

VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied
Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV

KAROL MIŠOVIC (ed.)

Témy na okraji záujmu?



VEDA,
vydavateľstvo
Slovenskej akadémie vied

Ústav divadelnej a filmovej vedy
Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied

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

Recenzenti

prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc.

Mgr. Mgr. art. Miloslav Juráni, PhD.

KAROL MIŠOVIC (ed.)

Témy na okraji záujmu?

Zborník vedeckých príspevkov z teatrologického sympózia

VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied
Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied
Bratislava 2021

Preklad resumé do anglického jazyka Dr. Zuzana Koblišková
Menný register PhDr. Katarína Ducárová

Jazykový redaktor PhDr. Jozef Molitor
Grafický návrh a zalomenie Jana Janíková
Návrh a spracovanie obálky Mgr. Marek Petržalka

Z podkladov Ústavu divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení
vydala VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied,
Centrum spoločných činností SAV, Dúbravská cesta 5820/9,
841 04 Bratislava, v roku 2021 ako svoju 4 590. publikáciu.

Všetky práva vyhradené.

Autori

© Miroslav Ballay, Katarína K. Cvečková, Lenka Džadíková, Milan Hrbek,
Martina Mašárová, Karol Mišovic, Jakub Molnár, Dagmar Podmaková

© VEDA, vydavateľstvo SAV, 2021

© Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV, 2021

ISBN 978-80-224-1908-6

Obsah

Slovo na úvod	6
Miroslav Ballay <i>K niektorým tendenciám oživoovania lokálnych dejín v súčasnom slovenskom divadle (marginálie)</i>	10
Dagmar Podmaková <i>Od Janka (Kráľa) po Jána/Janka Borodáča. Javiskové stvárnenie osobností z našej histórie: dokument či fikcia...</i>	24
Karol Mišovic <i>Herecká všeobecnosť a konkrétnosť pri stvárňovaní historických postáv</i>	39
Jakub Molnár <i>Imerzné divadlo na Slovensku</i>	56
Katarína K. Cvečková <i>Intermedialita v slovenskom nezávislom divadle</i>	72
Milan Hrbek <i>Uplatňovanie dekompozičných princípov v súčasnom scénickom umení na Slovensku</i>	83
Martina Mašlarová <i>Queer v slovenskom divadle</i>	93
Lenka Džadíková <i>Slovenské divadlo pre mládež po roku 2010 – cesta k zvýšenému záujmu o špecifické publikum</i>	110
O autoroch	125
Anglické resumé	129
Menný register	132

Slovo na úvod

V roku 2020 sme si pripomenuli storočnicu slovenského profesionálneho divadelníctva. Napriek prvým batoliacim rokom pohybujúcich sa vo výrazne provi- zórnych podmienkach naše divadlo pomerne rýchlo dospelo, zakrátko dosiah- lo medzinárodný ohlas a dnes sa v mnohých aspektoch vyrovnáva súčasným stredoeurópskym tendenciám. Slovenská teatrológia sa taktiež snaží sústavnou výskumnou činnosťou zmenšovať biele miesta v oblasti histórie i systematické- ho mapovania súčasnej kondície tuzemského divadelného priestoru. Koncepcia sympózia vychádzala z projektu *Cesta slovenského divadla od uzatvorenej do k otvo- renej spoločnosti* skúmajúceho zmeny v spoločnosti, ktoré majú vplyv na drama- tické umenie. Základnou hypotézou sa pri vzniku sympózia tak stala polemika, čo všetko prináša dnešné slovenské divadelníctvo, ale teatrológia sa mu venuje skôr okrajovo, menej dôrazne alebo o predmetnej téme zatiaľ ešte nevyšiel zá- sadný hodnotiaci a kontextuálny text. Tak sympóziu, ktoré sa v online podobe konalo 23. marca 2021, a i následný zborník s príspevkami z neho, ktorý prá- ve čítate, dostali pomenovanie s jasne vkomponovanou básnickou otázkou už v názve *Témy na okraji záujmu?*

Príspevky ôsmich teatrológov a teatrológičiek sa zameriavajú na témy možno na prvý pohľad skutočne marginálne, ničím výnimočné alebo naopak príliš ex- travagantné. Vyhybajú sa mainstreamu, enumeratívnym profilom tvorcov, kon- krétnym divadlám a kľúčovým okruhom slovenskej dramaturgie nezávislých či kamenných scén. Ich zámerom bolo predstaviť oblasti záujmu, ktoré nie sú novinkou na našich javiskách, ale určite ešte nepatria medzi erbové motívy pri hodnotení polarít našej divadelnej kultúry. Osem príspevkov analytickou for- mou poukazuje na bohatý rozptyl, dramaturgickú rôznorodosť aj estetické pre- meny, ktoré sú signifikantné pre slovenské divadelníctvo v posledných dvoch dekádach. Pestré generačné rozvrstvenie autorov a autoriek zborníka v synteti- zujúcich textoch predstavuje aspoň čiastočnú mnohotvárnosť našej scény a dáva podnet na širšie skúmanie predmetných a na okraji vysunutých javov, trendov a skutočností dramaturgie slovenského divadla prvých dvoch desaťročí 21. sto- ročia.

Autori a autorky príspevkov nezišli z ciest svojich záujmových pozícií a spra- covali témy, ktoré už dlhodobejšie patria medzi domény ich výskumu, pozreli sa však na ne z iného uhla pohľadu. Tak sa aj z tém, ktoré sa mohli spočiatku zdať na tzv. okraji záujmu slovenských divadelných praktikov i teoretikov, vynorilo spektrum nových zistení, sumarizácií a charakteristík. Jednotlivé texty hutnos-

ťou formy a bohatosťou obsahu dokázali, že vybrané témy len zdanlivo figurujú na periférii záujmov. Podľa zistení autorského kolektívu naopak čoraz umelecky zásadnejšie a dramaturgicky pravidelnejšie sa objavujú na našich inštitucionalizovaných či nezávislých scénach. No doteraz len s čiastočnou teatrologickou reflexiou.

Zborník môžeme obsahovo rozdeliť na niekoľko okruhov, v ktorých na seba príspevky voľne nadväzujú a dotvárajú tak širšiu pestrofarebnú mozaiku vzájomne prepojených tém a súvislostí. Prvé tri štúdie sa zaoberajú oblasťou zrkadlenia dejín v súčasnom divadelnom prostredí. Historická pamäť ako umelecké východisko je hlavnou osou textu Miroslava Ballaya, ktorý cez teoretické hľadisko i konkrétne príklady poukazuje na tenkú hranicu medzi umelcom a výskumníkom a umelcom ako výskumníkom dejín a pamäti priamo v procese tvorby či počas predstavenia na javisku. Autor identifikuje pestrú škálu prístupov, ktorými ním vybraní tvorcovia zo slovenského i českého kontextu ožívujú lokálnu históriu, a tiež tým, že plynulo prepája spätosť týchto inscenácií s formovaním a interpretáciou kultúrnej pamäte. K tematickej podstate Ballayovej štúdie sa približuje Dagmar Podmaková, ktorá na konkrétnych inscenáciách charakterizuje hlavné umelecké metódy pri javiskovom spracovávaní postáv z našej staršej i novej histórie. Vytýčením vlastného zorného uhla autorka nielen sprostredkúva krátku históriu inscenovania reálnych osudov daných osobností, no súčasne aj identifikuje, aké sú hlavné umelecké stratégie pri spracovávaní postáv s rôznorodým významom i zástojom v slovenských i českých dejinách. Karol Mišovic sa naopak nesústreďuje na dejepisné podklady a komparácie histórie s jej scénickou interpretáciou, ale pozornosť koncentruje výhradne na herecké výklady postáv, ktoré vznikli na podklade skutočných predobrazov. Vo všeobecne ladenom úvode i pri analytickom priblížení konkrétnych výkonov uvažuje o miere autentickosti pri hereckom stvárňovaní spoločensky známych historických ikon. Skúma, či sa konkrétna osobnosť našich geopolitických či kultúrnych dejín stala pre hereckého interpreta stimulom, alebo naopak iba inšpiračným východiskom.

Jakub Molnár vo svojom príspevku prináša sumarizujúci teoretický pohľad na čoraz populárnejší fenomén imerzného divadla, ktorý následne aplikuje na konkrétne príklady českých, no najmä slovenských inscenácií tohto typu. Autor vychádza z aktuálnych anglo-amerických úvah, a tým poukazuje na historické aj súčasné roviny podoby imerzie v zahraničí aj na Slovensku. Kriticky sa vymedzuje voči prvoplánovému efektu tejto formy, uvažuje o efektívite a možnostiach aplikácie, kontinuálne prepája esteticko-tematické otázky, ktoré táto divadelná forma nastoľuje a výstižne charakterizuje prvé slovenské imerzné inscenácie. Novou podobou výrazových prostriedkov sa zaoberá aj Katarína K. Cvečková, ktorá si úlohu nezľahčila a podobne ako Molnár čitateľa najskôr uvádza do problematiky svojej témy. Intermedialita v súčasnom slovenskom nezávislom divadle sa tak vďaka jej charakteristike a následnej analýze tvorby vybraných umelkýň

(Sláva Daubnerová, Petra Fornayová a i.) či zoskupení (Med a prach a i.) vyjavuje ako teatrologicky ešte dostatočne nepreskúmaná. No ako autorka vecne v texte dokazuje – v slovenskom umení má kombinácia médií a využívanie technológií najrôznejšieho druhu dlhšiu tradíciu než samotný pojem. Jej historický exkurz sprostredkúva kontext divadelných štúdií aj diel, ktoré bežne reflektujú skôr historici výtvarného umenia, a rovnako tých, ktoré časom ostali v teatrologickom zabudnutí. Jej príspevok tak disponuje mnohými inovatívnymi charakteristikami prvkov a tendencií, ktoré majú síce na pôde slovenského divadelníctva zapustené korene, ale ešte stále sa nedočkali relevantného zhodnotenia. Na tému nového výrazového jazyka tematicky nadväzuje, i keď na diferentnej báze aj príspevok Milana Hrbeka, ktorý syntetizuje problematiku dekompozičných princípov v súčasnom slovenskom scénickom umení. Prirodzene pripomína priekopníkov tejto špecifickej tváre nášho divadelníctva – Blaha Uhlára a Miloša Karáska, ale aj ich súčasných pokračovateľov či aspoň tvorcov, nadväzujúcich na spôsob tvorby popierajúce kánony realisticko-psychologického divadla. Autor sa však na dekompozíciu nepozera iba ako na historický prúd, vyníma ju z okraja divadelnej teórie a ponúka ju ako nástroj analýz bližšie slohovo neurčených inscenácií.

