Uplatňovanie dekompozičných princípov v súčasnom scénickom umení na Slovensku

MILAN HRBEK
Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV, Bratislava

Abstrakt: Príspevok mapuje zmeny v slovenskom divadelnom, resp. scénickom umení podmienené postupným etablovaním tzv. dekompozičných princípov, charakterizovaných v estetickom diskurze fragmentarizáciou štruktúry diela. Na Slovensku sme sa s pojmom dekompozícia po prvý raz v divadelnom kontexte stretli v závere osemdesiatych rokov v *I.* a *II. slovenskom divadelnom manifeste* režiséra Blaha Uhlára a scénografa Miloša Karáska, ktorí vlastnými myšlienkami definovali dekompozíciu a jej vlastnosti. Odvtedy, po viac než tridsiatich rokoch, sa princípy dekompozície aktualizovali, inovovali, rozšírili do povedomia viacerých slovenských tvorcov, ktorí si ich prispôsobili jazyku svojej vlastnej autorskej poetiky.
Kľúčové slová: postmoderna, dekompozičné princípy, improvizácia, technológie, dramatický text

Dekonštrukcia a dekompozícia

V intenciách doby znamenala postmoderna v dramatickom umení koniec trvania rôznorodých ideológií a konvencií, ktoré poznamenalo obdobie druhej svetovej vojny. Súčasné scénické umenie však už túto koncepciu prekonáva. To, čo v postmoderne našlo svoje korene, sa približne od začiatku nového tisícročia začalo rozvíjať, mutovať, prepájať, aktualizovať. Táto tendencia sa naplno prejavila v teórii dekonštrukcie, ktorá revolučným spôsobom zasiahla do vývoja všetkých druhov umenia, divadlo nevynímajúc. Jej pôvod je filozofický, napokon i z umelca – interpreta sa postupne začal čoraz viac stávať umelec – filozof. Prepojenia súčasného umenia a filozofie sú markantné, nachádzajú sa však takpovediac „pod povrchom", teda nie sú ľahko viditeľné. Preto sme sa rozhodli zachytiť komunikáciu medzi postmodernistickou filozofiou, semiotikou a scénickým umením. Túto syntézu totiž vnímame ako fenomén, ktorý je v slovenskom kontexte (či už s vedomím autora scénického diela alebo nie) dostatočne intenzívne prítomný, avšak mu nie je venovaná dostatočná teatrologická pozornosť.

V slovenskom divadelníctve sa ujal termín dekompozícia definujúci diela, v ktorých autori uplatňujú dekonštrukciu na výrazové prostriedky, čím z pohľadu tvorcu diela narúšajú tradičné inscenačné funkcie a postupy. Z pohľadu recipienta zas prinášajú fragmentarizáciu možných interpretácií diela či jeho niektorých častí.

Snažíme sa zároveň poukázať na fakt, že aj tuzemskí tvorcovia sa svojou prezentáciou dokážu zaradiť do progresívnejšieho prúdu európskych tvorcov, udr-

žiavať tempo so súčasnými minimálne európskymi experimentátormi, čo dokladuje aj aplikácia dekompozičných princípov, ktoré sa dajú uplatniť všeobecne, nezávisle od krajiny pôvodu diela.

Postmoderna a čo/ako potom?

Posun od moderny k postmoderne by sa dal veľmi zjednodušene zredukovať na zmenu dôrazu z otázky *čo?* na otázku *ako?* Taktiež je badateľné prehodnocovanie vzťahu medzi týmito dvoma zásadnými otázkami. V prípade divadla to znamená presun ťažiska z pozície reprodukcie pôvodnej témy alebo diela na jej aktualizovanú podobu. Nosná výpovedná myšlienka, hodnota, ktorú chce autor divákovi sprostredkovať, jej centrum sa nutne nenachádza v písanom texte, výsledné dielo nie je jeho čo najvernejšou interpretáciou. Dôležitý nie je len samotný obsah *textu*, ale aj to, ako je napísaný, kontext jeho vzniku, jeho príbeh. V kontexte herectva sa oslabuje úloha mimézis, profesionálne herecké vzdelanie nie je nutnosťou, naopak v tvorbe sa posilňuje požiadavka autentickosti, snaha hľadania vlastnej autorskej verzie vyjadrovania, svojho štýlu nekopírujúceho osvedčené, etablované postupy – či už v rámci *hereckej* alebo *režijnej praxe*. Ten sa formuje konštantným experimentovaním s formou a adaptabilitou umeleckej výpovede k nej. Umelecká výpoveď, ústredná myšlienka diela, naďalej ostáva v popredí, avšak forma, prostriedok, ktorým sa dostáva k divákovi, je už jej súčasťou, v niektorých prípadoch dokonca dominantnou.

