

# Intermedialita v slovenskom nezávislom divadle

KATARÍNA K. CVEČKOVÁ

**Abstrakt:** Vzhľadom na charakter súčasnej digitalizovanej spoločnosti môžeme intermedialitu považovať za významný fenomén, ktorý v posledných rokoch výrazne inšpiruje myslenie naprieč humanitnými vedami a stáva sa kontinuálnou súčasťou umeleckej tvorby. Výnimkou nie je ani slovenské prostredie, kde je možné princípy intermediality vnímať zrejme vo všetkých umeleckých druhoch a žánroch. Druhým kľúčovým aspektom danej štúdie je fakt, že práve súčasná nezávislá scéna predstavuje dynamické, kreatívne prostredie, v ktorom tvorcovia bez obmedzenia experimentujú s rozličnými tvorivými metódami a postupmi, reagujú na technologické možnosti „digitálnej éry“, na premeny moderného herectva a pod. Práve tu sa intenzívne presadzujú nové umelecké smerovania, inšpirácie a vplyvy zo zahraničia, ktoré postupne získavajú dosah aj na tvorbu v „kamenných“ divadelných inštitúciách. Výnimkou nie je ani fenomén intermediality – či už sa v tvorbe nezávislých divadelníkov a tanečníkov objavuje v zmysle práce s digitálnymi médiami alebo v rámci prepájania viacerých umeleckých (a iných) disciplín.

**Kľúčové slová:** intermedialita, intermediálne divadlo, slovenská nezávislá scéna, súčasná divadelná a tanečná tvorba

Vzrastajúci záujem o otázky intermediality súvisí predovšetkým s výskytom tzv. nových médií a s tým sa spájajúcich vnútorných premien v rámci jednotlivých umení. Tento významný fenomén sa objavuje stále častejšie aj v našom umeleckom prostredí, a to ako v sfére nezávislej tvorby, tak i na javiskách inštitucionalizovaných scén. Avšak kým intermedialitu možno považovať za jednu z výrazných tendencií ovplyvňujúcich vývoj nezávislého divadla, v rámci toho zriaďovaného ide skôr o výnimočné tvorivé postupy niekoľkých jednotlivcov, ktoré by bolo podnetné skúmať v korelácii s ich vlastnými umeleckými poetikami.<sup>1</sup> V čase celosvetovej pandémie a s tým súvisiacich opatrení nastolených s kratšími prestávkami od marca 2020 sa výrazná prítomnosť intermediálnych javov ukazuje aj v miere experimentovania s online priestorom, kam sa musela presunúť akákoľvek prezentácia divadelnej tvorby.

---

<sup>1</sup> Jedným z príkladom je režisér Marián Amsler a jeho práca s metódou live cinema napríklad v inscenáciách v Činohre SND – *Fanny a Alexander* (2016), *Vojna a mier* (2018), *Štvorec* (2019).

## Kontext termínu intermedialita

Hneď v úvode je dôležité spomenúť, že v posledných desiatkach rokov intermedialita výrazne inšpiruje myslenie naprieč humanitnými vedami. Je tu však prítomná istá polemika názorov. Niektorí teoretici intermedialitu označujú skôr za moderný až módný termín, iní zasa hovoria o „intermedial turn“<sup>2</sup> a zaznamenávajú priamu zmenu paradigmy v myslení o kultúre ako takej. Už pri definovaní pojmu *médium* vzniká istý terminologický rozkol. V najširšom zmysle slova termín označuje všetko, čo niečo sprostredkováva, „čo stojí medzi dvomi aktérmi či aktérom a prostredím“.<sup>3</sup> Z teoretikov venujúcich sa fenoménu intermediality jedna skupina vníma médium práve v zmysle kanálu na prenos informácií, no druhá s ním zachádza mimo akýchkoľvek technologických úvah a dáva prednosť rozlišovaniu médií podľa použitia semiologického systému. Ako píše literárny vedec Peter V. Zima: „V období, v ktorom ovláda diskusie pojem intermedialita, sa koncentruje pozornosť predovšetkým na médium umeleckej formy a na jeho špecifický, nezameniteľný charakter.“<sup>4</sup> Frekventovaný výraz „nové médiá“ v súčasnosti medzinárodní teoretici považujú rovnako za sporný – médiá a technológie sa vyvíjajú závratnou rýchlosťou, takže nikdy nič nie je celkom nové. Jediná možnosť, ako definovať nové médiá je z hľadiska starého diskurzu – za „nové“ sa v tomto ohľade dá považovať napríklad video, spojenie zvuku s obrazom, digitálne technológie, autorské softvéry, internet.