Posledná dvojica príspevkov tvorí samostatné oblasti výskumu, ktorých obťažnosť (ako obe autorky vo svojich štúdiách dokázali) by vydali na samostatný zborník. Martina Mašlárová a Lenka Dzadíková sa totiž zamerali na divadlo dramaturgicky značne marginalizovaných skupín. Jedna je podceňovaná z pozície diskriminácie práv príslušníkov LGBTQIA+, druhá z pohľadu vedenia mnohých divadelných scén na inscenácie určené pre deti a mládež ako „povinnejš“ dramaturgickej voľby. Dzadíková spracovala tvorbu slovenských divadelníkov pre recipientov v najrizikovejšom veku, keď vplyvy vonkajšieho prostredia pôsobia na dospievajúce individuality najakútnejšie. Stručne predstavuje nielen nové tendencie a obraty v tejto repertoárovej oblasti, ale bez zbytočnej enumerácie približuje aj ich dramaturgické spektrum a vo vybraných prípadoch aj ich scénickú podobu. Cenná je najmä ešte v slovenskom teatrologickom prostredí doteraz nespracovaná komparácia kvarteta javiskových podôb *Denníka Anny Frankovej*, ktoré vznikli v rokoch 2016 – 2020 ako reakcia na extrémistické tendencie našej spoločnosti. Rovnako podstatná ako tvorba pre dospievajúcu mládež sa v našich geopolitických pomeroch ukazuje aj tvorba reflektujúca otázku rodovej problematiky a sexuálnych identít. Na prvý pohľad ide ako pri Dzadíkovej texte o tému na okraji záujmu divadelníkov. Mašlárová však dokazuje pravý opak. Autorka mapuje súčasné úsilia a trendy, ale názorovo vecnej teatrologickej analýze podrobuje i kľúčové inscenácie, vybraných tvorcov (Marián Amsler, Tomáš Procházka a i.) aj činnosť nezávislého divadla Nomantinel zameraného práve na témy života a práv queer komunity.

Zborník *Témy na okraji záujmu?* predstavuje inšpiratívne oblasti výskumu s novým pohľadom na súčasné slovenské divadelníctvo. Ale jedným dychom

možno dodať, že mnohé témy, ktoré aktuálne hýbu celosvetovým kultúrnym spektrom, a ten slovenský z toho nevynímajúc, museli ostať ešte otvorené, teda doposiaľ na okraji záujmu. Či sú to otázky divadla národnostných a iných marginalizovaných menšín, divadla spracúvajúceho tézy migrácie, otvárajúce roviny environmentálnych otázok a ekológie, súčasná domáca muzikálová scéna, dramaturgia slovenských divadelných a multižánrových festivalov, interdisciplinárne výskumy či aplikované divadlo. A najmä závažná téma – reakcia divadelníkov na aktuálnu padnemiú Covid-19. Kreatívny priemysel sa stal jedným z najpostihnutejších odvetví, ktoré stratilo to najdôležitejšie – kontakt so živým recipientom. Túto problematiku vo svojom zborníkovom príspevku už stručne približuje Katarína K. Cvečková. Ale priama reakcia divadelníkov na nové témy, ktoré so sebou priniesla pandemická situácia (z privátneho hľadiska sú to strach, osamotenie, strata sociálnych kontaktov, z globálneho chudoba, ekonomické dôsledky, strata životného štandardu a pod.) nás ešte čaká. Slovenskí divadelníci v poslednom období dobiehajú najmä uvádzanie inscenácií, ktoré nemohli byť odohraté pred živými divákmi v čase ich plánovaných premiér. Preto ešte len malé percento z tuzemských produkcií zareagovalo na zmenu paradigmy a dramaturgicky sa ešte nezacielilo na obmenu spoločenského kurzu. Jedinou zmenou bolo (často provizórne, ale nutné) implikovanie živého umenia do online priestoru, čím si divadelníci uchovali kontakt s publikom, ale prišli tým súčasne o divácku bezprostrednosť, a teda základnú premisu divadelného umenia. No mnohí tvorcovia koncepciu prispôbili snímaniu kamery a divadelná réžia sa z veľkej časti pretransformovala na filmovú. Otázne bude, ako takto vytvorené inscenácie budú následne prenesené na reálne javisko. Slovenské divadelníctvo sa totiž s podobnou situáciou ešte nestretlo. Počas ničivej epidémie španielskej chrípky pred sto rokov ešte neexistovalo a dianie druhej svetovej vojny až tak markantným spôsobom nezasiašlo do obligátneho hracieho programu našich divadelných scén.

Nad divadelným svetom teda visí otázka čo ďalej? Ako pandémie ďalej zasiahne do dramaturgie a produkcie súčasného divadla? Akým spôsobom ovplyvní naše slovenské divadelníctvo? Ktoré témy ostatnú na okraji záujmu, a ktoré naopak nadobudnú dominantnú pozíciu?

Karol Mišovic

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.

(sagrálnym, 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 prekročiť 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.). *Súčasné 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. Martinský 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 frustráciou 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 komunistckej, 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 problematike, ako napr. *Tiso* (Divadlo Aréna, 2005), *HOLLYROTH anebo Robert Roth spívá Jana Hollého mrzkoti a pomerkováňa* (SND, 2009), *Mojmír II alebo Súnrak 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. Nesuplujú 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 určeními 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 afrobraziľskej 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: *kôd – 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 našťudovania témy ako v prípade poľskej režisérky Agnieszky Olsten v inscenácii *Svedectvo krvi* (ŠD Košice, 2013), ktorú naopak našťudovali 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 našťudovanie 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 (dávnou 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. *Imerzivní 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.

Od Janka (Kráľa) po Jána/Janka Borodáča Javiskové stvárnenie osobností z našej histórie: dokument či fikcia...

DAGMAR PODMAKOVÁ

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

Abstrakt: Príspevok sa venuje problematike divadelných inscenácií o významných osobnostiach z československej politiky a umenia. Cez rôznorodé divadelné projekty viacerých divadiel a tvorivých kolektívov v nových spoločensko-politických kontextoch po roku 1989 si autorka všíma dramaturgické spracovanie témy, použité umelecké prostriedky, obraznosť, vizualitu a i. Dospieva k poznaniu, že najdôležitejší je príbeh jedinca so životnými ruptúrami zasadený do širších súvislostí, vychádzajúc z bohatých materiálov dokumentačného charakteru, respektíve z umeleckej tvorby skúmanej osobnosti. Či ide o národných buditeľov z 19. storočia (Janko Kráľ, Ludovít Štúr), politikov 20. storočia (Jozef Tiso, česká politička Mílada Horáková, Gustáv Husák, Alexander Dubček) alebo spisovateľov (Dominik Tatarka, Miroslav Válek, ktorý zastával aj funkciu člena vlády na Slovensku.). Platí to aj pre zástupcov divadla: prvú slovenskú profesionálnu režisérku Magdu Husákovú-Lokvencovú a spoluzakladateľa slovenského divadla Jána Borodáča.

Kľúčové slová: dokumentárne divadlo, divadelný obraz osobností politiky a umenia, Mílada Horáková, Dominik Tatarka, Miroslav Válek, Ján Borodáč, Štátne divadlo Košice

Nové politicko-spoločenské podmienky po roku 1989 umožnili divadelným tvorcom zamýšľať sa slobodne, bez vonkajšej či vnútornej cenzúry nad scénickým stvárnením životných osudov významných osôb, ktoré mali podiel na formovaní národnej histórie. Na reflexiu odchádzajúcich či už odídených politikov, respektíve proskribovaných kultúrnych dejateľov, bol ešte krátky časový odstup. V ponovembrových rokoch sa divadelníci sústredili vo väčšej miere na západnú dramaturgiu, neraz blízko k absurdnému divadlu, no naďalej ich zaujímala téma rozkladu spoločnosti či vnútornej emigrácie. Reflexia vlastných dejín ustúpila novému trendu aj preto, že spoznať a pochopiť dejinné kontexty vývinu literatúry, divadla, jazyka a politiky sa nedá len prostredníctvom oral history, potrebné je štúdium historických dokumentov či umeleckej tvorby sledovaného obdobia.

Pri tridsaťročnom ohliadnutí sa na dramaturgiu slovenských divadiel cez prizmu inscenácií o viac či menej známych domácich osobnostiach prekvapuje, že na rozdiel od okolitých krajín ich nachádzame podstatne menej. Nie pre nezaujímavosť dramatikov, dramaturgicko-režijných tímov, ale pravdepodobne kvôli nedostatku podkladového materiálu na dramatické dielo, ktoré by oslovilo širokú divácku obec. Preto sa divadelníci upriamili na všeobecnejšie témy a osudy ľudí,

ktoré sa dovtedy predkladali prevažne v čierno-bielom videní, napríklad národní buditelia štúrovskej generácie.

Inscenácie o Jankovi Kráľovi (1994) a Ľudovítovi Štúrovi (1996) v martinskom divadle¹ vyvolali v radoch mnohých činovníkov protichodné reakcie. Autor Karol Horák sa v tom čase už veľmi dobre orientoval v problematike životných peripetií a spoločensko-politickom rozhodovaní štúrovcov, preto okrem dôležitých fragmentov z ich života vytvoril pri oboch scenároch aj nadčasovú rovinu. Vznikla v prehodnocovaní myšlienok, činov a osobného zápasu v spojení s osudom národa, ktoré v prvých rokoch nového samostatného štátu zaznievali mimoriadne aktuálne. Režisér Roman Polák aj v spolupráci so scénografom Jozefom Cillerom posilnili túto zmenu paradigmy vnímania dovtedy čítankových hrdinov a vytvorili obraz pochybujúcich i hľadajúcich jednotlivcov, ktorí sa aj na pozadí historických pomerov stali tak divákom veľmi blízkymi.²

Horák v týchto dielach pracoval okrem biografických údajov aj s autentickými materiálmi a tvorbou oboch národovcov, preto majú texty viac charakter umeleckého dokumentu ako fikcie. Ale pri hre *Nebo, peklo, Kocúrko* (SND, 1995), inšpirujúc sa dvomi dielami Jonáša Záborského³ cez fiktívnu postavu samotného Záborského a jeho životného príbehu, ponúkol text plný absurdných až protirečivých situácií. Časť kritiky inscenáciu Romana Poláka neprijala, navediac sa stotožniť s postmoderným groteskným, zosmiešňujúcim pohľadom na slovenské Kocúrko, v ktorom sa ocitá okrem Dr. Fausta široké spektrum občanov rôznych zamestnaní a zameraní, ale i Pilát, Judáš a mnohí iní, dokonca aj sám Ježiš Kristus či hlasy Boha a Ducha svätého. Toto moderné mystérium, ktoré mohli niektorí diváci považovať za „zmätok“ na javisku, bol (ne)priamou metaforou politického diania a medziľudských vzťahov polovice deväťdesiatych rokov. Ani mnohí spolutvorcovia nepochopili režisérovu javiskovú hyperbolu situácií a vzťahov, keď Marián Labuda zavesený na žeriave ako Jonáš Záborský „nadáva zadubeným Slovákom“.⁴ No o desať rokov neskôr bez problémov prijali napomenutia svojich predkov, keď ten istý herec v postave kňaza Jozefa Tisa

¹ *Divný Janko* s podtitulom *Apokalypsa podľa Janka(Kráľa)* a „...príd' kráľovstvo Tvoje...“ alebo *Život, skutky a smrť proroka Ľudovíta (Štúra)* našťudovalo Divadlo Slovenského národného povstania (dnes Slovenské komorné divadlo) v Martine. K postave Štúra sa Karol Horák vrátil ešte raz, hrou *Prorok Štúr a jeho tiene alebo Zjavenie, obetovanie a nanebovstúpenie proroka Ľudovíta a jeho učeníkov* (SND, 2015, réžia Roman Polák).