Pri definovaní samotných dekompozičných princípov v slovenskom kontexte nemožno obísť *I.* a *II. slovenský divadelný manifest* Blaha Uhlára a Miloša Karáska. Termín dekompozícia, tak ako ho vnímame v intenciách tohto príspevku, sa u nás po prvý raz objavil v *I. slovenskom divadelnom manifeste* uverejnenom v bulletine k inscenácii *A čo?* (1988) ochotníckeho Divadla DISK z Trnavy. Jeho spoluautor a zároveň režisér inscenácie, Blaho Uhlár, sa v ňom vyjadril nasledujúco: „Dekompozíciou, motivickou difúznosťou, polytematizáciou, nedeterminovanosťou sa vytvára nová estetika dramatickej tvorby. Motivická difúznosť je symptomatickým znakom nielen divadelnej reality. Dekompozícia artefaktu vyúsťuje logicky v jeho polytematizáciu.“[1] Miloš Karásek, scénograf a súčasne druhý z dvojice autorov bulletinu, dodáva: „Divadlo sa tak stáva prostriedkom umožňujúcim ľuďom vysloviť svoj vlastný názor, zahrať svoje privátne predstavy. Hlavné pracovné postupy sú dekompozícia, fragmentácia, diskontinuita, používanie náhody a nedeterminovanosti.“[2]

[1] UHLÁR, B. – KARÁSEK M. I. slovenský divadelný manifest. In: *stoka.sk*, [online], [cit. 09. 11. 2020]. Dostupné na internete http://www.stoka.sk/uhlar/slovdivmanif.html.

[2] Tamže.

II. slovenský divadelný manifest už obsahuje, v slovenskom kontexte, konkrétne atribúty dekompozície:

„DEKOMPOZÍCIA ZNAMENÁ
- popretie tradičnej dejovej štruktúry
- aditívny spôsob stavby diela z náhodne zvolených a zoradených udalostí
- zdôrazňovanie nenadväznosti a nezávislosti jednotlivých udalostí a ich absolútnu rovnocennosť
- zobrazenie sveta nerozprávačskou formou prinášajúcou popretie začiatku a konca diela
- neustále potvrdzovanie nedramatickosti.“[3]

Kým Uhlár akoby písal o novej estetike dramatickej tvorby, Karásek je všeobecnejší a používa pojem divadlo. Treba však dodať, že obaja sa vyjadrujú v kontexte metódy postupne fixovanej improvizácie. Za viac než tridsať rokov od publikovania týchto vyjadrení sa situácia v slovenskom scénicko-umeleckom kontexte prirodzene zmenila, nasmerovala sa k vízii, ktorú Uhlár s Karáskom možno podvedome predpovedali. Aplikovanie dekonštrukcie (v Karáskovom poňatí fragmentácie a diskontinuity) v scénickom (nie vždy dramatickom) umení sa rozšírilo, avšak každý tvorca si tieto atribúty prispôsobil jazyku svojej vlastnej poetiky.

