraz aj kritickým vyrovnávaním sa s domácou a nadregionálnou minulosťou holokaustu, zverstvami druhej svetovej vojny a slovenskej fašistickej minulosti (*Holokaust* v réžii Rastislava Balleka, *Láskavé bohyne* v réžii Michala Vajdičku a čiastočne aj *Europeana* v réžii Jána Luterána, inscenácia *Leni* autorky a režisérky Valérie Schulzovej a *Polnočná omša* v réžii Lukáša Brutovského), ako aj reflexiou slovenskej komunistickej, socialistickej i ranoprivatizačnej minulosti (*Komunizmus* v réžii Martina Čičváka, *Vtedy v Bratislave* v réžii Patrika Lančariča, *Máša a Beta* v réžii Viktora Kollára či *Karpatský thriller* v réžii Romana Poláka)“.⁸ Ballek počas kariéry uviedol už niekoľko pozoruhodných inscenácií, venujúcich sa národnej minulosti a jej vratkej problematickosti, ako napr. *Tiso* (Divadlo Aréna, 2005), *HOLLYROTH alebo Robert Roth spívá Jana Hollého mrzkoti a pomerkováňa* (SND, 2009), *Mojmír II alebo Súrak ríše* (SND, 2015), *Jánošík* (DAB v Nitre, 2017) a i., ktoré mali svojrázny tvorivý rukopis osobitého autorského videnia. Jeho obrazy histórie nie sú priamymi rekonštrukciami dejinných udalostí, ale väčšmi jeho víziami v celkovom prchavom intuitívnom uchopení. Režisér svoje inscenácie doslova „inštaluje“. Zdanlivo sú na pomedzí performancie a inštalácie. Historické témy poväčšine modeluje do hmlistých, umeleckých transformácií. Jeho inscenačné opusy sa preto vyznačujú roztrieštenosťou štruktúry a zjavnou fragmentárnosťou. Dokáže paralelne rozohrávať niekoľko obrazov, akcií na javisku, čím docieľuje rafinovanú dynamiku živého scénického diania ako zdania.

⁸ KNOPOVÁ, E. Slovak Directors of the X and Y Generation (Resuming Dialog). In: *Contemporary Slovak Directors*. Bratislava: Divadelný ústav, 2017, s. 19. V slovenskej mutácii dostupné na internete: <https://www.theatre.sk/projekty/sucasni-reziseri-slovenska/slovenski-reziseri-generacie-xy>.

Výskumné divadlo/divadlo výskumu (?)

V súčasnom divadle možno sledovať častý nárast tzv. divadla výskumu,⁹ v ktorom je tvorba spojená s rešeršou témy. Mnohých režisérov vďaka tomu inšpiruje minulosť natoľko, že nutne ťažia z nedostatku historických faktov, ktoré umožňujú rozptyl interpretáciám. Nesupľujú pritom historikov. Umeleckým spôsobom (s)poznávajú zabudnuté fragmenty minulosti. Tým, že „resuscitujú“ jednotlivé historické okamihy, umožňujú u divákov dôsledne prežiť i oživiť ich veľmi vratkú kultúrnu pamäť.

Výskumné divadlo/divadlo výskumu preto neraz sprístupňuje tému inovačnou cestou, pričom tvorba sa ponáša neraz na laboratórnu činnosť. Často jej predchádza rozsiahla excerpčná práca. Zároveň by sa mohla rovnocenne zameniť so sondážou/sondážami rozkošatenej mapy tematickej roviny. Tvorcovia sa vďaka zvolenej téme pokúšajú prakticky dopátrať ku konkrétnej kultúrnej traume prostredníctvom napríklad expedícií, rešerše archívnych prameňov, pamäte miesta, lokálnych dejín, urbánnych legiend alebo rezidenčného pobytu na mieste skúmania. Realizujú napríklad konzultácie s miestnymi informátormi, príp. odborníkmi na postupné generovanie režijno-dramaturgickej koncepcie, ako aj textu, ktorý obvykle vzniká/môže vznikáť kolektívnou metódou. Vytvára sa rozsiahla paleta tvorivých metód, ktoré sa jednoznačne spájajú s výskumom najrôznejšieho charakteru. V tom zmysle ich treba podrobnejšie predstaviť v súvislejšom, zhrnujúcom rade.