² Prestupovanie minulosti a prítomnosti zavŕšili Martinčania projektom *Štúrovci (koncert zrušený)* z roku 2006 v réžii Doda Gombára. Inscenovaný rockový koncert zhudobnených veršov štúrovských básnikov orámovaný skúškou členov kapely odmýtzoval týchto veľikánov zo školskej literatúry a priblížil ich ako obyčajných ľudí.

³ Náboženským eposom *Vstúpenie Krista do raja* a *Faustiády* – satirickej prózy, až hyperbolicky kritizujúcej pomery v krajine počas života Jonáša Záborského.

⁴ POLÁK, R. Cesta s vrecom divadelného cukru. In: HORÁK, K., POLÁK, R. *Horák – Polák. Hovory o divadle*. Bratislava: Slovart, 2020, s. 223.

pokojným hlasom vyčítal slovenskému ľudu priveľa pijatiky, ktorá sa prejavuje na genetike ich detí, a iné ich negatívne črty národnej povahy.

Inscenácia *Tiso* Divadla Aréna (2005) je však výnimočná v tom, že skoro celý text vychádza zo zachovaných Tisových kázní, prejavov, obhajoby a iných dobových reálií. Záujem publika rástol aj po jej znovuuvedení s Mariánom Labudom ml. (2017) nielen pre divadelne pôsobivé scénické naštudovanie tejto monodrámy o kňazovi a prezidentovi prvej Slovenskej republiky (1939 – 1945) Jozefovi Tisovi, ktorého popravili roku 1947 za jeho činnosť v uvedenom období, ale pre odkrývanie našej histórie v širších spoločensko-politicko-kultúrnych súvislostiach.

Je logické, že väčšiu pozornosť verejnosti i odborníkov z určitej oblasti vyvolávajú osobnosti, ktorých politický a často i súkromný život prechádzal viacerými ruptúrami a ich politické rozhodnutia sa dotýkali širokej vrstvy obyvateľstva. Takými boli tri najvýraznejšie osoby slovenského politického života posledných šiestich dekád 20. storočia: okrem spomínanej rozporuplnej postavy slovenských dejín aj ďalší dvaja politici Alexander Dubček a Gustáv Husák. O bývalých prvých tajomníkoch Ústredného výboru Komunistickej strany Československa pripravilo inscenácie tiež Divadlo Aréna.

Od deväťdesiatych rokov minulého storočia vyšli o Dubčekovi rozsiahle vedecké štúdie a knihy, objasňujúce zrod politika, jeho silné i slabšie stránky, najmä okolnosti, ktoré umožnili jeho politický i spoločenský rast, po roku 1969 nútený odchod z funkcií a návrat na politickú scénu po roku 1989. Sám Dubček vo svojich spomienkach odkryl nielen mladosť spojenú s formovaním politického myslenia a rôzne prekážky na ceste za zmenami, ale aj viaceré okolnosti udalostí pred okupáciou Československa.⁵ Podkladových materiálov na vznik umeleckého diela je naozaj mnoho. Vynára sa však otázka, ako predstaviť na javisku či vo filme bezprostredného politika so sympatickou tvárou, schopného počúvať aj názory iných tak, aby aj mladšie generácie pochopili rozhodnutia jednotlivcov na pozadí súdobých politických pnutí v strednej Európe a zároveň, aby nepripomínal nekritické profily v čase socialistického realizmu. Tvorcovia sa v inscenácii hry Viliama Klimáčka *#dubček* (2018, réžia Michal Škočovský) rozhodli pre rámec divadelnej skúšky. Mladí herci počas prvého čítania nového textu vystupujú z postáv a komentujú Dubčekov postoj a súvisiace historické udalosti.⁶ Dialóg a prehovory dopĺňajú dobové archívne filmové zábery, často bez širšieho osvetlenia, ktoré by posúvali inscenáciu k dokumentárnemu divadlu. Ilustratívnosť rozprávania podporujú aj monologické výstupy interpretov zdieľajúce ich rodné príbehy.

⁵ DUBČEK, A. *Nádej zomiera posledná: z pamätí*. Editor Jiří Hochman. Bratislava: Národná obroda, a. s.; Práca, spol. s r. o., 1993. Preložené z amerického originálu *Hope Dies Last: The Autobiography of Alexander Dubcek* (New York 1993).

⁶ Paralela so spomínaným martinským projektom *Štúrovci (koncert zrušený)*.

Paralelne s inscenáciou vznikol aj film *Dubček*⁷ slovensko-českej koprodukcie (2018), ktorý tiež využíva prelínanie Dubčekových spomienok s politickým dianím a výberom navonok nezávažných, ale dôležitých faktov v jeho rodine. Diváci tak mohli porovnať prístup tvorcov k tejto téme, ako aj rozdiely v použití výrazových prostriedkov divadla a filmu. Hoci obe diela pracujú s dobovým obrazovým aj dokumentárnym materiálom i fikciou, nepodarilo sa v nich vytvoriť dramatický konflikt príbehu či vo vnútri titulnej postavy. Pravdepodobne preto, že sa prioritne sústredili na udalosti roka 1968. Akoby rezignovali na priblíženie zložitých súvislostí medzinárodnej a domácej politiky s jej vnútornými spletitosťami.

Obe diela presahujú do normalizácie (film aj po jej skončení), rovnako ako staršia inscenácia *Dr. Gustáv Husák: väzeň prezidentov, prezident väzňov* (2006, Divadlo Aréna, réžia Martin Čičvák). V čase jej vzniku ešte neboli zverejnené mnohé pozoruhodné skutočnosti a súvislosti z domácich, no najmä ruských archívov, ktoré osvetľujú myslenie a rozhodovanie Gustáva Husáka v role politika.⁸ Možno aj preto sa Viliam Klimáček pri hre pre Divadlo Aréna rozhodol pre divadelno-metaforický obraz-fikciu poskladanú z viacerých známych faktov a dokumentov. Tri dôležité etapy Husákovho života (predvojnový intelektuál, aktívna stranícka práca počas vojny a bezprostredne po nej, zatknutie a deväťročné väzenie a opätovný vzostup až do najvyšších funkcií v štáte) rozčlenil do troch postáv (s tromi interpretmi), ktoré vytvárali akési Husákovy alter egá. Nevstúpili do vzájomného konfliktu, hoci autor spomína viaceré významné predely politikovho života, no nepodarilo sa hlbšie pretlmočiť komplikovanosť doby a Husákovkej osoby. Cieľom tejto divadelnej výpovede nebolo prehodnocovanie Husákových postojov a konaní, táto úloha zostala na divákoch, na ich vedomostnom zázemí a osobných skúsenostiach.

Ako však zobrazíť na scéne politikov, ktorí navonok prežili život s menším počtom spoločenských a osobných ruptúr? Vyšli o nich mnohé štúdie, knihy, ale pre divadlo nie sú inšpirujúci. Napríklad Vladimír Clementis, politik a minister zahraničných vecí povojnového Československa, ktorého v roku 1952 odsúdili na trest smrti so skupinou okolo Rudolfa Slánskeho a aj popravili.⁹ Na druhej

⁷ Námet Luboš Jurík, scenár Viliam Klimáček, Luboš Jurík, réžia Laco Halama. Viac o divadelnej inscenácii a filme PODMAKOVÁ, D. Alexander Dubček Twice – an (Un)Known Side of Him: Selected Facts and Connections in Drama and Film Fiction Package. In: *Slovenské divadlo*, 2018, roč. 66, č. 3, s. 242 – 266. Dostupné na internete: <https://doi.org/10.2478/sd-2018-0015>.

⁸ Najmä monografia MACHÁČEK, M. *Gustáv Husák*. Praha: Vyšehrad, 2017. Pripomeňme, že Husák sa po prvý raz na scéne slovenských divadiel objavil v trnavskom Divadle pre deti a mládež (dnes Divadlo Jána Palárika v Trnave) v scénickej montáži *Epizóda 39 – 44*, vychádzajúcej z diela Dr. G. Husáka *Svedectvo o Slovenskom národnom povstaní* a z dobovej tlače (scenár Ondrej Šulaj).

⁹ Produkcia komornej divadelnej hry Petra Štrelingera *Háďička* (Agentúra Alfa, 2002) sa udiala v minimalistickom prevedení v priestoroch bývalého bratislavského V klubu. Tvorcovia nemali ambíciu o politické divadlo, resp. o vyrovnávanie sa s minulosťou. Napriek tomu dialóg Lídy Clementisovej a jej manžela, opierajúc sa o ich listy z väzenia (knižne vydané v roku 1968), na

strane Milan Rastislav Štefánik nemá núdzu o scénické podoby,¹⁰ v ktorých sa zväčša prelínajú udalosti z osobného a vedeckého života s poslaním a činmi politika, ktorého tragická smrť je dodnes predmetom rôznych konšpiračných teórií.

Sprítomnenie/priblíženie význačných jednotlivcov politiky či kultúry na javisku je ťažšie v tom prípade, ak tvorcovia v príbehu týchto ľudí nenachádzajú dostatočný materiál na dramatické spracovanie, čo vedie k lineárnejšiemu prerozprávaniu časti života (divadelný projekt o Clementisovi).