Ako už bolo spomenuté, zjednocujúcim znakom takýchto diel je zameranie sa na originalitu, jedinečnosť, vlastnú tvorivú „značku“, charakteristickú metódu tvorby, ktorú tvorca alebo tím tvorcov každým novým dielom rozvíja. Ako tvrdí teoretik médií Marshall McLuhan – „médium samotné je posolstvom“.[4] Filozof Jacques Derrida zas uvádza samotnú existenciu diela za vplyvný činiteľ pri jeho interpretácii.[5] Takéto diela dekonštruujú, odhaľujú skryté zákutia, upozorňujú na nedostatky a rezervy iným, mnohokrát radikálnejším spôsobom, než sme doteraz boli pri slovenskom divadelnom/scénickom umení zvyknutí. Radikálnejším, pretože dekompozícia zasahuje do komfortnej zóny tvorcov (performerov) aj divákov, ktorí sa stávajú spolutvorcami sledovanej inscenácie.

V kontexte slovenského divadelníctva môžeme vidieť nie náhodný nárast tvorby, vychádzajúcej z postmoderny práve v deväťdesiatych rokoch minulého storočia. Hoci v západnej kultúre sa koncept postmoderny etabloval už dávno

---

[3] UHLÁR, B. – KARÁSEK M. II. slovenský divadelný manifest. In: *stoka.sk*, [online]. [cit. 09. 11. 2020]. Dostupné na internete http://www.stoka.sk/uhlar/slovdivmanif.html.

[4] MCLUHAN, M. *Jak rozumět médiím*, Praha: Odeon, 1991, s. 20.

[5] Aj v tejto myšlienke vnímame paralelu s vyjadrením Miloša Karáska: „Prečo by umelecké dielo malo zdeľovať nejaké posolstvo, keď je predsa svojím vlastným vysvetlením a ospravedlnením?“ In: UHLÁR, B. – KARÁSEK M. I. slovenský divadelný manifest. In: *stoka.sk*, [online]. [cit. 11. 09. 2020]. Dostupné na internete http://www.stoka.sk/uhlar/slovdivmanif.html.

predtým, až pád totalitného režimu v Československu oficiálne otvoril možnosti nekonvenčnej, provokatívnej (nie nutne vulgárnej), žánrovo neľahko klasifikovateľnej umeleckej tvorby. Ako konštatuje teatrológ Vladimír Štefko: „…dlhšia tradícia postmoderny v zahraničí spôsobuje, že k nám sa dostávajú (problémy postmoderny) do vedomia ako solitéry, ako obelisky, z ktorých sa tie korene už ťažšie čítajú, objavujú, respektíve nevzniká potreba ich skúmať. Dostávajú sa k nám už vo forme poučiek či pravidiel, ktoré – paradoxne – neuznávajú nijaké kánony, teda pravidlá. Tá optická rozdielnosť vyplýva z toho, že postmodernistické úsilia na Slovensku vznikali a vyrastali v špecifickom prostredí tzv. reálneho socializmu. A ten limitoval jej verejné prejavy, ale aj ich kriticky vyhrocoval voči domácej realite.“[6]

Po Nežnej revolúcii vznikli na Slovensku prvé neštátne profesionálne divadlá ponúkajúce vo svojom repertoári výhradne autorské inscenácie. Tvorcovia mali voľné ruky vo výbere tém, v prípade interpretačných aktualizácií zas pri voľbe textov. Nezávislé divadelné zoskupenia sa od štátnych či zriaďovaných divadiel líšili najmä prístupom k autorstvu tvorby. Divadlá ako Stoka, Hubris či GUnaGU tvorili vlastné autorské inscenácie či už kolektívnou tvorbou alebo vo svojom personálnom zložení disponovali dramatikmi, ktorí písali hry priamo „na telo“ súboru, kým kamenné divadlá uprednostňovali interpretačné aktualizácie. V súčasnosti, v dobe podľa niektorých po postmoderne, v dobe stále narastajúceho experimentovania s výrazovými inscenačnými prostriedkami, zasahujúc aj do kompozície diela, sa tento vplyv aktualizoval na diferenciu medzi hercom a performerom alebo ak chceme, inscenáciou a scénickým dielom. Hoci je tento rozdiel zásadný, na Slovensku vnímame len veľmi pozvoľné začleňovanie takýchto diel do prostredia kamenných divadiel.