Vari najčastejšie sa vyskytujú početné divadelné udalosti späté s miestom samotného výskumu, čím sa zároveň oživuje aj spomínaná pamäť miesta. Inými slovami povedané, rozmáhajú sa site-specific divadelné postupy na konkrétnych miestach. Daný priestor poskytuje tvorcom bazálne východisko k načerpaniu výrazového materiálu stanoveného námetového okruhu. Zvyšovanie zážitkovosti sa nedosahuje formálnou stránkou divadelného diela tohto typu, ale citelným obnažovaním reálnosti miesta, jeho odkrývanej historickosti, autenticity, atmosféry, ako napríklad spektakulárny event *Cesta do stanice* v roku 2003 pri príležitosti otvorenia nezávislého kultúrneho uzla Stanica Žilina-Záriečie.

Dominantnú oblasť súčasných divadelných trendov v aktuálnej praxi vyplňajú i diela experimentálnej (laboratórnej) povahy, resp. divadlá na rozhraní viacerých umeleckých druhov, žánrov. Inou rozšírenou podobou súčasnej divadelnosti je participatívne divadlo, resp. divadlo rituálu/rituálne divadlo, v ktorom sa rekonštruuje obrad, príp. niektoré prvky obradových hier, napríklad svadobné

⁹ Divadlo výskumu/výskumné divadlo sa najčastejšie v tomto texte spája s autorskými divadelnými postupmi, ktorých doménou je heuristicky postup počas skúšobného procesu naštudovania divadelného diela objavovať tému a dolovať prostredníctvom nej ťažko rekonštruovateľnú pamäť prostredníctvom rôznych metód (etnologický výskum, terénny výskum, historický, archívny, metódou interview s pamätníkmi, informátormi, verbatim divadlo atď.).

divadlo. Príkladom by mohol byť *projekt.svadba* (Stanica Žilina-Záriečie, réžia Ján Luterán a Marianna Ďurčeková, 2009) s nasledujúcimi charakteristicko-typovými určeniami ako: „...etnodivadlo, autorské divadlo, generačné divadlo, obradové hry slovenského ľudového divadla, divadlo a rituál, hudobnosť a folklorizmus, etnokultúrne tradície“.¹⁰

Pozoruhodné tvorivé metódy využívajú napríklad tie umelecké skupiny, ktoré realizujú v rámci svojej tvorby etnografický, príp. i „etnoscénologický“ výskum v enklávach vybraných etníc v snahe o načerpanie, získanie autentického (folklórneho) materiálu. S týmto princípom pracuje napríklad pražské Medzinárodné divadelné štúdio Farma v jeskyni na čele s umeleckým šéfom, Slovákom Viliamom Dočolomanským, ktorý sa viacnásobne dotkol fenoménu oživovania lokálnej histórie, ale aj kultúrnej pamäte. Uvedený príklad tvorby Farmy v jeskyni je pochopiteľne z českého prostredia, ale s jasným internacionálnym charakterom, ako aj viacnásobnou prepojenosťou so slovenským areálom.

Režisér Dočolomanský zvláštnym spôsobom resuscituje vo svojich inscenáciách pamäť (lokálnu, historickú, kolektívnu) prostredníctvom najmä niekoľkých uskutočnených expedícií (výskumov v konkrétnom kultúrnom areáli aj so svojím tímom). Jeho autorské divadelné postupy často smerujú k esenciálnemu priblíženiu artikulovaných ľudských správ, zachytených zväčša v piesňach, muzikalite, rytmickosti, tanečnosti atď. Uchopuje v nich dovedna pamäťové odtlačky kolektívnej ľudskej skúsenosti. Vo svojich inscenáciách využíva nevšedný spôsob kontaktovania sa s prostredím, kultúrnymi praktikami, ako napr. interaktívne stretnutia, muzicírovanie, vzdialene pripomínajúce výpravy (expedície), známe už u režiséra Włodzimierza Staniewskiego z divadelného súboru Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice (Poľsko). Dosahuje tým neraz rozmery antropologického výskumu v danej lokalite a v rámci neho aj stôp citelnej kultúrnej pamäte. Podobne by sa dali spomenúť i ďalšie inšpiratívne polohy stretnutí, akými sú napr. *zgromadzenie* (gathering) pripomínajúce istým spôsobom barter, príp. divadelnú fiestu, ktoré Dočolomanský využíval počas viacerých realizovaných expedícií.