Ale aj dostatok podkladov, z ktorých inscenátori chcú utkať rozprávanie o jednej osobe zasadené do väčšieho úseku dejinných súvislostí, sa môže prejavíť ako problém. Ako príklad spomeňme multimediálnu tanečnú inscenáciu *Milada Horáková* choreografa a režiséra Ondreja Šotha (ŠD Košice, 2020). Projekt uvedený pri príležitosti 70. výročia popravy českej političky priam zahlučuje diváka slovom, obrazom, ich rýchlymi strihmi, množstvom metafor a rozmanitosťou hudby (od ilustratívne budovateľskej po významovo znásobujúcej atmosféru). Autori libreta Zuzana Mistríková a Ondrej Šoth sa nesústredili len na politický proces či úryvky Horákovvej listov písaných vo väzení pre najbližších (rodina ich dostala až po roku 1989), ale pokúsili sa predstaviť aj formovanie politického presvedčenia hlavnej hrdinky,¹¹ ktoré vychádzalo z Masarykových myšlienok a jeho odkazu rozvíjania slobodného demokratického štátu. V snahe čo najviac strednej a mladšej generácii osvetliť časť československých dejín, Ondrej Šoth potlačil do úzadia tanec a pohybový prejav a zameral sa na slovo a vizuálnosť obrazov, nadobúdajúcich rôzne symboly. Scénografi Jaroslav a Miroslav Daubravovci zväčšili nevelký štúdiový priestor zrkadlami, scénickým prvkom, ktorý za posledné roky už zovšednil a stratil na apelatívniosti. Jednoduché, no neustále preskupovanie častí scény, vytvárajúcich variabilitu priestoru, spolu so zvukovými efektmi (štekot psov, dobové piesne), nadmerné používanie červenej farby, svietenie zospodu a i. vŕhajú hercov do pozície akýchsi strojov v mašinérii dejín.¹² Neustály nápor na diváka (sediaceho na dlhších protiľahlých stranách

pozadí osobných spomienok a informácií o rodine a ich pretrvávajúcích citoch, odkrýva mnohé udalosti, ktoré mali vplyv na uväznenie ministra zahraničných vecí Clementisa a jeho odsúdenie na smrť (napr. Clementisova kritika sovietsko-nemeckého paktu v roku 1939, pôsobenie v Paríži a v Londýne počas druhej svetovej vojny a i.). Clementis do konca života veril, že sa jeho Hádička (Lída) dožije o desať pätnásť rokov „socialistickej Európy“, nezmieňuje sa o vernosti KSČ, ani o krivde, kým ona si priznáva, že je vinná za jeho smrť (na popud Viliama Širokého a Klementa Gottwalda ho koncom roka 1949 v New Yorku prehovorila, aby sa vrátil do Československa).

¹⁰ Okrem činohry (Radošínske naivné divadlo: *Generál*, 2004; Divadlo Andreja Bagara Nitra: *Štefánik – slnko v zatmení*, 2007) vznikla aj opera (Združenie pre súčasnú operu: *Posledný let*, 2001) a tanečné, neskôr aj multimediálne divadlo – Štátne divadlo Košice, balet: M. R. *Štefánik*, 2007, 2019).

¹¹ Členka Československej strany socialistickej pôsobila aj mimo politických kruhov, venovala sa rodinnému právu, zrovnoprávneniu nevydaných žien, slobodných matiek, postaveniu žien v zamestnaní, nemanželským deťom a i., zastupovala Československo vo viacerých medzinárodných organizáciách.

¹² V inscenácii možno postrehnúť odkazy na sovietsku divadelnú avantgardu a na postupy ruského

hľadiska Malej scény ŠD), aby pozeral a paralelne počúval častejšie vo forte ako v citlivom využívaní modulácie hlasu, otupuje desivost príbehu a zlomy dejín.¹³ Poldruhodinová produkcia je najpútavejšia vo vizualite, závislej od schopnosti percipienta porozumieť a odčítať všetky znaky a nestratiť sa v tom množstve nápadov.¹⁴ *Milada Horáková* v porovnaní s predchádzajúcimi projektmi košického baletu (napr. *M. R. Štefánik; Denník Anny Frankovej*, 2017) je slovné i obrazovo najbohatšia. Aj tu, ako pri *Denníku Anny Frankovej*, si režisér vypomáha činohernými hercami, z ktorých sa v tomto „nebe, pekle“ podarilo vyhnúť jednostrunnosti prejavu len Alene Ďuránovej.

Jej kreácia nie je a ani nemôže byť v tom multižánrovej prevahe obrazu a zvuku vo výpovedi taká silná ako Milada Horáková Sone Červenej v netradičnej opernej inscenácii pražského Národného divadla *Zíttra se bude...*¹⁵ Libreto sa skladá z autentických dokumentov a sústreďuje sa na prípravu a samotný súdny proces. Aleš Březina sa pri komponovaní hudby zámerné vyhol psychologizácii postáv, ich duševnému stavu, cestu našiel v interpretácii materiálov/textu.¹⁶ Soňa Červená až s mrazivým odstupom tlmočí ich obsah – od mechanického prednesu neviazanej reči, recitatívov, cez emocionálnejší prejav (ako otec, sčasti dcéra) po posledné vyrovnané slová odsúdenej, prednesenej na súde, i v odkaze pre dcéru. Navonok nezáživné texty (dokumenty, obžaloby, rozsudky), vo svojom obsahu plné dramatického napätia, zachytávajú dobu a jej vnútorný mechanizmus v nadväznosti na nové poznatky z tohto procesu.¹⁷ Mašinériu prípravy procesu a mediálny tlak na verejnosť (podpisovanie predtlačných nenávisťných vyhlásení proti obžalovaným) odzrkadľuje aj hudba, osobitne jej rytmus. Okrem dvoch interpretov na javisku (Soňa Červená a kontratenor Jan Mikušek, predstavujúci svet zla), dôležitú rolu hrá dievčenský zbor (Canti di Praga) sivej, anonymnej, slepo poslúchajúcej masy spoločnosti a Kühnov detský spevácky zbor so zakrvavenými zásterami, čiernymi pionierskymi šatkami a na čierne namaľovanými

režiséra Jurija Petroviča Lubimova z legendárneho moskovského Divadla na Taganke, ale nepriamo aj na legendárnu *Tančiareň Činohry SND* (2001, réžia Martin Huba), okrem iného prechod z uvoľnenej atmosféry v kaviarni do dusivej dobovej atmosféry, tancujúce páry, nastupujúce zlo/fašizmus, československá vlajka a i.

¹³ Najvýstižnejšie priblížila inscenáciu BRATHOVÁ, B. Pamäť dejín ako výstraha do súčasnosti. In: *Opera Slovakia*, 17. 2. 2020 [online]. [cit. 28. 03. 2021]. Dostupné na internete: <https://operaslovakia.sk/pamat-dejin-ako-vystraha-do-sucasnosti/>.

¹⁴ Autorka vychádza z viacnásobného sledovania záznamu inscenácie v čase opatrení v súvislosti so šírením nákazy COVID-19 spôsobenej koronavírusom.

¹⁵ Libreto a hudba Aleš Březina, libreto a réžia Jiří Nekvasil, scéna a kostýmy Daniel Dvořák, Divadlo Kolowrat, 2008.

¹⁶ Pozri viac BŘEZINA, A. – JŮZOVÁ, M. Zíttra se bude... Hudební meditace nad okolnostmi procesu s Miladou Horákovou. In: *Harmonie*, 2008, roč. 16, č. 4, s. 41. Zverejnené na internete: 17. 12. 2008 [cit. 18. 4. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/zittra-se-bude-hudebni-meditace-nad-okolnostmi-procesu-s-miladou-horakovou.html>.

¹⁷ Objavenie filmového záznamu z vykonštruovaného procesu, obžaloba vtedajšej prokurátorky a i.

perami. Ich detské, ešte nevyvinuté hlasy sú jasným obrazom – metaforou vtedajších rýchloškoliacich (sa) prokurátorov. Scénograf oddelil divákov od toho zla spreď niekoľkých desaťročí tenkou stenou zo semireflexnej fólie, ktorej priehľadnosť sa mení podľa situácie (zrkadlí aj tváre divákov).¹⁸

Operné poňatie tragickej udalosti Gottwaldovho režimu je jednou z možností, ako sa dá pristupovať k traumatizovanej téme (aj preto, že jej obeť sa toľko angažovala v prospech rodiny) ako memento pred prípadným opakovaním sa, hoci aj v inej podobe. Do uzavretého tvaru s minimalistickými prostriedkami sa do sedemdesiatich piatich minút nedostala Horákovej rola političky a jej aktivity v oblasti sociálnej práce. Tých sa vzdali aj bratislavskí tvorcovia inscenácie *Milada* (Kabinet audiovizuálnych divadelných umení a SND, 2020) v réžii Matúša Bachynca, ktorí sa sústredili na zasadenie tragédie do rodinného kruhu. Prelínanie úryvkov z archívnych dokumentov a textov osvetľujúcich situáciu, v ktorej sa nachádza hlavná postava, jej zdanlivé oživenie doma v dobovom scénografickom riešení bytu/izby vracajú diváka do ilustratívnej divadelnej poetiky o polstoročie dozadu. Hostujúca Vladena Škorvagová ako Milada Horáková v snahe o odstup od postavy, o čistú racionalitu úlohy vyčlenila z prejavu ľudský emocionálny rozmer, no zostáva v akomsi křči křiku, poučovania, absencie úprimného vzťahu k rodine (dokonca aj pri interpretácii posledného listu dcéry).

Tri rozdielne prístupy k zobrazeniu obeť vykonštruovaného procesu okrem odlišnosti žánrov, kreativity tvorcov a danosti hercov odkryli cieľ či schopnosť divadelného kolektívu zživotniť človeka v širšom kontexte. Divadlá sa neraz uchýlia pri javiskovom stvárnení osobnosti s tragickým koncom k ľúbivejšiemu obrázku, ktorý zaujme a osloví široké publikum, hoci kritika má odmietajúci názor. Takým prípadom bolo napríklad pripomenutie Karla Hašlera, herca Národného divadla v Prahe, ktorý zároveň hral a spieval vo svojom kabarete, ale pre (vtedajšiu) nezlučiteľnosť vysokého a nízkeho umenia musel z Národného odísť. Hra Pavla Kohouta je vybudovaná z množstva výstupov zo života tohto obľúbeného medzivojnového českého umelca, ktorý na základe udania za spievanie protifašistických zľudovených pesničiek proti nemeckým okupantom zahynul v koncentračnom tábore.¹⁹ Inscenácia pražského Divadla na Vinohradoch (2013, obnovená premiéra 2019, réžia Tomáš Töpfer) pripomína viac revue ako dramatický útvar, miestami vyznieva ako gýč, vrátane výstupu za ostatným drôtom v typickom táborovom oblečení s množstvom aktuálnych narážok na súčasných spevákov a politikov. Nech bol už názor teatroológov na *Hašlera...* akokoľvek kritický, divadlu nemožno uprieť zásluhu na tom, že publiku pútavo sprístupnili životné anabázy jedného z českých vlastencov – pesničkára, herca, skladateľa,

¹⁸ Z inscenácie *Zitra se bude...* pripravili aj filmový záznam (2010).

¹⁹ Hašler prepožičal svoje meno známym cukrikom proti kašľu, keď ich pôvodný názov zákazníkov nezaujal.

spisovateľa, dramatika a režiséra, autora napr. známych piesní *Po starých zámeckých schodoch*, *Čí je Praha? Naše!*, *Svoboda je Svoboda* a i.²⁰

Mesiac po premiére sa v roku 2013 odohrával v sále divadla cez prestávku *Hašlera...* ďalší príbeh nepriamo nadväzujúci na tému inscenácie. Časť publika prichádzala k riaditeľskej lóži na prízemí, kde sedeli ikony českého herectva: manželia Luděk Munzar a Jana Hlaváčová. Diváci trpezlivo stáli v rade, aby mohli podať ruku špičkovým hercom, ktorí sa stali symbolom občianskej statočnosti.²¹ V súvislosti s touto udalosťou, navonok nekorešpondujúcou s témou príspevku, sa vynára otázka, či existuje na Slovensku taká autorita, ktorú by verejnosť spájala s novodobým národným povedomím, umeleckej vyspelosti a stavovskej hrdosti.