Teatrologička Dagmar Inštitorisová vníma etablovanie postmoderny v slovenskom divadelníctve deväťdesiatych rokov nasledujúco: „...zo strany tvorcov ako i kriticko-teoretickej obce sa teda divadelná postmoderna v počiatkoch chápala viac v zmysle dekonštrukcie ako nekonečnej semiózy (Derrida), ako možnosť absolútne voľnej tvorby, pričom sa opomínala pozícia diváka a kvalita jeho zážitku. Vzťah k nemu je vzťahom provokatívnym, útočným, ignorujúcim, pretože mnohí tvorcovia svoje inscenácie zámerne vytvárajú s vedomím, že pre ich tvorbu nie sú známe žiadne pravidlá (Lyotard).“[7]

Od začiatku nového milénia vzniklo na Slovensku isté limitované množstvo nových súborov, ale i inscenácií/scénických diel využívajúcich dekompozičné princípy ako súčasť postmoderny, či najnovšie ju prekonávajúcich, hľadajúc

[6] ŠTEFKO, V. POSTMODERNA JE TU! alebo MARGINÁLIE K TÉME. In: ČAHOJOVÁ, B. *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny*. Bratislava: Divadelný ústav, 2002, s. 231 – 232.

[7] INŠTITORISOVÁ, D. O divadle deväťdesiatych rokoch 20. storočia. In: INŠTITORISOVÁ, D. – ORAVEC, P. – BALLAY, M. *Tváre súčasného slovenského divadla*. Nitra: UKF v Nitre, 2006, s. 53.

pritom svoj vlastný jazyk. Princípy dekompozície sú, zjednodušene povedané, spoločným znakom pre tvorcov uvažujúcich „inak". V nasledujúcom texte tieto princípy predstavíme a aspoň čiastočne podrobíme analýze. Treba podotknúť, že tento prehľad nebude obsahovať všetky existujúce dekompozičné princípy. Náš výber spočíva vo frekvencii ich využívania súčasnými slovenskými tvorcami. Predmetom nášho príspevku sú teda dekompozičné princípy aplikované v dnešnom slovenskom divadle/scénickom umení.

Konkrétny dekompozičný princíp vždy do istej miery definuje, ovplyvňuje poetiku autorov scénických diel. Preto sme si vyčlenili niekoľko línií, ktoré sa dajú označiť za poetologické a každú líniu stručne predstavíme jedným dekompozičným princípom ako exkurzom do jeho podstaty.

Dekompozičné princípy

Improvizácia ako dekompozičný princíp v herecko-režijnej divadelnej praxi

Tento typ princípu vnímame ako jednu z najdlhšie uplatňovaných dekompozičných metód na Slovensku, po etablovaní ktorej sa začali postupne rozvíjať mnohé ďalšie (niektoré predstavíme v nasledujúcich riadkoch). Podstata tohto spôsobu tvorby sa viaže na funkciu textu v inscenácii, resp. spôsob jeho vytvorenia. Dostávame sa tak k dôležitej otázke inscenácie/scénického diela, vychádzajúceho z písanej predlohy (alebo akejkoľvek formy vopred vytvoreného textu), a diela vzniknutého metódou tzv. kolektívnej improvizácie. Tá sa u nás časom stala už etablovanou a využívanou viacerými divadelnými zoskupeniami, ako napr. divadlami Stoka, SkRAT, DPM či v individuálnych dielach niektorých režisérov (Anton Korenči, Ján Luterán a i.). V jej začiatkoch na našom území išlo o radikálny zásah do spôsobu kompozície inscenácie, avšak dnes už nesie patinu takpovediac konzervatívnosti.[8] Výsledným dielom je stále inscenácia a nie dielo komplementárne, performance atď.[9]

Typickým znakom divadelnej improvizácie je vytváranie situácie v reálnom čase s minimálnou či žiadnou prípravou. Jej účastník sa nachádza v neistote vyplývajúcej z absencie vopred naučeného textu a akcie mizanscény. V tom zmysle sa vymaňuje spod nadvlády písma, v momente vyslovenia svojej myšlienky, vykonania gesta, je to jeho vlastný, čistý, autentický prehovor. Z interpreta sa stáva tvorca. Metóda kolektívnej fixovanej improvizácie je pre diváka príťažlivá svojou

[8] Rozumieme jej stále ako prejavu postmoderny, v ničom ju však neprekonáva.