Americký umelec a kritik Richard Kostelanetz ešte v roku 1968 publikoval rozsiahle teoretické dielo *The Theatre of Mixed Means* (Divadlo zmiešaných médií), v ktorom analyzoval princípy tzv. nového divadla.<sup>5</sup> Popri definícii intermediality z pohľadu predstaviteľa hnutia Fluxus Dicka Higginsa sa stretávame s ďalším konceptom prepájania médií a mediálnych vzťahov, ktorý sa rozvinul v šesťdesiatych rokoch minulého storočia, no teória i prax z neho čerpá dodnes. Kým Higgins intermedialitu vnímal ako novú umeleckú koncepciu vytvorenú na základe konceptuálnej fúzie, Kostelanetz ju považoval skôr za novú divadelnú formu. (Hoci do tejto paradigmy zahŕňal aj tvorbu viac inklinujúcu k umeniu performancie, hudobnému či výtvarnému umeniu ako k tomu scénickému.) Hneď v úvode prvej kapitoly Kostelanetz navyše uvádza zásadnú

<sup>2</sup> O „intermedial turn“ píše vo svojich dielach napríklad nemeckí teoretici ako Irina Rajewska či Werner Wolf.

<sup>3</sup> JEŽEK, V. – JIRÁK, J. *Média a my*. Praha: NAMU, 2014, s. 8.

<sup>4</sup> ZIMA, P. V. Estetika, veda a „oboustranné osvětlené umění“. In: SCHNEIDER, J. – KRAUSOVÁ, L. (ed.). *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 17.

<sup>5</sup> Podtitul publikácie znie *An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances* (Úvod k happeningom, kinetickým environmentom a ďalším mixmediálnym performanciam). Výrazy *happenings, kinetic environments* a *mixed-means* využil Kostelanetz na pomenovanie rôznych foriem divadla zmiešaných médií.

myšlienku pre akékoľvek intermediálne koncepty: „Z určitého hľadiska nie je divadlo, ktoré kombinuje svoje vyjadrovacie prostriedky, nové, lebo spájanie rôznych druhov umenia je staré ako samo umenie. [...] Nové divadlo zmiešaných médií sa od primitívnych obradov, ako aj od muzikálov líši po prvé, zložkami, ktoré nové kombinácie používajú, a po druhé, radikálne odlišnými vzájomnými vzťahmi medzi týmito zložkami.“<sup>6</sup> V šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch sa diela prepájajúce či miešajúce viaceré umelecké druhy a formy – napríklad divadlo s tancom, výtvarnou inštaláciou a koncertom, začali označovať ako happeningy, akcie, eventy a neskôr ako umenie performancie – a to ako v medzinárodnom prostredí, tak i u nás. Preto prvé prejavy intermediality na našom území pozorujeme skôr v oblasti výtvarného umenia ako v divadle. Vstupom technológií a komunikačných médií na javiská sa v kontexte scénického umenia postupne začali používať aj ďalšie výrazy ako intermediálne a multimedialne divadlo či exaktnejšie termíny *Digital Performance* (neskôr aj *Digital Performance Art*) a *high tech theatre* (alebo aj *high-tech theatre*). Výhradné miesto v tradícii prepájania filmových technológií s divadlom má nepochybne aj česko-slovenské divadlo, kde sa v prvej polovici dvadsiateho storočia začali rozvíjať princípy *theatergraphu* a *laterny magiky*.<sup>7</sup>

Pojem *intermedialita* sa síce etabloval až v osemdesiatych rokoch 20. storočia, no priestor preň začal vznikať v prostredí západoeurópskych univerzít už na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov. Súviselo to najmä s literatúrou a jej miešaním s inými médiami ako rozhlas, film či televízia. Diskusia sa zamerala na vzájomné vzťahy textu a obrazu, neskôr literatúry a filmu. Na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov sa už zakladali špecializované pracoviská na univerzitách či vznikali samostatné inštitúcie, ktoré svoju činnosť sústreďovali na otázky teórie a praxe médií a problematiku mediálnych súvislostí a vzťahov medzi médiami.<sup>8</sup> V posledných dvoch desaťročiach na diskusiu o intermedialite nadviazali aj niektoré koncepty v modernej divadelnej vede. Napríklad nemecký teatroológ Christopher Balme upozornil, že cez pojem intermediality sa realizuje aj nový pokus definovať divadelnú vedu ako hermeneuticky orientovanú mediálnu vedu.<sup>9</sup> „Divadelná veda, resp. veda o médiách,

<sup>6</sup> KOSTELANETZ, R. Divadlo zmiešaných médií. In: MURIN, M. (ed.). *Avalanches 1990 – 1995*. Bratislava: Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu – SNEH, 1995, s. 192.

<sup>7</sup> Už v medzivojnovom období nájdeme niekoľko príkladov práce s projekciou v inscenáciách Jiřího Frejku, Jindřicha Honzla či Karla Huga Hilara a Viktora Šulca. Najvýznamnejšie výsledky v kombinovaní týchto dvoch médií však dosiahli Emil František Burian so scénografom Miroslavom Kouřilom a v druhej polovici 20. storočia Alfréd Radok so scénografom Josefom Svobodom.