Na ceste k „otcovi“ slovenského divadla

Sledujúc Hašlerove peripetie s neprajníkmi a predstaviteľmi moci počas Protektorátu Čiech a Moravy,²² sa vynárajú z pamäti významné divadelné inscenácie o domácich umeleckých osobnostiach už po roku 1989. Jednou z prvých bol projekt banskobystrického Bábkového divadla Na rázcestí: *Dojímate ma veľmi...* s výstižným dodatkom v zátvorke: *Fragmenty zo života a diela Dominika Tatarku* podľa scenára Ivety Škripkovej (1992), o päť rokov neskôr inscenácia Romana Poláka o básnikovi, politikovi, trnavskom rodákovi Miroslavovi Válkovi na javisku Trnavského divadla (dnes Divadlo Jána Palárika, 1997) a v novom miléniu výnimočná javisková performance Slávy Daubnerovej *M. H. L.* (Divadlo P.A.T. a Štúdio 12, 2009).

Tatarka, Válk i Magda Husáková-Lokvencová prežili odlišné životy s pomyselným spojivom viacerých objektívnych a subjektívnych zvrátov na pozadí spoločensko-politického diania. Pre divadlo sa dá z nich vyabstrahovať silná téma, ktorá je pri inscenáciách/obrazoch o výnimočných tvorcoch s príbehom vonkajších i vnútorných rozporov najdôležitejšia, je východiskom pri inscenačnom texte. Najťažší profesionálny, ale aj ľudský osud z týchto troch umelcov prekonala Magda Husáková-Lokvencová, prvá žena politika Gustáva Husáka. Kým bol manžel vo väzení, musela sama vychovávať dve deti a zároveň pra-

²⁰ Pozri o K. Hašlerovi dokument z roku 1979. In: <https://www.youtube.com/watch?v=fi5NNeySs68> [cit. 15. 3. 2021].

²¹ Hoci ako jedni z mála umelcov nepodpísali tzv. Antichartu, ktorá odsudzovala Chartu 77, po zmene režimu z toho politicky nezažili. Začiatkom roka 1990 odišli z pražského Národného divadla na protest proti jeho novému smerovaniu.

²² V českej kultúre možno nájsť viacero predstaviteľov, ktorí počas druhej svetovej vojny doplatili na svoj pôvod či na pomoc odboju a skončili v koncentračných táborech (o. i. režisér Viktor Šulc – po Mníchovskej dohode a vyhlásení autonómie Slovenska musel ku koncu roka 1938 odísť zo SND a z krajiny, herečka Anna Letenská popravená v rámci hejdrichiády).

covať, zarábať, pritom sa odborne dovzdelávala. Sláva Daubnerová vychádzala z historických dokumentov, teatrologických štúdií, zo sprístupnenej osobnej korešpondencie, z fotografií, filmových žurnálov a i. Bohatosť materiálu, ale nie jeho komplexnosť²³ môže tvorcu obmedzovať pri dôslednom dodržiavaní dokumentárnej formy výsledného tvaru, ale aj inšpirovať pri výbere divadelných prostriedkov. Perfomerka Daubnerová sa rozhodla pre komorný priestor, pracovala najmä so slovom, ktoré podala prevažne staticky s odstupom od citov a prežívania, resp. s miernym fyzickým konaním. Strohý ženský účes s jednoduchým dámskym kostýmom s bledou blúzkou vystihoval osobnosť M. H. L., jemné náznaky i metafory vyjadrovali chvíľky šťastia s obratmi a životnými rodinnými a profesionálnymi zmenami. Najvýznamnejším prvkom na scéne sa stali papiere (od listov, ktoré si vymieňali s priateľkami, priateľmi, manželom a otcom ich detí cez režijné knihy a i.). Filmové strihy mierne dynamizovali monologickú výpoveď o manželke, ľavičiarke, matke, autorke, divadelníčke, múzejnej pracovníčke, ktorá bola jasne čitateľná a pozitívne ju prijala aj odborná obec.²⁴

Inscenácia o rovesníkovi Husákovej-Lokvencovej (len o tri roky staršom) Dominikovi Tatarovi sedemnaásť rokov predtým bola oveľa zložitejšia. Text vychádza síce z jeho kníh, informácií o detstve a neskorších rokoch, ale skladba komponovaných fragmentov dávala a dáva tušiť rôzne interpretácie zlomov Tatarovho života. Na ne malo zásadný vplyv okolie (nielen počas jeho študijného pobytu v Paríži, ale aj spolupracovníci, priatelia) a doba, napr. päťdesiate roky, s ktorými sa autor vyrovnal vo svojom diele *Démon súhlasu*. Ako napovedá podtitul banksobystrickej inscenácie, zväčša zostrojenej z jeho slov, tvorcovia sa venovali spojitosti autora k vlastnej rodine, k zmyselnosti (obe línie sú popretkávané vzťahom k viere, cirkvi), erotike a napokon postojom k spoločensko-politickým pomeroch danej doby. Tatarka každú etapu života, myslenia a pocitov vniesol do svojej tvorby buď priamo, alebo prostredníctvom obraznosti, (seba)irónie, najčastejšie písuc v prvej osobe. Jeho autobiografické diela nesú prvky štylizácie, vrstvenia obrazov, inotajov, ktoré čitateľ odhalí až po bližšom štúdiu širších kontextov.

Táto hyperbolická fikcia skrytej Tatarovej spovede tri roky po smrti autora sa premieta aj do inscenácie Mariána Pecka, uvádzanej v štúdiomom priestore z troch strán uzavretého obdĺžnika, kde diváci sedeli na dlhších protifaľných stranách. Okrem slova interpreta hlavnej postavy – spisovateľa Dominika, ktorého

²³ Je logické, že divadelníci nezískajú od rodiny všetky materiály kvôli možnosti vytrhnutia navonok nepodstatnej informácie z rodinného kontextu, ako aj širších politicko-spoločenských súvislostí, ktoré by mohli vyvolať nežiaduce účinky. Od smrti Magdy Husákovej-Lokvencovej ubehlo vyše polstoročie, no od skončenia politického života jej bývalého manžela, ktorý neskôr zastával najvyššie funkcie v štáte, podstatne menej. Napokon ešte nie sú sprístupnené ani všetky moskovské dokumenty z konca 40. a 50. rokov.

²⁴ Pozri viac napr. PODMAKOVÁ, D. Theatrical Documentary of Performance Art. In *Human Affairs: Postdisciplinary Humanities and Social Sciences Quarterly*, 2013, vol. 23, no. 1, p. 81 – 90.

pohostinsky stvárnil Ján Kožuch, významnú úlohu tvorila scénografia Jána Zavarského a kostýmy Evy Farkašovej. V priebehu odvíjania deja v piatich fragmentoch nadobúdali viacero vrstiev symbolickej a metaforickej roviny. Drevo, voda (tú nachádzame aj v Tatarkových dielach), slama, biele plátno, kameň, lístie, biela, čierna a červená farba častí odevov s nenápadnými, no významnými detailmi prvkov a doplnkov spolu s gestom, komponovaným obrazom, dostatočne vyjadrovali literátovu krížovú cestu životom. Navonok krehká Viera Dubačová stvárnila niekoľko podôb Ženy z jeho diel, ostatní účinkujúci s maskami i bez nich, predstavovali viacero postáv (biskup, miništranti, úradníci, sluha či rozprávač zanni z *commedie dell'arte*, zástupcovia poslušných činníkov zložitých politických období).

Režisér Pecko neustále zlomy v politike, v myslení a obracaní kabátov vyjadril v dynamizujúcom obiehaní mladých ľudí na kolieskových korčuliach okolo pomyselne uzatvoreného priestoru. Tvorcovia pútavo obrazne i slovom previedli diváka od spomienok na detstvo cez obrazy o zmysloch a zmyselnosti Dominika Tatarku cez žalospev o človeku na pozadí doby a jej aktérov až k jeho koncu.²⁵ Dal sa z nich utkať životný príbeh človeka, ktorý mal vieru (i v stranu), no sklamal seba aj ich a ako konštatuje rozprávač *Démona súhlasu*, Bartolomej Boleráz, kedysi vraj svedomie ľudu, až sa z neho stal stroskotanec. Nie každý divák odčítal všetky odkazy a súvislosti, niektorí mladší hľadali vo výtvarných obrazoch, napríklad jasnejší výklad niektorých zlomov Tatarkovho myslenia.²⁶ Dnes po opätovnom navrátení sa k záznamu inscenácie a s hlbšími vedomosťami o tvorbe a živote tohto spisovateľa, ktorý nikdy nebol a ani nemohol byť politikom, si netreba už klásť tieto otázky.²⁷

Názov posledného fragmentu *Elégia o samote*, ale aj pocitu z neho, pripomína život iného spisovateľa umelca, ktorý bol v čase normalizácie v čele rezortu kultúry na Slovensku – Miroslava Válka. Kým Tatarka sa v tom čase nedobrovoľne ocitol vo vnútornej emigrácii so zákazom publikovania vo svojej vlasti, Válek na očiach verejnosti rozhodoval o veciach kultúry, no časom aj on pociťoval zvláštnu osamelosť odzrkadľujúcu sa v jeho umeleckej tvorbe. Inscenácia a text Romana Poláka *Robinson hľadá loď, ktorá stroskotá* (1997, Trnavské divadlo) o najrozpornejšej osobnosti novodobej slovenskej kultúry z hľadiska novej spoločenskej situácie, vyvolali rozličné, kontrastné názory na interpretáciu básnika a introverta v politike i v najvyššom vedení Komunistickej strany Slovenska, ktorý – obrazne povedané – hral pomyselné šachové zápasy s oponentmi i niektorými spolupracovníkmi.

²⁵ Výstižný opis inscenácie zanechal LEHUTA, E. Tatarka ako divadlo. In: *Javisko*, 1993, roč. 25, č. 1, s. 6 – 8.

²⁶ Aj v súvislosti s jeho funkciou tajomníka vo Zväze československých spisovateľov (1949 – 1951), publikované stotožnenie sa s procesom proti Slánskemu, Clementisovi a i.

²⁷ O tvorbe Dominika Tatarku vyšlo od premiéry roku 1992 viacero štúdií (najmä v časopise *Slovenská literatúra*) a samostatných knižných vydaní, z ktorých spomeňme napríklad BÁTOROVÁ, M. *Dominik Tatarka slovenský Don Quijote: sloboda a sny*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 2012.