Zo začiatočného obdobia divadelného štúdia možno spomenúť ojedinelý projekt vytvorený len pre konkrétnu príležitosť, divadelnú udalosť,¹¹ akou napríklad

¹⁰ BALLAY, M. Edukačný vplyv divadla. In: INŠTITORISOVÁ, D. (ed.). *Vzdelávanie divadlom; zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie konanej v dňoch 21. 5 – 22. 5. 2013*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2013, s. 51.

¹¹ Divadelná udalosť (z angl. event) je realizovaná pri určitej príležitosti. Vykazuje akčnú a výrazne performančnú charakteristiku s prízvukovanou fixáciou na istú jednorazovú udalosť. Miesto a motív performančnej aktivity rátajú s interaktivitou vo vzťahu k divákovi. Divadelná udalosť môže taktiež mať procesuálny charakter so simultánnou formou radenia jednotlivých hracích scén v priestoroch typu site-specific. In: BALLAY, M. *Farma v jeskyni*. Nitra: Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2012, s. 184.

bol medzinárodný spektakulárny sviatok vytvorený pri otvorení nezávislého kultúrneho uzla Stanica Žilina-Záriečie v spolupráci s nórsym režisérom Per Spildra Borgom (Stella Polaris, Nórsko). Jednu z častí tejto divadelnej udalosti s názvom *Cesta do stanice* (2003) rozvinuli tvorcovia Farmy v jeskyni do podoby inscenácie *Čekárna* (2006), vychádzajúc z výskumu pamäte miesta žilinskej lokálnej stanice, odkiaľ boli počas druhej svetovej vojny deportovaní židovskí spoluobčania do koncentračných táborov. V inscenácii *Sclavi/Emigrantova píseň* (2005) absorbovali pamäťové rezíduá z prevažne piesňového materiálu Rusínov na severovýchode Slovenska. Identifikovali v nich poväčšine bolestnú stratu milovanej domoviny. Piesne komunikačne sprítomňovali rusínskym emigrantom za oceánom v Amerike spojenie so svojim domovom. Dočolomanský skúmal práve túto artikulovanú rovinu zachovaného kultúrneho dedičstva vo folklóre. Podobne v inscenácii *Divadlo* (2010) sa výskum kultúrnej pamäte dal vystopovať – odhaliť v rozmanitých dramatických karnevalových formách afro brazílskej kultúry, v ktorých si potomkovia privezených otrokov udržiavali pôvodné africké náboženstvo (kult predkov) v konfrontácii s európskym kolonializmom a domácou indiánskou kultúrou. Možno sa domnievať, že Dočolomanský nachádzaním týchto stôp zachovanej kultúrnej pamäte v konkrétnych lokalitách načieral do jednotlivých tráum, fixovaných v autentických podobách i prejavoch tradičnej kultúry a jej praktikách.

Jedným z pomerne častých prípadov zmocňovania sa historickej námetovej látky je napríklad dokumentárne divadlo, ktoré podľa francúzskeho teatrológa Patricea Pavisa „... ako vlastný text používa iba dokumenty a autentické pramene“.¹² Odhaľovaná tematická rovina je niekoľkonásobne zverejňovaná značne civilnými, registrujúcimi i evidujúco-neexpresívnymi spôsobmi.