<sup>8</sup> Napríklad Centre de recherche sur l'intermédialité na univerzite v Montreale, ďalej Comparative Arts and Media Studies v Amsterdame či niekoľko rôznych výskumných projektov po celom Nemecku (napr. Theorie der Intermedialität und Wege zu einer integrativen Technik-, Kultur- und Sozialgeschichte der Medien).

<sup>9</sup> Pozri BALME, Ch. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2018, s. 244.

stojí pred výzvou, ktorá si vyžaduje skúmať tieto výmenné vzťahy vo vzájomnom dialógu.“<sup>10</sup>

V slovenskom umeleckom kontexte sa pojem intermedialita začal uplatňovať začiatkom deväťdesiatych rokov, a to najmä v prostredí výtvarného umenia, avšak často bol zamieňaný s výrazom multimedialita (resp. multimedialna tvorba). Slovenská teatrológia na fenomén intermediality výraznejšie reagovala po prvýkrát v roku 2011, keď Katedra divadelných štúdií DF VŠMU na čele s prof. Zuzanou Bakošovou-Hlavenkovou zorganizovala medzinárodné kolokvium pod názvom *Divadlo a nové médiá – intermedialita, teatralita, (re)-prezentácia*, na základe ktorého následne vznikol zborník *Divadlo a intermedialita*.<sup>11</sup> Ambíciou kolokvia i publikácie bolo sumarizovať aspoň časť možných zorných uhlov pohľadu na túto problematiku z optiky zahraničných i slovenských teatrológov a divadelných praktikov. Dodnes sa však na našej scéne pojem plne neetabloval.<sup>12</sup> V domácom kontexte zatiaľ zostáva oblasť intermediality – slovami českého teoretika Jana Schneidera – „pomerné neprehľadnou džungľou, kde vedľa seba koexistuje [...] celý rad pojmov, ktoré sú vzhľadom na intermedialitu subkategóriami alebo prípadne jej súpermi.“<sup>13</sup> Patria medzi nich aj v slovenskom umení viac či menej využívané termíny *multimedialita*, *transmedialita*, *hypermedialita*, *remediácia* či *mixed media*.

## Intermediálne divadlo

Pojem intermedialita môžeme vnímať v rôznych teoretických súradniciach – a to vzhľadom na konkrétnu umeleckú prizmu, cez ktorú naň nahliadame. Platí však princíp, že označuje prepájanie jednotlivých médií alebo mediálnych foriem do neoddeliteľného celku, pričom koncepty jedného média v ich funkcii nahrádzajú koncepty druhého. Jednotlivé médiá už potom nie je možné od seba oddeliť a vrátiť im pôvodné vlastnosti. Výsledkom je nová hybridná forma, ktorá – ako konštatuje teoretik Petr Szczepanik – mieša štrukturálne rysy pôvodných mediálnych foriem, ale súčasne obsahuje celkom nové kvality.<sup>14</sup> Za intermediálne

<sup>10</sup> Tamže, s. 248.

<sup>11</sup> Jednotlivé príspevky sa zaoberajú transformujúcou sa estetikou divadla vo vzťahu k novým médiám, resp. technológiám v histórii (theatergraph, Laterna magika a pod.) i v rámci dobovej domácej a zahraničnej scény.

<sup>12</sup> V súčasnosti je však možné na Slovensku študovať aj samostatnú intermedialnú tvorbu – na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. V roku 2007 tu vznikla Katedra intermédií a multimédií (neskôr premenovaná na Katedru intermédií).

<sup>13</sup> Pozri SCHNEIDER, J. Intermedialita: Malá vstupná inventura. In: SCHNEIDER, J. – KRAUSOVÁ, L. (ed.). *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 6.

<sup>14</sup> Pozri SZCZEPANIK, P. Intermedialita. In: *cinetur.cz*, 2002, č. 22, [online]. [cit. 20. 03. 2020]. Dostupné na internete: <http://cinetur.cz/article.php?article=5>.

divadlo teda považujeme také, ktoré kombinuje rôzne druhy médií, a to ako v zmysle zlúčenia odlišných umeleckých druhov, tak v zmysle práce s technologickými výtobytkami.