Tento motív prechádzal celou hrou aj inscenáciou (základom je dialóg Šachistu s Válkom a ďalšími postavami), akoby chcel Polák naznačiť akúsi (seba)obetu človeka, ktorý na začiatku normalizácie zaujal pozíciu ministra, aby v prípade iných osôb na tejto stoličke zabránil väčším represiam voči tvorcom, nenadbiehajúcim novému politickému režimu. V texte uplatnil viaceré biografické fakty, spomienky dcéry, spolupracovníkov (obdobne pracoval aj Patrik Lančarič v dokumentárnom filme *Válek*, 2018), zakomponoval doň aj Válkovu poéziu. Prvá časť vyznela divadelnejšie (zdvojenie básnikovej dcéry herečkou a bábikou), druhá ako sebaspytovanie na konci života za vlastné činy a postoje v role ministra, najmä vo vzťahu k umelcom, ktorým nemohol a či nechcel v rokoch svojej funkcie²⁸ pomôcť. Symbolická postava Smrti ako jeho spoločníka v úrade či po ochorení a približujúcej sa smrti ho sprevádzala aj v živote (samovražda druhej manželky) a i.

Bezprostredne po premiére, ako aj na diskusii v divadle sa ukázal rozdielny názor literátov a divadelníkov na spracovanie života Miroslava Válka. Prví požadovali polemickejšie, kritické nahliadanie na politiku Válka, pri konkrétnej postave z dejín slovenskej kultúry uprednostňovali dôležitosť kritických faktov prehodnocovania predchádzajúcich desaťročí z pohľadu proskribovaných umelcov (ale aj to môže byť sporné vzhľadom na pravdivosť či autenticitu oral history a selekciu faktov) pred hodnotením/výberom divadelných prostriedkov. Variovanie znakov, metafory, zdvojovanie významovej roviny, zhmotnenie fikcie pomyselných postáv konkrétnym hercom/herečkou, intonácia, pauza, gesto, mimika... to všetko dopovedávalo vypovedané i nevyslovené.

O tom sme sa mohli presvedčiť pri projekte *Borodáč alebo Tri sestry*, ktorý činohra Štátneho divadla v Košiciach kvôli pandémie uviedla premiérovu až v januári 2021.²⁹ Ján Borodáč nie je v povedomí verejnosti taký známy ako Tatarka a Válek alebo spomínané postavy slovenskej (a sčasti aj českej) kultúry.

Ojedinelosť tejto inscenácie tkvie v dosiaľ neuplatnenom prístupe: prípravný tím oslovil divadelníkov Karola Horáka a Michala Ditteho a mladého filmára Michala Baláža o podkladové texty s požiadavkou o zachovanie istých (auto) biografických prvkov, a u skúseného Horáka aj o odkaz na Borodáčovu inscenáciu Čechovových *Troch sestier* (1952), z ktorej sa uchovala režijná kniha. Každý z autorov použil istú dávku fikcie, ktorá vznikla aj ich výberom a usporiadaním vybraných faktov. Režisérka Júlia Rázusová tieto texty rozstrihala priam po replikách, čím vznikol tvar zložený prevažne z knižne vydaných Borodáčových spomienok³⁰ a z dôsledných poznámok v jeho režijnej knihe.

²⁸ Prvý minister kultúry Slovenskej socialistickej republiky (od januára 1969, v decembri 1988 dobrovoľne odstúpil).

²⁹ Premiéra sa uskutočnila online.

³⁰ BORODÁČ, J. *Spomienky*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1995; BORODÁČ, J. *Pamäti: 1945 – 1964*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1975. Niektoré pasáže z tejto knihy prezal vydavateľ aj v roku 1995.

Ráмец inscenácie tvorí skúška *Troch sestier*, popretkávaná rozprávaním Borodáča a hranými vtipnými čriepkami z jeho pamäti a iných materiálov. Dramaturgia³¹ sa sústredila na košické obdobie Jána Borodáča, ktorého Ladislav Novomeský a Andrej Bagar poslali v roku 1945 z Bratislavy do Košíc. Bývalý šéf činohry SND ťažko znášal toto rozhodnutie, preto na viacerých miestach sa inscenáciou vinie jeho zatrpknutosť pre nútený odchod do divadla, ktoré bolo treba budovať v podstate od začiatku. Košickí divadelníci sa vyhýbajú politickým kontextom,³² napriek tomu odkrývajú mnohé skutočnosti zo začiatkov slovenského profesionálneho divadla.

Herci stvárňujú viaceré postavy zo života Borodáča i Čechovovej hry, bezproblémovo prechádzajú z roly do roly, sú ohybní, tvárni, prispôsobiví dobe a slovníku postavy, dokážu byť vážni, hraví, (seba)ironickí. Výstupy na javisku s časťou repliky scénografického riešenia *Troch sestier* z roku 1952 plynulo prechádzajú jeden do druhého, miestami sa aj prelínajú (scénosled spätnej rekonštrukcie je dosť zložitý), poslušne plnia Borodáčove striktné, priam učiteľské pokyny z režijnej knihy (jeden krok dozadu, jeden dopredu a i.).

Spomína sa aj Konštantín Sergejevič Stanislavskij, ktorého mierne parodujú ako jediný vzor tohto slovenského herca a režiséra, zaznie tiež Borodáčov odmietavý názor na predstaviteľa sovietskej (dnes ruskej) avantgardy Vsevoloda Emilieviča Mejerchoľda. Až je nám ľúto javiskového skostnateného, miestami nervného, ale aj príjemného pána, ktorý si v skutočnosti i na košickej scéne až do smrti myslel, že na jeho pleciah leží celé slovenské divadlo. Usmievame sa nad paródiou starých českých profesorov, napríklad Jaroslavom Kvapilom a ďalšími.

Filmový strih časovo nesúvisle radených faktov spolu so situáciami počas skúšok (nesúhlas s režisérom, jeho poučujúcou a predhrávajúcou manželkou Oľgou, prejavujúce sa milostné vzťahy medzi členmi súboru a i.) si vyžadujú divákovu pozornosť na odlíšenie paródie od skutočnosti. Z tejto mierne štylizovanej divadelnej výpovede so zreteľným odstupom tvorcov od mnohých faktov a súvislostí je čitateľný zámer priblížiť publiku významného divadelníka svojej doby, ktorý vzišiel z absolútnej chudoby s odhodlaním venovať celý svoj profesionálny a súkromný život slovenskému divadlu podľa najlepšieho vedomia a svedomia.

Pri porovnávaní s jeho českými rovesníkmi, napríklad Karlom Hugom Hilárom, o ktorom len nedávno vznikla pozoruhodná inscenácia *Za krásu* (2019, réžia Daniel Špinar) v pražskom Národnom divadle, boli košickí divadelníci v nevýhode. Hilar písal vo svojich článkoch v dvadsiatych rokoch 20. storočia už o potrebe nového myslenia a postupnom odklone od psychologického herectva. Ján

³¹ Najmä Peter Himič v spolupráci s Miriam Kičňovou za odbornej konzultácie Karola Mišovica.

³² V Bratislave si mnohí pamätali Borodáčove návštevy na Úrade propagandy, jeho úzku spoluprácu s Tidom J. Gašparom, okrem iného autorom známeho prejavu pre generála Ferdinanda Čatloša, ktorý v deň vypuknutia SNP vyzýval slovenské obyvateľstvo neklásť odpor nemeckému vojsku.

Borodáč mal v tom istom čase pred sebou ešte len obrodeneckú úlohu: ukotviť na javisku SND slovenský jazyk a učiť mladých adeptov základy herectva inšpirované Stanislavského systémom. Inscenátori vzťah k Borodáčovi, ktorý chcel v živote niečo dokázať, vždy vyniknúť a vo svojich pamätiach píše o sebe a svojej žene v podstate pozitívne, niektoré spomienky sú detailnejšie (chudobné pomery, z ktorých vzišiel, prijímacie pohovory na pražské konzervatórium, nočná návšteva Andreja Bagara a i.), inde sa vyhába objektivizujúceho pohľadu na slovenské divadlo po druhej svetovej vojne, budujú s odstupom a vlastným názorom 21. storočia. Dôkazom je radenie výstupov, replík, prirodzený, neskôr šťastí ilustratívny (mladosť), aj deklamačný (štúdiá v Prahe) herecký prejav členov kolektívu v obrazoch Borodáčových spomienok, ako aj úsmevné scény z ciest Slovenského národného divadla II, tzv. Maršky. Hrané spomienky sa prelínajú so skúškou *Troch sestier* (miestami nadväzujú na Čechovove repliky, korešpondujú s túžbou Borodáča odísť do veľkého mesta s divadlami a i.) s ústrednou postavou režiséra Borodáča. Tvorcovia sem umne a pôsobivo zakomponovali Borodáčov výklad postáv tejto Čechovovej hry a režijné postupy na základe poznámok v režijnej knihe, skrze ktorých herci-interpreti vyjadrujú svoj postoj na jeho neraz priam školácke postupy aj názory.

Napriek tomu sympatizujeme s hosťujúcim Matejom Erbyom v hlavnej postave a jeho náprotivok tzv. Prvý (odkaz či zhmotnený duch učiteľa Jána Borodáča v sále Štátneho divadla), čítajúceho z papiera (spomienky, zasahovanie do skúšky či deja) miestami povýšeneckým hlasom s osobitným prízvukom slovenčiny, vnímame skôr ako nepodarenú interpretáciu človeka-pedagóga Borodáča. Usmievame sa nad vtipnými i smutnými divadelnými obrazmi reminiscencií, na ktorých okrem Oľgy Borodáčovej, pôsobiacej ako katalyzátor medzi kolegami a manželom, sa podieľajú všetci, zostávajúci na pôde divadla bez ambícií spoločensko-politických súvislostí.

Košická inscenácia *Borodáč alebo Tri sestry* naštudovaná v Roku slovenského divadla (2020) je generačnou dynamizujúcou výpoveďou, slovom, ale aj množstvom metaforických obrazov či len jednotlivých znakov, pripamätáva slávnú inscenáciu Čechovovej hry na tom istom javisku z roku 1952, otvoriac dvere do skúšobného procesu jedného zo zakladateľov slovenského divadla bez piety, s dávkou vtipu, odkrýva súkromný život manželov Borodáčovcov i neľahkú pozíciu manželky herečky.

Epilóg

V deväťdesiatych rokoch sa v krajinách bývalého východného bloku začali objavovať inscenácie, ktoré sa vyrovnávali s minulosťou socialistického režimu. Mnohé z nich prinášali okrem inšpiratívnych dokumentov či rozprávání zo spri-

stupnených archívov domácej štátnej bezpečnosti aj príbehy ľudí, o ktorých sa dovtedy nesmeli písať, neraz ani nahlas hovoriť. Nešlo len o politických väzňov, nespravodlivo odsúdených kňazov, rehoľníkov, predstaviteľov inteligencie, emigrantov utekajúcich za slobodou, ale aj nedávnych politikov, o ktorých sa po roku 1969 malo mlčať. Možnosť nezávisle tvoriť v novej demokratickej spoločnosti neraz narazila na schopnosť umelcov spodobiť na javisku zložitý príbeh význačného človeka, ktorý prešiel vnútornými premenami.