Príkladom by mohlo byť divadlo SKRAT a jeho inscenácia *Vnútro vnútra* (2013, réžia Dušan Vicen, Lubomír Burgr) s podtitulom *Vetranie v archívoch tajnej polície v dvoch samostatných častiach s prestávkou*, ktorá vznikla v rámci viacročného interdisciplinárneho medzinárodného projektu Asociácie Divadelná Nitra (2010 – 2015) s názvom *Paralelné životy – 20. storočie očami tajnej polície*. Tvorcovia v nej vychádzali z archívnych materiálov, pátrajúc po okolnostiach smrti tajne vysväteného kňaza vdp. Ing. Přemysla Coufala. Prostredníctvom rekonštrukcie prípadu tak odkrývali dokumentárnym spôsobom, resp. princípmi dokumentárneho divadla normalizačné praktiky štátnej tajnej polície.

Rovnako narastá snaha tvorcov porušovať obvyklú javisko-hľadiskovú konfiguráciu v rámci kukátkového divadelného priestoru a namiesto toho umožniť uvoľňovanie prirodzených hraníc vnímania, recipovania divadelného diela v zmysle slobodného pohybu divákov po hracom priestore, napríklad pomedzi

¹² PAVIS, P. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, s. 126.

účinkujúcich (imerzné divadlo).¹³ Ako uvádza český divadelný režisér Ivo Kristián Kubák a kolektív autorov v publikácii *Imerzivní divadlo a média*: „...imerzivní divadlo je tedy laicky řečeno divadlo, které člověka zcela obklopuje, divadlo bez rampy mezi hledištěm a jevištěm, alternativní realita, v níž divák přistupuje na herní principy a pravidla a sám si určuje svoji dramaturgii vnímání pohybem po prostoru, který musí být dostatečně rozsáhlý, aby se v něm – jako v realitě – mohly odehrávat paralelní děje, ale dostatečně koncentrovaný, aby se v jeho rámci dal odvyprávět kompaktní příběh.“¹⁴ V tomto prípade sme tak svedkami prekračovania divadla smerom k performancii, príp. inštalácii. V súvislosti so sledovanou tematikou kultúrnej (historickej) pamäte sa do popredia intenzívnym spôsobom dostáva dokonca aj múzejná inštalácia v rôznych podobách jednotlivých rekonštrukčných podobách.

Príkladom by mohla byť inscenácia *Tichá noc, tmavá noc* (DJGT Zvolen, 2020, réžia Ivo Kristián Kubák), pripomínajúca udalosti SNP. Zvolenský tvorcovia sa ju rozhodli uchopiť netradične: prostriedkami a mechanizmami oživovania spomienok, atmosféry tohto zásadného historického mílnika našich dejín vyslovene imerznou cestou. Podľa divadelného historika a kritika Karola Mišovica je DJGT: „...zároveň prvým slovenským repertoárovým divadlom, ktoré sa rozhodlo pre tento experiment. Imerzné divadlo totiž doteraz na Slovensku patrilo výhradne nezávislej scéne.“¹⁵ Zvolené prostriedky tohto typu divadla umožnili divákovi aktívne participovať, t. j. zmeniť pasívny spôsob recepcie na interaktívne rozvinutú polohu diváckej (spolu)účasti na dianí v útrobách interiéru divadla vrátane zákulisia. Ako dodáva divadelný kritik Miroslav Zwiefelhofer: „Jedným z dôvodov súčasnej popularity imerzného typu divadla je to, že svojím charakterom uspokojuje momentálny dopyt po zážitkoch, špeciálne takých, ktoré si môžete dizajnovať presne pre seba. Divadlo má v tomto ohľade obrovskú výhodu. Vo svojej DNA má totiž zakódovanú časovú i priestorovú neprenosnosť a princíp stretnutia živej bytosti so živou bytosťou. *Tichá noc, tmavá noc* ponúka takýchto zážitkov veľké množstvo. Je len na vás, ako si ich rozhodnete namiešať, pričom to najlepšie je, že nech sa budete snažiť akokoľvek, nikdy úplne neeliminujete aspekt náhody.“¹⁶

Ďalším príkladom tvorivých postupov imerzného divadla v kontexte súčasnej nezávislej scény na Slovensku je aj inscenácia *Kosmopol* (OZ Vlnoplocha, 2019). Tvorivá skupina v zložení Klára Jakubová, Milla Dromovich a Veronika

¹³ Pozri viac: BALLAY, M. *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle (Príprava autorskej inscenácie zo života v totalite)*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2021, s. 18.