Britský teatroológ Greg Giesekam označuje za intermediálne inscenácie tie, v ktorých prebieha rozsiahlejšia interakcia medzi hercom a rôznymi médiami a na základe toho sú pretvárané pojmy charakteru a akcie, v ktorých by ani živý, ani nahraný materiál nedával zmysel bez toho druhého.<sup>15</sup> Podľa neho môže dôjsť až k takej interakcii, že scénografia, mizanscéna a dramaturgia sa navzájom dajú horšie rozlíšiť. Takáto interakcia modifikuje aj spôsob, akým konkrétne médium konvenčne funguje.<sup>16</sup> Erika Fischer-Lichte a rovnako i Patrice Pavis však upozorňujú, že inscenácia síce je intermediálna vtedy, keď využíva možnosti, ktoré objavili iné médiá, ale bez toho, aby sa v nich strácala. Podľa Fischer-Lichte je dôležité, aby neprichádzala o svoju „živost“ (*liveness*), teda priamu prítomnosť aktérov a divákov, ktorá tvorí špecifické mediálne vlastnosti divadla.<sup>17</sup> V súčasnom divadle často dochádza aj k situáciám, keď sa divák počas predstavenia stretáva okrem živého herca aj s jeho mediálnou podobou či iba s ňou – napríklad prostredníctvom videoprojekcie.<sup>18</sup> Tieto fenomény vyostrila aj aktuálna pandemická situácia, v ktorej vzhľadom na opatrenia nie je možné fyzické stretnutie účinkujúcich a publika v spoločnom hracom priestore. K ich prepojeniu dochádza prostredníctvom obrazovky počítača a v online prostredí – recipient tak môže sledovať výlučne 2D mediálnu podobu herca, tanečníka či performeru. Podmienka, ktorú uvádza Fischer-Lichte – „živost“, sa absolútne stráca. V kontexte mediálnych štúdií i teatrologie sa tak v súčasnosti otvárajú významné otázky, ktoré tu v istej podobe boli prítomné už niekoľko rokov, avšak nikdy nie v takej hraničnej miere.

## Princípy intermediality na slovenskej nezávislej scéne

Hoci samotný pojem intermedialita sa na Slovensku začal objavovať až v deväťdesiatych rokoch 20. storočia, začiatky tvorby s intermediálnymi znakmi siahajú už do obdobia rokov šesťdesiatych. Za jednu z prvých intermediálnych aktivít je považovaná realizácia improvizovaných scenárov Vladimíra Popoviča. Ten spolu s umelcami Elom Havettom, Jurajom Herzom, Milanom Sládkom, Jurajom

<sup>15</sup> Pozri GIESEKAM, G. *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*. Hampshire, New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2011, s. 8.

<sup>16</sup> Pozri tamže, s. 10.

<sup>17</sup> Pozri napríklad FISCHER-LICHTE, E. Vnímání a mediálnost In: ROUBAL, J. *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současní německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav v Praze, 2005, s. 143.

<sup>18</sup> V inscenácii *Uncanny Valley* nemeckého súboru Rimini Protokoll je na scéne dokonca prítomný iba robot, ktorého herec ovláda nepozorovane zo zákulisia.

Jakubiskom, Stanislavom Filkom, Michalom Studeným, Petrom Bartošom, Jozefom Kornucikom a Antonom Cepkom založil ešte v roku 1958 Divadlo obrazov na Suchom mýte v Bratislave, kde do roku 1962 skupina tvorila scénické diela s integrovanými prvkami tieňohry, premietaného obrazu, fotografie. V deväťdesiatych rokoch už išlo o trend naprieč umeleckými druhmi, dôkazom sú aj dva ročníky Festivalu intermedialnej tvorby (1991 a 1992), ktorý organizoval multimelec Milan Adamčiak. Jeho primárnym cieľom bolo prekročiť hranice jednotlivých umení, objavovať a prezentovať príbuzné tendencie v rámci umeleckej scény. To vyplýva aj z programov oboch ročníkov, v ktorých sa spoločne stretávali divadelníci, konceptuálni umelci, výtvarníci, tanečníci, hudobníci – okrem Adamčiaka napríklad aj Michal Murin, Blažo Uhlár s Divadlom Stoka, švajčiarsky performer Daniel Aschwanden, súbory a dato a Balvan či skupina Vitebsk Broken Ivana Csudaia, Petra Machajdika a Martina Burlasa.

Vývoj nezávislej scény divadla a tanca v deväťdesiatych rokoch a začiatkom 21. storočia tiež ovplyvnili medziumelecké a interdisciplinárne spolupráce.<sup>19</sup> Krátko po roku 2000 vzniklo hneď niekoľko nezávislých performatívnych skupín, ktorých členovia pochádzali z rôznych umeleckých sfér. V kontexte skúmanej témy treba poznamenať, že vo väčšine takýchto kooperácií išlo skôr o tvorbu založenú na spoločnom experimentovaní viacerých umelcov, niekedy na báze improvizácie, a len niektoré z výsledkov by sme mohli skutočne označiť za intermedialné diela v zmysle prenikania jedného média do druhého a vzniku „novej hybridnej formy média“.