Na rozdiel od jednofarebných predstaviteľov kultu osobnosti, neskôr vybraných jednotlivcov z uniformity spoločnosti, respektíve historických osobností, ako aj umelcov-básnikov z oficiálnych encyklopédií, vychádzajúc z ich tvorby,³³ nevznikla otázka o kom hrať, ale ako. Po zrušení cenzúry sa od tvorcov očakával aj ich vlastný postoj, nielen ilustrácia či lineárna interpretácia životopisných údajov a ďalších podkladov. Okrem politikov (Tiso, Husák, Dubček, Štefánik, Tomáš Garrigue Masaryk) sa v strede záujmu ocitli aj osoby, ktoré vylúčili z učebníc pre ich tvorbu či emigráciu, napríklad slovenskí básnici katolíckej moderny lekár Andrej Žarnov, kňaz Rudolf Dilong³⁴ alebo Silvester Krčméry.³⁵ Slovenská história sa minimálne zaoberala dôsledným výskumom osobností z kultúry. Preto nemáme k dispozícii dokumenty, ktoré by mohli osvetliť mnohé udalosti. Jednou z nich je náhodné či cieľené zatknutie Andreja Bagara počas prvej Slovenskej republiky, čo musí byť uvedené v niektorých záznamoch v nemeckom archíve, respektíve vo väzenských spisoch. V inscenácii *Borodáč alebo Tri sestry* sa odohráva výstup Bagarovej večernej návštevy u Borodáčovcov po návrate z väzenia, spomína sa aj Borodáčovo intervenovanie v jeho záležitosti, ale konkrétnejšie informácie osvetľujúce túto skutočnosť sa divák nedozvie.³⁶

Prínosom inscenácií slovenských divadiel o viac či menej významných osobnostiach z našej (aj československej) histórie je priam osobný vzťah tvorcov k téme, jej zasadenie do širších súvislostí z generačného pohľadu, no najmä usporiadanie faktov a výber prostriedkov. Nejde o jednoduchéprehodnocovanie dejín, ale využitie umeleckej tvorby, materiálov dokumentačného charakteru, osobnej korešpondencie, zverejnených pamätí. Práve v nich je veľa nevy povedaného, autori pamätí nie vždy svoje spomienky a názory konfrontujú s úsudkami iných,

³³ Pripomeňme, že neexistoval internet ani sociálne siete.

³⁴ Divadlo Jána Palárika Trnava: *Hoďiny anatómie doktora Šubíka*, 2003; *Padajúce hviezdy*, 2005. MUDr. Andrej Žarnov, vl. menom František Šubík sa v roku 1943 zúčastnil na medzinárodnom vyšetrowaní masových hrobov v Katyňskom lese, a keďže podpísal oficiálnu správu komisie, ktorá sa odlišovala od sovietskej verzie, po oslobodení ho perzekvovali a odsúdili, napokon emigroval. Rudolf Dilong pôsobil ako vojenský kňaz v armáde, v roku 1945 emigroval.

³⁵ Činohra Slovenského národného divadla: *Nepolepšený svätec*, 2017. Lekár, predstaviteľ katolíckeho disentu, dlhé roky väznený.

³⁶ Rudolf Mrlan dáva Bagarovo zatknutie v apríli 1939 do súvisu s jeho straníčkou ilegálnou činnosťou (od roku 1939 člen KSČ), neosvetľuje však jeho osemnásťmesačné zadržanie. Pozri MRLIAN, R. *Andrej Bagar*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 23 – 24.

a tak sú tvorcovia neraz odkázaní na svoj vlastný výskum. Konečné divadelné výpovede majú charakter rôznych typov dokumentačného divadla s rozličnou dávkou fikcie, prejavujúcej sa v tvare a žánri. Okrem javiskového spodobenía známych jednotlivcov z politiky a umenia zostávajú mimo mainstreamu, t. j. na okraji záujmu verejnosti neznáme postavy z národných či nedávnych dejín a kultúry,³⁷ prostredníctvom ktorých mladí divadelníci môžu nadviazať dialóg s divákom inak ako len na divadelnej scéne. Tradičná podoba prístupu k základnému materiálu postupne uvoľňuje priestor novým zážitkovým formám, napr. pochôdzkami po miestach, kde žili a tvorili, kde sa divák stáva pasívnym alebo aktívnym účastníkom s možnosťou dotknúť sa predmetov či ich replík.

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

Zoznam použitej literatúry:

- BÁTOROVÁ, Mária. *Dominik Tatarka slovenský Don Quijote: sloboda a sny*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 2012. 304 s. ISBN 978-80-224-1269.
- BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1995. 346 s. ISBN 80-85455-07-2.
- BORODÁČ, Janko. *Pamäti: 1945 – 1964*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1975. 144 s. + 8 s. prílohy.
- BRATHOVÁ, Barbara. Pamäť dejín ako výstraha do súčasnosti. In: *Opera Slovakia*, 17. 2. 2020 [online]. [cit. 28. 03. 2021]. ISSN 2453-6490. Dostupné na internete: <https://operaslovakia.sk/pamat-dejin-ako-vystraha-do-sucasnosti/>.
- BŘEZINA, Aleš – JÚZOVÁ, Markéta. Zítra se bude... Hudební meditace nad okolnostmi procesu s Miladou Horákovou. In: *Harmonie*, 2008, roč. 16, č. 4, s. 41. Zverejnené na internete: 17. 12. 2008 [online]. Dostupné na internete: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/zitra-se-bude-hudebni-meditace-nad-okolnostmi-procesu-s-miladou-horakovou.html>.
- DUBČEK, Alexander. *Nádej zomiera posledná: z pamäti*. Editor Jiří Hochman. Bratislava: Národná obroda, a. s.; Práca, spol. s r. o., 1993. 294 s. ISBN 80-7094-279-7. Preložené z amerického originálu *Hope Dies Last: The Autobiography of Alexander Dubcek* (New York, 1993).
- LEHUTA, Emil. Tatarka ako divadlo. In: *Javisko*, 1993, roč. 25, č. 1, s. 6 – 8. ISSN 0323 – 2883.
- MACHÁČEK, Michal. *Gustáv Husák*. Praha: Vyšehrad, 2017. 631 s. ISBN 978-80-7429-388-7.
- MRLIAN, Rudolf. *Andrej Bagar*. Bratislava: Tatran, 1985. 144 s.
- PODMAKOVÁ, Dagmar. Alexander Dubček Twice – an (Un)Known Side of Him: Selected Facts and Connections in Drama and Film Fiction Package. In: *Slovenské divadlo*, 2018, roč. 66, č. 3, s. 242 – 266. ISSN 0037-699X. Dostupné na internete: <https://doi.org/10.2478/sd-2018-0015>.
- PODMAKOVÁ, Dagmar. Theatrical Documentary of Performance Art. In: *Human Affairs: Postdisciplinary Humanities and Social Sciences Quarterly*, 2013, vol. 23, no. 1, p. 81 – 90. ISSN 1337-401X.
- POLÁK, Roman. Cesta s vrecem divadelného cukru. In: HORÁK, Karol, POLÁK, Roman. *Horák – Polák. Hovory o divadle*. Bratislava : Slovart, 2020. 288 s. ISBN: 978-80-556-4564-3.

Internetové zdroje:

- <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/za-krasu-cinohra-1520303>
<https://www.youtube.com/watch?v=fi5NNeySs68>

³⁷ Okrem osudov mnohých spoluobčanov počas holokaustu.

Herecká všeobecnosť a konkrétnosť pri stvárňovaní historických postáv

KAROL MIŠOVIC

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

Abstrakt: Príspevok sa zaoberá hereckými výkonmi v slovenských divadlách vytvorených na základe postáv z reálnej histórie za posledných desať rokov. Na vybraných kreáciách skúma tvorbu, kreativitu a východiská jednotlivých hercov pri budovaní zvereného charakteru. Okrem výkonov si všima aj poetiku inscenácie, s ktorou herec musí pri tvorbe harmonizovať a zásadne ovplyvňuje tvorbu na úlohe, ktoré je ohraničená historickou skutočnosťou.

Kľúčové slová: herectvo, história, historická osobnosť, činoherné divadlo, imitácia

Imitovať či neimitovať? Prispôbovať svoj celkový herecký výraz realite alebo ísť vlastnou umeleckou cestou? Pred touto otázkou stoja režiséri, ale najmä herci pri inscenovaní drám založených na podklade skutočných udalostí a príbehov reálnych osobností, ktorých obraz často rezonuje v širokom spoločenskom povedomí aj mnoho rokov po ich smrti.

Historická téma na jednej strane dramatických umelcov zväzuje svojou faktografiou, na druhej poskytuje možnosť umeleckej kreativite voľne variovať konkrétne životné osudy. Kým v totalitnej minulosti sa z ideologických príčin k hrám o individualitách našej kultúrnej pamäte pristupovalo s adoračnou bázňou a až mentorstvom, dnes je situácia pluralitnejšia. Za čias socialistického realizmu na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov minulého storočia sa herci stvárňujúci osobnosti sovietskej politickej elity museli maskovať do vernej podoby Vladimira Iljiča Lenina či Josifa Vissarionoviča Stalina a dobová kritika ich výkony hodnotila výhradne podľa kritérií autentického priblíženia sa k ich skutočnému predobrazu. V širšom pohľade išlo zároveň o ideologicky podfarbenú snahu v spoločnosti ukotviť určitú spoločenskú predstavu o týchto a iných osobnostiach, i napriek jasným historickým anachronizmom. Nepružný javiskový naturalizmus zabráňoval širšej imaginácii a divadelnosti, a to nielen v prípade umeleckej interpretácie týchto dvoch politických činiteľov. Pád komunistického režimu v roku 1989 so sebou do českého a slovenského dramatického priestoru priniesol liberálnosť aj v tomto smere. Už sa na dejinné medzníky a osobnosti nášho geo-kultúrneho regiónu prestalo pozeráť tézovitou optikou a do ich scénických stvárnení sa dostal aj zdravý kritický aspekt a vecný umelecký odstup. Panovníci habsburskej monarchie, rebeli z ľudu, literárni a politickí veľikáni, predstavitelia demokratického i komunistického Československa či hrdinovia

vojnových periód už neboli šablónovitými vzormi či tézovitými antivzormi, ale výhradne umeleckými subjektmi a následne východiskami k svojbytnej režijnej, no i hereckej výpovedi. Dôkazom tejto liberalizácie pohľadu sú mnohé české divadelné, televízne a filmové spracovania kľúčových dejinných momentov a ich erbových osobností zobrazovaných bez nacionálneho či glorifikačného pátosu. Napríklad české seriály *První republika* (2014), *Bohéma* (2017) alebo *Božena* (2021) približujú ikonické figúry českých kultúrnych dejín ako všedných ľudí s nevšednými problémami. No bez toho, aby dehonestovali alebo naopak nadbytočne velebili ich umelecký či privátny odkaz.