[9] Treba dodať, že vychádzame z čisto divadelnej hereckej improvizácie, nie z improvizácie tanečnej, hudobnej či akejkoľvek inej.

bezprostrednosťou. Performer je síce štylizovaný, ale iba minimálne. Rozdiel medzi dramatickou a javiskovou postavou sa v podstate stráca.

Deväťdesiate roky minulého storočia sa stali takpovediac zlatou érou herecko-režijnej improvizácie. Najtypickejším príkladom umeleckého kolektívu pracujúceho s touto metódou na Slovensku bolo Divadlo Stoka, ktoré zažívalo obdobie najväčšej diváckej popularity najmä medzi generačne zovretým, otvorenejším publikom. Inscenácie ako *Dyp Inaf* (1991) či *Eo Ipso* (1994), ktorým spočiatku nebola prikladaná väčšia odborná pozornosť, sa dnes považujú za objavné až prelomové.

Otáznym ostalo využívanie fixovanej kolektívnej improvizácie v nasledujúcich rokoch. Nebolo totiž zrejmé, či je táto metóda schopná ďalšieho tvorivého a invenčného rozvíjania, či nie je nutná istá forma jej aktualizácie. K tejto úvahe vedie už len samotný fakt, že hoci ide o dekompozičný princíp, výsledkom je, ako sme uviedli už vyššie, ucelený divadelný tvar, inscenácia, ktorá vo finálnej fáze vychádza z písaného textu, hoci vzniknutého na základe improvizácií. Na jednej strane tu pulzovala nutnosť revolty, zrkadliaca sa vo využívaní do veľkej miery transgresívnej poetiky, na druhej strane tu išlo o cyklické opakovanie osvedčenej metódy.[10] V prípade Stoky táto aktualizácia prebehla, hoci netypicky, personálnou obmenou hereckého ansámblu. Ansámbel funkčný v deväťdesiatych a z istej časti aj v nultých rokoch nového milénia reprezentoval prostredníctvom inscenácií pocity celej jednej generácie, ktoré boli zintenzívnené novými podnetmi vyplývajúcimi z politicko-spoločenských zmien. Nová zostava súboru, fungujúca približne od roku 2011, síce neznamenala radikálny posun v rámci tvorivej metódy, prišla s ním však nová energia, tematický fokus, ale i entuziazmus obdobný pri vzniku divadla v roku 1991.

[10] Pri použití výrazu transgresívna poetika vychádzame zo sumáru premenlivosti poetík Divadla Stoka, ktoré uvádza divadelná teoretička Elena Knopová: „Štylizovaným spôsobom (inscenácie Stoky) zachytávajú najmä scény násilia rôzneho druhu, hrubé zosmiešňovanie stereotypov, ľudský primitivizmus, cynický postoj ku skutočnosti (aj politickej). Konečné vyznenie však pripomína skúmanie extrémov ľudského správania a emócií.“ In: KNOPOVÁ, E. *Svet kontroverznej drámy*. Bratislava: VEDA, 2010, s. 43. Zdroj: BALLAY, M. *Sondáž nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku*. Nitra: UKF v Nitre, 2020, s. 55.
Divadlo Stoka preskakuje v inscenáciách isté hranice nastavenej morálky, dobrých mravov, čím nastavuje pomyselné zrkadlo svojim divákom. Preto vnímame výraz transgresívna poetika ako adekvátny.
Teatrológ Miroslav Ballay na margo vyčerpanosti metódy kolektívnej improvizácie konštatuje: „Je pravdou, že zo súčasnej tvorby divadla STOKA možno spomenúť viacero inscenácií, v ktorých sa autorská kolektívna metóda jej tvorcom nezunovala a zostala komunikatívna. V mnohom sa tak potvrdila jej životaschopnosť a istým spôsobom i nevyčerpateľnosť.“ In: BALLAY, M. *Sondáž nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku*. Nitra: UKF v Nitre, 2020, s. 56.