¹⁴ KUBÁK, K. I. et al. *Imerzivní divadlo a média*. Praha: Pražská scéna, 2015, s. 12.

¹⁵ MIŠOVIC, K. Zážitkový ponor do útrob SNP. In: *kod – konkrétne o divadle*, 2020, roč.14, č. 4, s. 24.

¹⁶ ZWIEFELHOFER, M. Keď si veci sadnú, alebo ako udržiavať odkaz SNP. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 28. 5. 2020 [online]. [cit. 09. 06. 2021] Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/ked-si-veci-sadnu-alebo-ako-udrzivat-odkaz-snp/>.

Hajdučiková zasadila priestor inscenovaného fiktívneho príbehu rodiny zubára Alexandra Szatmáryho do prostredia historického centra Banskej Štiavnice (meštiansky renesančný dom na Hornej ružovej ulici, v ktorom momentálne sídli Kultúrne centrum Eleuzína). Treba zdôrazniť, že ide o osobitý projekt tzv. imerznej polydrámy.¹⁷ Počas nej sa diváci nielenže môžu pohybovať po rôznych častiach meštianskeho domu, ale paralelne sledujú odvíjaný príbeh rodiny v kontexte plynutia dejín 20. storočia v rôznych stanoviskách podľa vlastného výberu.

Mohli by sme uviesť ďalšie príklady tvorcov oživujúcich kultúrnu pamäť tentoraz z českého prostredia v rámci performatívnych interdruhových diel. Režisérka a performerka Veronika Švábová vytvorila vo svojej performancii s názvom *Mraky* (Handa Gote research & development, 2011) doslova rodinnú archeológiu. Nešlo o divadelné dielo v pravom zmysle slova. Spodobila históriu svojej vlastnej rodiny. Jej performanciu (názov predstavoval babičkin obľúbený koláč z piškótového cesta, ktorý sa zároveň piekol počas trvania performancie) tvoril podľa slovenského divadelného kritika Miroslava Zwiefelhofera: „...sled výpovedí o jednotlivých členoch rodiny. Po základnom ‚zoznámení‘ s reáliami má divák možnosť sledovať osudy ľudí, ktorých životy ilustrujú dejiny bývalého Československa.“¹⁸

Dejiny Československa tematizoval i tvorivý tandem Marek Piaček – Stanislav Beňačka vo svojej komornej instantnej opere s názvom *Lesť rozmyslu* (Mio Mio, 2011, réžia Martin Ondriska). „Predmetom ich často kritického reflektovania sa stalo štátoprávne usporiadanie dvoch národov, odlišných jazykom, mentalitou, ale napriek tomu si blízky (historicky, geograficky). Naznačili to v jednotlivých komentároch, citáciách, zvukových permutáciách, moduláciách, videoprojekciách. (...) Na samotný záver použili vo zvukovej rovine ženské hlasy, ktoré reprezentovali chór plačiek, repetitívne, lamentujúco vyslovujúci konkrétne modifikácie názvov Československa v najrôznejších historických variáciách (Československá republika, Protektorát Čechy a Morava, vojnová Slovenská republika, ČSR, Československá socialistická republika, ČSFR, Česká republika, Slovenská republika).“¹⁹

S rekonštrukciou kultúrnej pamäte sa osobitne revitalizujú tzv. divadelné prechádzky pripomínajúce skôr komentované prehliadky. Majú v sebe nesporne heristický ako aj prehľbujúco-zážitkový aspekt. Prechádzka môže na jednej strane

¹⁷ Pozri viac: BALLAY, M. *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle (Príprava autorskej inscenácie zo života v totalite)*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2021, s. 77–101

¹⁸ ZWIEFELHOFER, M. Handa Gote – *Mraky*. In: BALLAY, M. – DITTE JURČOVÁ, I. – FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ, D. (eds.). *3 x s: zborník prednášok o inscenáciách 21. storočia*. Bratislava: Národné osvetové centrum; Bátorce: Divadlo Pôtoň, 2015, s. 135.