Na súčasnej scéne už môžeme pozorovať viacero a priori intermedialných diel vzhľadom na tvorivé kombinovanie rôznych umeleckých disciplín. Topoľčianska kultúrna platforma Nástupište 1 – 12 v roku 2017 uviedla dielo *SUVENÍR*,<sup>20</sup> ktorého priamou podstatou bolo tvorivé prepojenie siedmich umelcov z rôznych odvetví: hudba, tanec, literatúra, kresba, architektúra, umelecký aranžmán, mediálne umenie.<sup>21</sup> Skupina vytvorila formát na hranici kolektívnej choreografie, výtvarnej inštalácie, performatívneho koncertu a inscenovaného čítania poézie. Uvádza ho v priestoroch rôzneho charakteru – v galérii, v divadelnej či koncertnej sále i vo foyeri kultúrneho centra. Vzhľadom na spomínaný Higginsov koncept v tomto prípade naozaj môžeme výsledok vnímať v nových mediálnych

<sup>19</sup> Napríklad pre tvorbu tanečnej skupiny a dato bol jedným z charakteristických znakov práve dôraz na úzku spoluprácu s mladou generáciou hudobníkov (Jozef Vlk, Peter Machajdík, Peter Zagar) a výtvarníkov (Simona Vacháľková, Danica Morárová, Andrej Čertezni, Laura Mešková). Značnej intermedialnej povahy boli neskôr aj ich diela, ktoré vytvorili spoločne so súborom Hubris.

<sup>20</sup> Projekt zaznamenal aj pokračovanie, premiéra diela *Hortus Pomodorum: Not Titled Yet* sa realizovala počas festivalu NuDanceFest 2020 (16. augusta 2020 v Štúdiu 12 v Bratislave).

<sup>21</sup> Autormi a súčasne interpretmi boli Mária Čorejová, Tomáš Danielis, Zuzana Husárová, Lubomír Drakh Panák, Jakub Pišek, Eva Andrášová a Zuzana Godálová-Novotová.

dimenziách. Podobným príkladom interdisciplinárneho tvorivého prepojenia je aj kolektívne dielo *ShSssh...It'll be OK!* (2019),<sup>22</sup> ktoré jeho autori popisujú ako „multisenzorickú performanciu“. Pohyb trojice performeriek Evy Priečkovej, Silvie Svitekovej, Maji Štefančíkovej kopíroval i samostatne rozvíjal pasáže z filozofickej dystopickej poémy, ktorú prednášal András Cséfalvay, zvuky vznikajúce počas tvorby výtvarného objektu Jána Solčániho zasa dopĺňali hudobné motívy Jonáša Grusku. Všetky jednotlivé umelecké druhy a žánre tu spolu komunikovali na intermediálnej úrovni. Išlo svojím spôsobom o interaktívnu performatívnu inštaláciu, ktorej nenahraditeľnou súčasťou boli diváci. Aj oni sa stali aktérmi „kolektívnej rekreácie“, ktorá má daný dramaturgický rámec, i keď každá repríza sa značne líši – vzhľadom na priestor, konkrétnych divákov i momentálnu improvizáciu performerov.

Najmä začiatkom 21. storočia začali aj na našu scénu intenzívnejšie prenikať nové technické výdobytky. Súčasťou scénografických konceptov sa začala stávať projekcia dopredu nahratých záberov či naživo snímaného audio-vizuálneho materiálu v podobe live cinema, ako aj práca s videoartom a videomappingom. Ako už bolo spomínané, tento trend nie je výsadou nezávislej sféry, najmä v poslednom desaťročí je prítomný naprieč celou divadelnou scénou.<sup>23</sup> Práca s technológiami má rôzne podoby a funkcie a rovnako rôznorodá je i miera multimediality a intermediality v jednotlivých dielach. Ak sa zameriame na spomínanú projekčnú techniku, spektrum využitia je široké – okrem zložky scénografie sa objavuje napríklad i v úlohe sekundárnych hereckých partnerov, stáva sa priamou súčasťou tematiky a obsahu diela alebo v ňom má dokonca primárnu úlohu.

Extrémnym príkladom z nezávislej scény je videoinscenácia Divadla Stoka *Pokus (V hľadani spirituality)* z roku 2011.<sup>24</sup> Ústredným interpretom sa v nej stalo práve video premietané na projekčné plátno v centre scény. Približne osemdesiatminútový videoautoportrét režiséra Blaha Uhlára skúmal okrem iného otázky: čo je dnes ešte divadlo, a čo je to vlastne umenie? Dokument obsahoval napríklad zábery rozhovoru s jeho matkou, ktorá si spomína na vznik profesionálneho divadla v Prešove, debaty s filológom a teológom Jozefom Pavlovičom o najrôznejších ontologických otázkach, archívne zábery nielen z Uhlárových

<sup>22</sup> Autormi a súčasne interpretmi boli András Cséfalvay, Zoltán Czakó, Jonáš Gruska, Jakub Juhás, Eva Priečková, Ján Solčáni, Silvia Sviteková a Maja Štefančíková. Premiéra sa realizovala 24. januára 2019 v Štúdiu 12 v Bratislave.