Technologický progres v službách dekompozície

Diela, v ktorých inscenátori na vyjadrenie svojho zámeru nielen využívajú výdobytky súčasného technologického pokroku, ale už aj také, kde nové technológie zastupujú najpodstatnejší výrazový prostriedok čoraz častejšie vznikajú aj na Slovensku. V prípade suplovania javiskovej postavy zastupujú technológie hercov, v prípade nahradenia klasickej scénografie sa stávajú zástupným javiskovým priestorom. Vytvorenie istej formy scénickej simulácie je hlavným cieľom tvorcov, ktorí na jeho dosiahnutie využívajú najmä digitálne technológie. Vysoká šanca stretnutia sa s dekompozíciou je práve pri dielach, v ktorých sú najvýraznejšou signifikantnou črtou. Fyzikálne javy, vesmírne témy či variácie meta-javov a tém, ale aj dystopické, katastrofické či post-apokalyptické vízie, sa v dielach využívajúcich nové technológie prejavujú i v ich estetike. Výrazným sa v týchto intenciách v posledných rokoch na Slovensku stal žáner tzv. súčasnej opery.[11] Experimentálni hudobníci a libretisti, ako napr. Miroslav Tóth, Marek Kundlák alebo Marek Piaček,[12] pracujú vo svojich dielach s princípom konečného riešenia a rušenia reálneho, teda s fikciou, ktorá sa v inscenačnom tvare prejavuje využívaním nových technológií ako najvýraznejšieho výrazového inscenačného prostriedku a v dramatickej rovine zas zvolením už vyššie spomenutých tém. V čom však diela týchto tvorcov (čo môžeme aplikovať v paušálnom význame) vynikajú, je nečakané využívanie vedeckej fikcie na sociálno-politické komentovanie svetového diania. Kritika, či skôr opis niektorých aktuálnych sociálnych javov (zhoršený životný štandard, adorácia bývalých totalitných režimov, migrácia atď.), použitím kombinácie nových technológií a príznačnej ironickej hyperboly, zbavuje dané diela rizika poučovacieho tónu. Diela sa pohybujú na pomedzí žánrov sci-fi či hororu a absurdnej komédie, v prípade diel Miroslava Tótha využívajúc fascináciu malebnými miestami Slovenskej republiky (v opere *Zub za zub* je to Banská Štiavnica, v *Oko za oko* je to Humenné, v opere *Muž v skafandri* Vysoká nad Kysucou atď.), v niektorých sa objavujú prvky dokumentárnosti, keďže autor čerpal inšpiráciu z reálnych historických osobností a udalostí.

Dekomponovanie telom

V rámci súčasnej slovenskej inscenačnej praxe sa stretávame aj s dielami, v ktorých dominantnú pozíciu zastupuje ľudské telo. To sa stáva ich ústredným výra-

[11] Tento termín nie je fixný, môžeme sa stretnúť aj s názvom dramatická opera, nová opera, alternatívna opera či video-opera.

[12] V kontexte tohto princípu môžeme spomenúť napríklad opery tvorivého dua Tóth – Kundlák *Zub za zub* (2013) a *Oko za oko* (2014), Tóthovu sólovú sci-fi trilógiu, ktorej časti prepájalo slovo „tyč" (2013 – 2017) alebo Piačekove komorné opery *Zbojníci* (2008) a *Kráľ duchov* (2009).