¹⁹ BALLAY, M. Dramaturgické línie nezávislých kultúrnych centier. Stanica Žilina-Záriečie a Záhrada – Centrum nezávislej kultúry. In: KNOPOVÁ, E. (ed.). *Súčasné slovenské divadlo v dobe spoločenských premien*. Bratislava: VEDA; Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2017, s. 280–281.

predchádzať umeleckú tvorbu (stáva sa v tomto prípade objavnou fázou celého autorského procesu), na druhej strane je priamo zakomponovaná do celkovej dramaturgie divadelného diela: terénne oživuje napríklad pamäť miesta. Ide o tie divadelné diela, v ktorých sa poväčšine využíva (tematicky i kompozične) presná, verná lokalizácia s dejinnými spätosťami. Tvorcovia tento situačný kontext tvorivo akcentujú a zapájajú do divadelného diela. Inými slovami povedané, reflektujú miesto (kategóriu miesta) s nejakou zosilnenou pamäťovou hodnotou. Miesto, resp. pamäť miesta tvorcovia výskumne objavujú. Cielene k nemu putujú niekedy aj s divákmi. Napríklad tvorcovia „spoločensky užitečného“ divadla Krutý krtek reagujú takto na pretrvávajúci stav ľahostajnosti voči vlastnej histórii. Vo svojom apelatívnom projekte *Odsunutí* (2018, Krutý krtek, ČR) realizujú s hercami Dianou Čičmanovou a Adamom Kubištom tzv. divadelnú prechádzku v meste Liberec v severných Čechách po stopách sudetských Nemcov.²⁰ V tomto prípade ide o sprístupnenú procesualnosť divákovi v zmysle – umožniť im kráčať po stopách minulosti – tak ako aj ich dielo predchádzalo takýmto výskumným spôsobom objavovania cez pomyselnú prechádzku ako pátranie po sudetských Nemcoch.

Inokedy sa prechádzkou fixuje režijno-dramaturgická koncepcia v rámci procesu naštudovania témy ako v prípade poľskej režisérky Agnieszky Olsten v inscenácii *Svedectvo krvi* (ŠD Košice, 2013), ktorú naopak naštuovali v interiéri, hoci s využitím terénneho oživovania pamäti v exteriéri počas procesu skúšania. Ako uvádza slovenská divadelná publicistka Hana Rodová: „Inscenácia sa začína premietaním krátkeho filmu, v ktorom samotný autor, K. Horák, sprevádza hercov historickými uličkami Košíc do Miklušovej väznice a cestou im rozpráva dobový kontext a históriu udalostí okolo Križina, Grodzieckeho a Pongráca. Herci sa počas neho pripravujú na naštudovanie hry K. Horáka, režisér dáva pokyny jednotlivým hercom a ponúka im svoj výklad a dôvod, prečo sú do danej postavy obsadení. Paralelne s tým sa začína odvíjať aj samotný príbeh mučeníkov. Ich slovná i fyzická inzultácia, prenasledovanie pre katolícku vieru (hovorme o 16. storočí a období reformácie), skúška oddanosti Bohu, mučenie, smrť. Napokon aj pietne očistenie a uloženie ich ostatkov Katarínou Forgáčovou.“²¹ Do popredia sa tak dostáva istá úroveň recepčného zakúšania terénu, ktorý sa následne stáva predmetom inscenovania, tematického dosahovania, kreovania zážitkového imagenu. Tvorcovia ho nevyhnutne potrebujú na to, aby často prenikli do priestorov neznámej minulosti a jej výpovedných svedectiev. Napríklad

²⁰ Pozri viac: BALLAY, M. *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle (Príprava autorskej inscenácie zo života v totalite)*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2021, s. 31.

²¹ RODOVÁ, H. Bodka za Európskym hlavným mestom kultúry Košice 2013 prebehla so ctou. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 31. 12. 2013 [online]. [cit. 13. 05. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/bodka-za-europskym-hlavnym-mestom-kultury-kosice-2013-prebehla-so-ctou/>.

sa prostredníctvom takejto prechádzky zoznamujú s lokalitou, spojenou zväčša s nejakým mementom alebo zamlčovaným príbehom (traumou) a pod. Zbližovanie sa s autenticitou miesta pritom v mnohom súvisí s trendmi postdramatického divadla, vychádzajúceho z iných tvorivých intervencií a presahov prevažne do performatívnych odvetví širokospektrálnej umeleckej činnosti. Dominuje v nich detabuizovanie procesu tvorby a jeho priblíženie publiku ako v prípade prológu košickej inscenácie.