<sup>23</sup> Môžeme menovať hneď niekoľko divadelníkov, ktorí pravidelne vo svojej práci využívajú nové médiá. Napríklad režiséri Marián Amsler, Rastislav Ballek, Jozef Vlk, Patrik Lančarič, Dušan Viben; scénografka a režisérka Daša Krištofovičová; režisérka a performerka Sláva Daubnerová; tanečník Tomáš Danielis; tanečnice a performerky Petra Fornayová, Soňa Ferienčíková, Soňa Kúdelová; hudobný skladateľ a režisér Miro Tóth a ďalší.

<sup>24</sup> Inscenácia získala v roku 2012 ocenenie Grand Prix na festivale Nová dráma/New Drama, čo vyvolalo kontroverzné reakcie divadelnej verejnosti a otvorilo diskusiu na tému, čo ešte je a čo už nie je divadlo v spojení s novými médiami.

starších inscenácií či sekvencie z televíznych diskusných relácií, ako aj banálne a provokatívne zábery z intímneho života režiséra (odšťavovanie citrónov, skúška fungovania externého mikrofónu, prehliadka priestorov Divadla DISK či zábery na jeho prirodzenie a ejakulát). Na javisku boli po celý čas prítomní aj traja herci (Lýdia Petrušová, Martin Kollár, Braňo Mosný), ktorí sedeli v indiferentnom objekte metalovej farby chrbtom k plátnu a tvárou k divákovi. Boli prevažne nehybní, statickí a iba niekoľkokrát a v minimálnej miere reagovali na video. Zakaždým, keď prehovorili, bolo im zámerne ťažko rozumieť – buď rozprávali všetci cez seba alebo ich prehlušoval zvuk z projekcie. Na ich verbálne výpovede tak nebol kladený akcent. Videoprojekcia sa stala hlavným aktérom inscenácie, herecká zložka bola len jej partnerom.

V súčasnom nezávislom divadle teda intermedialitu vnímame v dvoch rovinách – v rámci prepájania a preskupovania jednotlivých umeleckých disciplín a vzhľadom na prácu s rôznorodými technickými výdobytkami. Zároveň však zaznamenávame skupinu tvorcov, pre ktorých sa intermedialita stala primárnym tvorivým princípom. Patrí medzi nich aj tanečníčka, performerka a choreografka Petra Fornayová, ktorá už od svojich umeleckých začiatkov v deväťdesiatych rokoch kladie dôraz najmä na koncept rozličných tvorivých princípov a ich prepájanie. Jej tvorba je rovnako ovplyvnená využívaním technológií – od videoprojekcie po prácu s inovatívnymi počítačovými softvérmi. Sú pre ňu nielen inscenačným prostriedkom, ale vo viacerých dielach sa stali aj námetom a priamou súčasťou koncepcie. Napríklad v konceptuálnom tanečnom diele *Objekty výskumu* (2014) spracovávala tému komunikačných médií a masmédií, ako aj relativitu vnímania informácií a formovanie názoru spoločnosti i jednotlivca pod tlakom mediálnej doby. *Hra na budúcnosť\_SF (Subjective Future)* (2017) je generačnou výpoveďou predstaviteľiek a predstaviteľov rôznych umeleckých oblastí<sup>25</sup> s využitím inovatívneho softvéru a 3D videomappingu. Priamo na plátne vznikala počas predstavenia virtuálna realita toho, čo sa dialo na javisku. Spoluvytvárali ju všetci zúčastnení umelci – každý vzhľadom na svoj umelecký okruh. Výsledkom bola formát, ktorý možno označiť ako performatívna počítačová hra.

Sólo tvorba Slávy Daubnerovej sa tiež vyznačuje intermediálnou povahou na rôznych úrovniach – „mixmediálnou“ v rámci prepájania druhov umení aj v zmysle „hight tech theatre“ a práce s projekčnými a inými technológiami. Napríklad v javiskových dielach *Cely* (2006) a *Untitled* (2012) čerpala z vizuálneho umenia nielen po formálnej stránke, ale súčasne ho tematizovala. V prvom rekonštruovala tvorbu výtvarníčky Louise Bougeois a v druhom fotografky Francescy Woodman a javiskové citácie ich diel plynulo prepájala s emocionálnymi stavmi a životnými osudmi umelkýň, pričom scénografia pri oboch nadobúdala

<sup>25</sup> Ján Šimko za divadlo, Natália Okolicsányiová za výtvarné umenie, Lucia Džubáková-Chuťková za hudbu, Adam Hanuljak za film a Petra Fornayová za tanec.