zovým prostriedkom, najdôležitejšou rekvizitou, nahradzuje výtvarnú stránku, je ich základným komponentom. Nepohybujeme sa však už len v diskurzoch vyslovene tanečného, fyzického alebo pohybového divadla. Tieto typy scénických diel sa začali postupne implementovať aj do činohry či opery, zmutovali s ich charakteristickými prvkami. Telo ako znak vlastnej identity, vlastného ja, determinuje našu osobnosť, to, kým sme, bez možnosti túto skutočnosť zmeniť. Preto ak umelec vytvára dielo založené na prezentácii vlastnej fyzikality, musí poznať jeho možnosti a tie následne aplikovať počas vytvárania diela (resp. ich počas tohto procesu objavovať a spoznávať). Ak teda v kontexte postmoderny hovoríme o nutnosti umelca spytovať sa samého seba v zmysle reflexie vlastnej tvorby, v tomto momente prechádzame aj do fyzickej roviny pýtania sa. Sloboda myšlienok tvorcov je totiž obmedzená fyzickými možnosťami tela. Dekompozícia sa preto v tomto prípade prejavuje transformáciou jazyka. Z dominancie hovoreného slova nastal prechod k dominancii pohybu, gestiky, čím vytvára priestor asociatívnej recepcii. Diela autoriek, ako napr. Sláva Daubnerová a Petra Fornayová či zoskupenia Debris Company, sú charakteristické práve spomenutým kombinovaním viacerých typov divadla, figuruje v nich menší počet performerov, dominantnou črtou je optika dekonštruujúca význam a možnosti ľudského tela.[13]

Dekonštrukcia dramatického textu

Adaptácie pôvodných dramatických i nedramatických textov patria na Slovensku medzi najčastejšie voľby dramaturgov, najmä v kamenných divadlách. Avšak aj medzi nimi sú diela, v ktorých sa v dramatickej rovine uplatňuje dekonštrukcia pôvodného textu, čím sa v inscenačnej rovine naskytuje možnosť využívania dekompozičných princípov.[14] Dekonštrukcia textu otvára tvorcom možnosti použi-

[13] Pre Daubnerovej tvorbu je dekonštrukcia typickým prvkom, to potvrdzuje i divadelná teoretička Elena Knopová: „Typické sú fragmentácia, dekonštrukcia, a rekonštrukcia textov, postáv, pohybu, ale aj obrazu, ktoré v konečnom dôsledku prispôsobuje konkrétne priestoru, v ktorom hrá. Nezriedka jej tvorba na rozhraní performancie a inscenácie pripomína formu osobnej spovede (zovšeobecniteľnej na otázky indivídua a jeho vzťahu k sebe samému či vlastnému okoliu), v ktorej zohráva dôležitú úlohu priamy kontakt s divákom a jeho úloha spolutvorcu (súčinnosť) vzájomnej divadelnej skúsenosti.“ In: KNOPOVÁ, E. Postdramatické divadlo minimalistickej réžie v tvorbe Slávy Daubnerovej a Eduarda Kudláča. In: PODMAKOVÁ, D. – BLAHYNKA, M. et al. *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*. Bratislava: Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2012, s. 106.

[14] Tu sa ponúka porovnanie s prístupom k textu predošlými generáciami tvorcov, napríklad s niektorými inscenáciami Jozefa Bednárika (*Dom Bernardy Alby*, *Titus Andronicus*, obe v DAB Nitra), v ktorých režisér spolu s dramaturgičkou Darinou Károvou pôvodný text dekonštruovali, aktualizovali, avšak v inscenačnej rovine zachovali tradičný kompozičný princíp. Obrazy v týchto inscenáciách neboli asociatívne, neprebiehalo viacero hereckých akcií paralelne, slovami teatro-