Režisérka Agnieszka Olsten teda z uskutočnenej divadelnej prechádzky v exteriéri vytvorila krátky videofilm, ktorý sa následne (časť z neho v podobe filmových dokrútok) použil v inscenácii ako prológ. Vznikla tak situácia, keď si režisérka potvrdila svoju už vopred premyslenú režijnú koncepciu inscenácie, profilovanú do žánrovej polohy detektívky. Namiesto tematiky martýrstva troch svätcov: Štefana Pongráca, Mareka Križina a Melchiora Grodzieckeho, pristúpila k inovatívnym tendenciám v tvorbe. Využitím vstupnej umeleckej prechádzky sa spolu aj so svojím tímom plastickejšie oboznamovala s pamäťou miesta košických „jatiek“ z roku 1612 v bývalom Uhorsku. Mohlo by sa povedať, že nasledovala hneď niekoľko prototextových variácií. Kým dramatickú predlohu výrazne zredukovala, jej tému nanovo rekonštruovala do výsledného postdramatického tvaru. Aj režisér a dramaturg Svetozár Sprušanský vyzdvihol netradičnosť košickej inscenácie. Ako uvádza v programovom bulletinu 23. ročníka Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra: „Košická inscenácia vznikla na základe textového podkladu hry jedného z najvýznamnejších súčasných slovenských dramatikov, Košičana Karola Horáka. Svedectvo krvi má výnimočné postavenie v rade historických hier Karola Horáka predovšetkým témou. Osudy troch duchovných, dnes svätcov, ktorí sa ocitnú v existenciálnej situácii na hranici života a smrti v čase protihabsburského povstania Gabriela Betlena, sú pre tvorcov východiskom pre rozohratie situácií, odohrávajúcich sa na pozadí historických skutočností. Minulosť však prostredníctvom tejto inscenácie významnou mierou hovorí aj o našej prítomnosti. Príbehy sv. Štefana Pongráca (sedmohradský jezuita), sv. Mareka Križina (ostrihomský kanonik) a sv. Melchiora Grodzieckeho (poľský jezuita) slúžia na zobrazenie našej skutočnosti a súčasnosti. Svedectvo krvi zobrazuje dramatický a ľudský príbeh, ktorý sa odohral v Košiciach a mal veľkú odozvu v celej Európe. Inscenácia využíva kompletný arzenál výrazových prostriedkov moderného divadla 21. storočia.“²²

²² SPRUŠANSKÝ, S. Svedectvo krvi. In: BAKOŠOVÁ, L. (ed.). *Programový katalóg Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra 2013* (26. 9. – 1. 10. 2013). Nitra: Asociácia Divadelná Nitra, 2013, s. 25 – 26.

Záver

Z vybraných prístupov súčasného divadla možno vyzdvihnúť najmä výskumné divadlo/divadlo výskumu, ktoré má najbližšie k spracovávaniu kultúrnej pamäti. Tvorba ako taká sa doslova stáva výskumom. Do popredia záujmu sa často dostáva historická námetová látka, resp. rekonštrukcia minulosti. Na jej odhalenie sa využívajú viacnásobným spôsobom výskumné parametre tvorby, ktorými sa nanovo sprítomňuje konkrétna historická kauza, rezonujúca v rezervoári kultúrnej pamäti národa, príp. regionálnej (lokálnej) proveniencie a pod. Stojí za tým tendencia neustále oživovať a pertraktovať lokálnu históriu a odtabuizovať ju. Zároveň sa s touto nutnosťou vyrovnávajú sa s minulosťou (dávnu i nedávnou) otvárajú možnosti jej netradičného (výskumného) uchopenia postdramatickými cestami.