charakter výtvarnej inštalácie či muzeálneho exponátu. V *Hamletmachine* (2007) sa naopak jej priamym javiskovým partnerom a súčasne jej digitálnou kópiou stala videoprojekcia. Webovou kamerou snímané dianie na javisku sa premietalo z rôznych uhlov paralelne na vitrínu zo štyroch strán uzatvorenú žalúziami. Daubnerová aktívne pracovala aj s významotvornosťou zvukovej zložky – prostredníctvom mikrofónov a efektov na úpravu hlasu. Manipulácia s kamerami a mikrofónmi bola priamou súčasťou štruktúry i obsahu diela – odzrkadľovala kľúčovú tému: identita a hra s ňou. V sóle *M.H.L.* (2009) pracovala Daubnerová s filmovým médiom a jeho technológiami, a to viacerými odlišnými spôsobmi. V rámci inscenačného princípu uplatnila postupy strihu a efekt dokumentárneho filmu a ako súčasť vizuálneho konceptu priamo využila projekciu, ktorá ilustrovala dobové dianie a sprítomňovala reálnu tvorbu režisérky Magdy Husákovej-Lokvencovej. Zároveň využívala aj digitálne zdvojenie vlastného tela, vytvárala mediálnu kópiu seba samej, ktorá sa opäť stávala jej priamym hereckým partnerom.

Zoskupenie Med a prach pomenúva základné východisko svojej tvorby ako snahu o „komplementárne umenie“, ktorého podstatou je symbióza vyjadrovacích prostriedkov pochádzajúcich z rôznych umeleckých druhov. Už počas tvorivého procesu každého diela pracujú konkrétni performer i s rôznymi umeleckými postupmi – od herectva cez interpretáciu hudby, pohybový výraz a tanečnú choreografiu alebo priamu participáciu na výtvarnom komponente. Každú spracovávanú tému navyše pod vedením Andreja Kalinku vopred podrobujú dôslednému štúdiu a zberu inšpiračného materiálu nielen z oblasti umenia, ale aj z filozofie, literatúry, histórie, psychológie, biológie či fyziky. Tento špecifický tvorivý princíp, sa od diela k dielu ďalej vyvíja. Sami ho prirovnávajú k „vetám“ zostaveným zo „slov“, z ktorých jedno môže byť vypovedané cez hovorené slovo, ďalšie cez hudbu, iné cez pohybové, ale i výtvarné gesto atď. Výsledkom je uzavretý pevný koncept. Napríklad v *Domov Eros Viera* (2014) využívali princípy bábkového divadla (herci animovali rozmerných drevených manekýnov, ktorí predstavovali ústredné postavy), no rovnako výrazne pracovali aj s hudobnou interpretačnou zložkou. Temporytmus každého jedného predstavenia určovala najmä hudba, zvuky a verbalizovaný prejav tiež inklinoval k hudobno-piesňovému podaniu. V *Krásna a hnus* (2016) využívali skôr výtvarné objekty než klasické bábkové, pričom muzikalita a inštrumentálnosť mala ešte o čosi zásadnejšie postavenie. Zároveň tu však už bola naznačená aj rovina práce s princípmi pohybového divadla, na ktorú tvorivý tím zjavnejšie nadviazal v scénickom diele *eu.genus // dobrý.rod* (2018). Na ňom participovali okrem kmeňových členov súboru – Andreja Kalinku a Juraja Poliak, aj profesionálni tanečníci so skúsenosťami s formou fyzického divadla (Daniel Raček, Lívia Balážová, Zebastián Mèndez Marín). Umelecký koncept Medu a prachu je analogický k výkladu intermediality podľa Dicka Higginsa. Ich „anatomicky ucelený organizmus“ je paralelou k novej hyb-

ridnej forme, ktorá mieša štrukturálne črty pôvodných médií a súčasne obsahuje celkom nové kvality.

### **Živé umenie v online priestore alebo kde sú hranice intermediálneho divadla?**

Do výskumu intermediality výrazne zasahuje aj aktuálna situácia núteného premiestnenia umenia výhradne do virtuálneho sveta. Na tieto okolnosti v rôznej miere už niekoľko mesiacov reagujú aj slovenskí tvorcovia. Okrem sprístupnenia klasických záznamov inscenácií sa najmä v nezávislom prostredí začali postupne objavovať snahy o experimentovanie so spôsobmi natočenia divadelného či tanečného diela, ako aj pokusy o sprostredkovanie esencie jedinečného zážitku zo živého predstavenia a istej miery interakcie s divákom.