tia týchto postupov, preto sa istým spôsobom stáva jedným z nich. Pôvodný text je preto nie iba aktualizovaný, ale aj dekonštruovaný. Inscenačný tím vyhľadáva spoločné znaky výpovedí pôvodného textu, okolností jeho vzniku, priesečníky vtedajšej spoločenskej situácie a súčasnosti, vznikajú tak koláže všetkých menovateľov (v scénach, v ktorých prebieha viacero akcií súbežne sa napĺňa doslovne podstata tohto termínu), teda finálna podoba scénického diela. V slovenskom prostredí je najvýraznejším súčasným zástupcom tohto tvorivého postupu režisér Rastislav Ballek, ktorý dekonštruuje najmä klasické texty (napríklad *Jánošík* Márie Rázusovej-Martákovej v DAB Nitra, 2017, alebo Euripidove *Bakchantky* v SND, 2019). Jeho inscenácie sú okrem rekontextualizácie dramatickej roviny charakteristické fragmentarizáciou inscenačnej roviny, často sa pohráva s divákovou neistotou podmienenou recepčnou nejednoznačnosťou, nejednoduchou uchopiteľnosťou, na pochopenie kontextu je v niektorých prípadoch nevyhnutné poznať pôvodné texty, z ktorých režisér vychádza. Tvorca pri týchto dielach počíta s pomerne vysokou mierou diváckeho rozhľadu.

Na záver môžeme konštatovať, že dekompozícia, tak ako ju definovali Uhlár a Karásek v závere osemdesiatych rokov, má v dnešnom slovenskom divadelnom prostredí naďalej svojich zástupcov. V generácii súčasných tuzemských tvorcov je pomerne frekventovane využívaným pracovným postupom, ktorý sa s obmenami dokázal presadiť a etablovať. Musíme teda konštatovať, že i napriek rozličným poetickým rukopisom každého tvorcu a postupnej zmene doby prinášajúcej nové fenomény, je jej podstata, ktorá je vo filozofickom ponímaní postmodernou odozvou na skostnatenosť umeleckej konvencie a rozloženie spoločenských hodnôt nemenná a zachovaná.

Príspevok je výstupom projektu VEGA č. 2/0173/19 Cesta slovenského divadla od uzavretej k otvorenej spoločnosti (udalosti, osobnosti, inscenácie).

Zoznam použitej literatúry:

BALLAY, Miroslav. *Sondáž nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku*. Nitra: UKF v Nitre, 2020, 302 s. ISBN 978-80-558-1524-4.

ŠTEFKO, Vladimír. POSTMODERNA JE TU! alebo MARGINÁLIE K TÉME. In: ČAHOJOVÁ, Božena. *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny*. Bratislava: Divadelný ústav, 2002, s. 231 – 232. ISBN 80-85455-97-8.

INŠTITORISOVÁ, PODMAKOVÁ, Dagmar – BLAHYNKA, Miloslav. *Tváre súčasného slovenského divadla*. Nitra: UKF v Nitre, 2006, 399 s. ISBN 80-8094-012-6.

lóga Milana Poláka: „Klasická výstavba deja či príbehu alebo ‚veľké rozprávanie' je uskutočnené všeobecne známou postupnosťou: expozícia, kolízia, kríza, peripetia a katastrofa." In: POLÁK, M. Alternatívne divadlo a jeho pocitové fragmenty. In: *Slovenské divadlo*, 2008, roč. 56, č. 3, s. 294.

KNOPOVÁ, Elena. Postdramatické divadlo minimalistickej réžie v tvorbe Slávy Daubnerovej a Eduarda Kudláča. In: Dagmar Podmaková – Miloslav Blahynka et al. *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*. Bratislava: Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2012, s. 103 – 115. ISBN 978-80-967283-9-8.

McLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím*, Praha: Odeon, 1991, 400 s. ISBN 80-207-0296-2.

POLÁK, Milan. Alternatívne divadlo a jeho pocitové fragmenty. In: *Slovenské* divadlo, 2008, roč. 56, č. 3, s. 294 – 301. ISSN 0037-699X.

UHLÁR, Blahoslav – KARÁSEK Miloš. I. slovenský divadelný manifest. In: *stoka.sk*, [online]. [cit. 09. 11. 2020]. Dostupné na internete http://www.stoka.sk/uhlar/slovdivmanif.html.

UHLÁR, Blahoslav – KARÁSEK Miloš. II. slovenský divadelný manifest. In: *stoka.sk*, [online]. [cit. 09. 11. 2020]. Dostupné na internete http://www.stoka.sk/uhlar/slovdivmanif.html.