Zoznam použitej literatúry:

- BALLAY, Miroslav – DITTE JURČOVÁ, Iveta – FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ, Dária (eds.). *3 x s: zborník prednášok o inscenáciách 21. storočia*. Bratislava: Národné osvetové centrum, Bátovce: Divadlo Pôtoň, 2015, 294 s. ISBN 978-80-972159-8-9.
- BALLAY, Miroslav. Dramaturgické línie nezávislých kultúrnych centier. Stanica Žilina-Záriečie a Záhrada – Centrum nezávislej kultúry. In: KNOPOVÁ, Elena (ed.). *Súčasné slovenské divadlo v dobe spoločenských premien*. Bratislava: VEDA; Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2017, s. 280 – 281. ISBN 978-80-224-1620-7.
- BALLAY, Miroslav. Edukačný vplyv divadla. In: INŠTITORISOVÁ, Dagmar (ed.). *Vzdelávanie divadlom; zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie konanej v dňoch 21. 5 – 22. 5. 2013*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2013, s. 43 – 54. ISBN 978-80-558-0499-6.
- BALLAY, Miroslav. *Farma v jeskyni*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2012, 316 s. ISBN 978-80-558-0169-8.
- BALLAY, Miroslav. *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle (Príprava autorskej inscenácie zo života v totalite)*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2021. 168 s. ISBN 978-80-558-1698-2.
- GAJDOŠ, Adam – MATHIAS, Marek – MRVA, Marianna – RÉVÉSZOVÁ, Zuzana – ŠEDOVIČ, Michaela – VANOCH, Matej. *Kultúra v štyroch dejstvách*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2019, 144 s. ISBN 978-80-7121-358-1.
- KNOPOVÁ, Elena. Slovak Directors of the X and Y Generation (Resuming Dialog). In: *Contemporary Slovak Directors*. Bratislava: Divadelný ústav, 2017, 19 s. ISBN 978-80-8190-027-3. V slovenskej mutácii dostupné na internete: <https://www.theatre.sk/projekty/sucasni-reziseri-slovenska/slovenski-reziseri-generacie-xy>.
- KNOPOVÁ, Elena (ed.). *Súčasné slovenské divadlo v dobe spoločenských premien. Pohľady na slovenské divadlo 1989 – 2015*. Bratislava: VEDA; Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2017, 363 s. ISBN 978-80-224-1620-7.
- KUBÁK, Kristián Ivo et al. *Imerzioní divadlo a média*. Praha: Pražská scéna, 2015, 181 s. ISBN 978-80-86102-94-8.
- MIŠOVIC, Karol. Zážitkový ponor do útrov SNP. In: *kod – konkrétne o divadle*, 2020, roč.14, č. 4, s. 24 – 30. ISSN 1337 – 1800.
- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, 542 s. ISBN 80-88987-21-5.
- RODOVÁ, Hana. Bodka za Európskym hlavným mestom kultúry Košice 2013 prebehla so ctou. In:

Miroslav Ballay: K niektorým tendenciám oživovania lokálnych dejín v súčasnom slovenskom divadle

Monitoring divadiel na Slovensku, 31. 12. 2013 [online]. [cit. 13. 05. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/bodka-za-europskym-hlavnym-mestom-kultury-kosice-2013-prebehla-so-ctou/>.

SPRUŠANSKÝ, Svetozár. Svedectvo krvi. In: BAKOŠOVÁ, Lujza (ed.). *Programový katalóg Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra 2013 (26. 9. – 1. 10. 2013)*. Nitra: Asociácia Divadelná Nitra, 2013, s. 25 – 26. ISBN 978-80-971279-2-3.

ZWIEFELHOFER, Miroslav. Keď si veci sadnú, alebo ako udržiavať odkaz. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 28. 5. 2020 [online]. [cit. 09. 06. 2021] Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/ked-si-veci-sadnu-alebo-ako-udrzivat-odkaz-snp/>.

ZWIEFELHOFER, Miroslav. Handa Gote – Mraky. In: BALLAY, Miroslav – DITTE JURČOVÁ, Iveta – FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ, Dária (eds.). *3 x s: zborník prednášok o inscenáciách 21. storočia*. Bratislava: Národné osvetové centrum; Bátovce: Divadlo Pôtoň, 2015, s. 129 – 139. ISBN 978-80-972159-8-9.