Divadlo NUDE ešte v máji 2020 uviedlo špeciálnu verziu svojej najstaršej inscenácie *Samson* s podtitulom „online stream z domovov“. Tvorivá dvojica Veronika Malgot a Lýdia Ondrušová z petržalského bytu prostredníctvom sociálnych sietí naživo streamovala predstavenie, do ktorého mohli diváci istým spôsobom priamo zasahovať – prostredníctvom zverejňovania svojich písomných komentárov. Divadlo Nomantins v spolupráci so súborom DPM uviedlo v decembri 2020 v réžii Mariána Amslera online premiéru *Socializmus s teplou tvárou*. V pôvodnej „živej“ verzii inscenácie sa mal divák počas predstavenia presúvať po jednotlivých priestoroch Novej Cvernovky. Vo verzii pre online stream sa tvorcovia snažili zachovať istú formu tohto zážitku prostredníctvom viacerých kamier, ktoré putovali za hercami. Zábery z uhla pohľadu, ktorý by bol za normálnych okolností pre diváka nedostupný, a postprodukčné úpravy vytvorili novú podobu diela formou sa blížiacou až k televíznej inscenácii. Podobný spôsob realizácie videozáznamu zvolilo aj združenie GAFFA pre online stream najnovšej inscenácie *Neviditeľný hosť* (2020) v réžii Martina Hodoňa. Kamera a postprodukcia bola v tomto prípade ešte vyhranenejšia – na záberoch možno vidieť hereckú dvojicu často rozmazanú, v čierno-bielom filtri, alebo miesto na nich cieľ kamera úmyselne na koberec či jednotlivé kusy nábytku. Záznam má samostatnú réžiu, ktorá riadi pohľad diváka, ovplyvňuje atmosféru a emocionálne vyznenie mizanscén, dotvára interpretácie či ponúka nový uhol pohľadu. Tanečnica Soňa Ferienčíková so svojou tvorivou platformou BOD.Y uviedla v marci 2021 „CutPaste“ online verziu tanečnej inscenácie *Adrena Axis* (2018). Na jej prezentáciu využil tvorivý tím komunikačnú aplikáciu Zoom, ktorá umožňuje online konferenčné videohovory. Divákmi sa teda stali iba tí, ktorí prostredníctvom zakúpenej vstupenky získali jedinečný link k videohovoru a predstavenie prebiehalo naživo, v konkrétnom čase, bez možnosti späťne si pozrieť jeho záznam. Účinkujúci tanečníci Soňa Ferienčíková, Daniel Raček, Lukáš Homola, Helena Arenbergerová

a hudobník Lukáš Kubičina sa pripojili každý zo svojho vlastného domova. Jednotlivé zábery na ich pohybové štruktúry priamo v čase predstavenia „strihal“ choreograf projektu Jaro Viňarský – raz sme na monitore sledovali všetkých účinkujúcich, inokedy väčší priestor dostali konkrétni dvaja tanečníci či sme dokonca videli iba záber na hudobníka, ktorý v danom čase vytváral konkrétne zvuky a melódie, alebo na krútiacu sa pračku (ktorá bola koherentnou súčasťou predstavenia). Priamo pred očami pripojených divákov tak vznikala jedinečná verzia už existujúceho diela (pôvodne určeného pre klasický štúdiový priestor), v ktorej tanečníci zdôraznili atmosféru aktuálnej doby a s ňou spojený fenomén izolácie – každý z nich sa pohyboval iba vo vyčlenenom a značne stiesnenom priestore (pod stolom, v skrini či v polici šatníka). Po performatívnej časti nasledovala živá diskusia so všetkými pripojenými divákmi na obrazovkách.

Tieto príklady len rámcujú spektrum, ktoré sa každým týždňom rozrastá a už teraz je zrejmé, že i pandemické obdobie sa v budúcnosti stane podnetnou a bohatou témou rôznych mediálnych i teatrologických výskumov.

#### Zoznam použitej literatúry:

- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana a kol. *Divadlo a intermedialita. Divadlo a nové médiá; intermedialita, teatralita, (re)-prezentácia*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2012, 140 s. ISBN 978-80-89439-16-4.
- BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2018, 350 s. ISBN 978-80-8190-040-2.
- DIXON, Steve. *Digital Performance. A History of New Media In Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge: MA and London: The MIT Press, 2007, 809 s. ISBN 978-0-262-04235-2.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Eстетika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Vnímání a mediálnost In: ROUBAL, Jan. *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav v Praze, 2005, s. 140 – 146. ISBN 80-7008-189-1.
- GIESEKAM, Greg. *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*. Hampshire, New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2011, 2. vyd., 224 s. ISBN 978-1-137-09099-7.
- JEŽEK, Vlastimil – JIRÁK, Jan. *Média a my*. Praha: NAMU, 2014, 148 s. ISBN 978-80-7331-304-3.
- KOSTELANETZ, Richard. Divadlo zmiešaných médií. In: MURIN, Michal (ed.). *Avalanches 1990 – 1995*. Bratislava: Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu – SNEH, 1995, s. 192 – 215. ISBN 80-967206-4-3.
- SCHNEIDER, Jan – KRAUSOVÁ, Lenka (ed.). *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, 147 s. ISBN 978-80-244-2055-4.
- SZCZEPANIK, Petr. Intermedialita. In: *cinapur.cz*, 2002, č. 22, [online]. [cit. 20. 03. 2020]. ISSN 1213-516X. Dostupné na internete: <http://cinapur.cz/article.php?article=5>.