V slovenskom divadelníctve sú demokratickejšie tendencie v umeleckom spracovávaní histórie badateľné najmä pri zobrazovaní osobnosti Ľudovíta Štúra. V televíznom filme *Niet inej cesty* (1968) a v niekoľkodielnom seriáli *Štúrovci* (1991) túto výraznú entitu slovenského národného obrodovania tvorcovia štylizovali do podoby, v akej Štúra poznáme z výtvarných vyobrazení či jediného zachovaného dagerotypu. Ako muža s pevne vypnutou hrudou, zádumčivým pohľadom a typickou hustou tmavohnedou bradou. S prelomovou interpretáciou sme sa stretli ešte pred Nežnou revolúciou v inscenácii hry Stanislava Štepku a v réžii Juraja Nvotu *Ako sme sa hľadali* (DPDM Trnava, 1983), kde síce Štúra spodobili v charakteristickom dobovom kostýme, ale kompozíciu mizanscén a hereckým stvárnením stál v jasnom protiklade so vžitou učebnicovou tradíciou. V 90. rokoch minulého storočia nastal ešte prudší obrat optiky a v inscenácii *...príd' kráľovstvo Tvoje...* (1996, DSNP Martin) sme videli podobu, ktorá už v žiadnom ohľade nepripomínala notoricky známe stereotypy. Uvoľnenie umeleckých kánonov išlo v tomto smere tak ďaleko, že inscenácia *Prorok Štúr a jeho tiene* (SND, 2015) priniesla podobu všeobecne známeho národného buditeľa absolútne nekonvenčnú až netypickú. Tvorcovia akoby priamo nabádali na konfrontáciu ideí historických a súčasných a deklarovali, že Štúr nemá byť vyblednutým historickým obrázkom z dejín literatúry, ale jeho myšlienky sú aktuálne aj v dnešných spoločenských súvislostiach. A s ospravedlniteľným zveličením možno povedať, že je jedno, v akej vonkajškovej podobe sú stvárnené. Preto na plagáte k inscenácii sme mohli vidieť trojicu hercov Roberta Rotha, Tomáša Mašťalíra a Ľuboša Kostelného v civilnej podobe, kde každý z nich mal na sebe oblečené čierne tričko s potlačou tváre historickej osobnosti, ktorú stvárňoval v inscenácii. Roth Štúra, Mašťalír Jozefa Miloslava Hurbana, Kostelný Michala Miloslava Hodžu. Medzi historickými portrétmi na odeve a vizážou súčasných hercov nebolo možné nájsť jediný spoločný element. Už len týmto prvkom režisér Roman Polák jasne deklaroval, že inscenácia a jej výpoveď nemá ambíciu zobraziť históriu vsugerovaný obraz o časoch formovania slovenského národa, ale v jeho podaní pôjde o svojbytnú umeleckú výpoveď s jasným odstupom od adoratívneho espritu zahmlievajúceho historickú i ľudskú podstatu tohto buditeľského triumvirátu. Pre inscenáciu a ich výkony nebola totiž dôležitá dejepisná ilustrácia, ale

divadelná interpretácia. Stvárňoval tému, nie formu. Ako v recenzii konštatovala Elena Knopová: „(Robert Roth, pozn. KM) Svojho Štúra kreuje tak, aby divákov postupne viedol od konkrétností v inscenácii k ich podobnosti s našou realitou. Akoby bol Štúrom, Prorokom a Rothom dnes a tu zároveň.“¹

Práve metóda nestotožňovania sa s vizuálnou, gestickou ani verbálnou podobou stvárňovaných historických osobností sa medzi divadelníkmi v poslednom období zdá ako tá najpriechodnejšia. Akoby tie najúspešnejšie inscenácie a herecké výkony zhodne hlásali krédo: Nie vernosť histórii, ale vernosť myšlienkam z histórie. Po prvých impulzoch v deväťdesiatych a miléniových rokoch aj v sledovanom desaťročí (2010 – 2020) vzniklo bohaté spektrum pôvodných hier a následne inscenácií, ktorých cieľom bolo publiku priblížiť rozporuplné, všeobecne známe alebo aj prehliadané osobnosti svetových i tuzemských dejín. V SND to boli napríklad inscenácie *Leni* o kontroverznej filmovej režisérke Leni Riefenstahlovej (2013), dráma o panovníckom konflikte a ideovom rozpore vo veľkomoravskej ríši *Mojmír II. alebo Súdnam ríše* (2015), hra – diskusia o osobnosti lavírujúcej medzi umením a politikou *Slovo Váľkovo* (2015), veľkovýpravná freska *Sissi (Úteky Alžbety Rakúskej)* o ikonickej rakúsko-uhorskej panovníčke (2016), absurdita z nedávnej malomestskej reality *Spievajúci dom* (2017) či životopisné pásmo o speváčke a disidentke Marte Kubišovej *Kabaret normalizácia alebo Modlitba pre Martu* (2017). Mimo činoherných sál SND sme sa stretli až so štyrmi samostatnými naštudovaniami tragického osudu Anny Frankovej (DJGT Zvolen, 2016; Nové divadlo Nitra, 2016; ŠDKE, 2017; SND, 2020), ale i dramatisáciou románu Stefana Zweiga o neslávne slávnom francúzskom politikovi Josephovi Fouchém nazvanom *Biológia politika – Fouché!!!* (SKD Martin, 2018). Z českých a slovenských historických autorít či kultúrnych ikon to bola autorská inscenácia *Trnavská skupina alebo Viseli sme za nohu z kolotoča* (DJP Trnava, 2014) o generačnom kvartete slovenských poetov, životopisná inscenácia o Karolovi Duchoňovi *Zem pamätá* (SKD Martin, 2019), dráma o rodine Masarykovcov s akcentom na údel Alice Masarykovej nazvaná *Ostrov* (SKD Martin, 2019), dielo o nestorovi slovenského divadla Jánovi Borodáčovi – *Borodáč alebo Tri sestry* (ŠDKE, 2021),² dve javiskové výpovede o najznámejšej obeti komunistických monster procesov – Milade Horákovej (ŠDKE, SND, obe v 2020) či imerzná inscenácia o činnosti Frontového divadla počas SNP *Tichá noc, tmavá noc* (DJGT Zvolen, 2020). Spracovávaníu osudov výrazných ženských individualít z umeleckého, ale i bežné-

¹ KNOPOVÁ, E. Prorok Štúr a jeho tiene. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 11. 3. 2016 [online]. [cit. 16. 03. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/prorok-stur-a-jeho-tiene/>.

² Inszenácia mala mať pôvodnú premiéru v roku 2020, ale kvôli pandemickým opatreniam bola živá premiéra zrušená tesne pred predstavením (september 2020). Inszenáciu sme zaradili do nášho výskumu, i keď ešte nemala oficiálnu premiéru a vysielala sa pre divákov len v online podobe.

ho prostredia sa napríklad vo svojej tvorbe programovo venuje režisérka Sláva Daubnerová.³ V protiklade s jej vysoko estetizovanou performatívnou poetikou stoja naopak muzikálové produkcie ako *Povolanie Pápež* (DAB Nitra, 2016) alebo trio muzikálov z bratislavskej Novej scény o troch osudových ženách svojich storočí – *Mata Hari* (2013), *Madame de Pompadour* (2016) a *Mária Terézia #posledná milosť* (2019). Do výpočtu by sme pokojne mohli zaradiť hneď niekoľko divadelných inscenácií (a iných projektov), ktoré vznikli k významným výročiam osobností Ludovíta Štúra, Milana Rastislava Štefánika či Alexandra Dubčeka. A takto by sa dalo voľne pokračovať. Akoby sa stvárňovanie príbehov reálnych osobností stalo novodobým fenoménom slovenského divadelníctva. Tvorcovia sa v inscenáciách snažili konfrontovať históriu so súčasnosťou, najmä s prízvukom na aktuálnu problematiku politicko-spoločenského spektra. A to najmä opätovnej hrozby nacifikácie krajiny, pripomenutia si obetí totalitných režimov minulého storočia či ľudských, umeleckých i politických vzorov v boji za demokratizáciu spoločnosti. Inscenácie tak často ponúkali priame analógie s aktuálnym dňom a možno povedať, že toto dianie často priamo motivovalo ich vznik. Samozrejme pri inscenáciách o cisárovnej Alžbete Rakúskej, Alici Masarykovej, Karolovi Duchoňovi, Jánovi Borodáčovi či Eve N. zo Štúrova išlo skôr o zobrazenie privátnej tematiky, osobnostných deviácií a životných peripetií, nie priamu tematizáciu politickej klímy. Teda prízvuk bol kladený na osobnosť v dejinách a nie na dejiny v osude človeka.

Východiskový tón drám zobrazujúcich reálnu osobnosť udáva autor a následne režisér. Herec sa „len“ prispôsobuje zvolenému uhlu pohľadu. Ale i ten predstaviteľovi často ponúka dostatočné kreatívne možnosti na vybudovanie konzistentného výkonu. Ako napísal divadelný teoretik Miloš Mistrík: „Herecké umenie nie je imitáciou, ale interpretáciou reality. Známe je poznanie, že dokonalá imitácia ani nie je možná, pretože herec odráža realitu v inom materiáli (hereckej postavy) a inom priestore (scény), ako je to v skutočnosti. Umelecká tvorba však nie je pasívnym dôsledkom tohto poznania. Odráž reality je dialektickým procesom, pri ktorom sa tvorí herecká postava ako výsledok cieľavedomého spracovania skutočnosti.“⁴ Autor citátu mieril na iné reálie z oblasti teórie herectva, ale jeho myšlienka sa dá aplikovať aj na našu tému. Reálny predobraz sa pre herca na jednej strane stáva stimulom, na druhej východiskovým materiálom. Logicky, herec z podstaty hierarchie svojho povolania musí iba čo najautentickejšie vyplniť siluetu postavy, ktorú načrtol dramatik, a následne jej obsahovú náplň v pevných kontúrach vyznačil režisér. Herec je výhradne fyzickým inter-

³ Viac o tvorbe Slávy Daubnerovej s presahom aj do herectva v jej monodrámach pozri CVEČKOVÁ, Katarína. *Tendencie súčasnej nezávislej tvorby*. Dizertačná práca: Vysoká škola múzických umení, 2020, 127 s.

⁴ MISTRÍK, M. K problematike hereckých výrazových prostriedkov. In: *Slovenské divadlo*, 1984, roč. 32, č. 4, s. 472.

pretom už vyprofilovanej štruktúry a javiskovej atmosféry inscenácie a záleží už len na jeho kreativite, ako priestor ohraničený týmito medzníkmi vyprofiluje. Preto nemožno herecký výkon vnímať autonómne voči scénickému celku, dramaturgickej koncepcii či inscenačnému zámeru. Je im totiž záväzne podriadený. No i napriek tomu sa mnohým hercom podarilo vyniknúť aj v historickými faktami ohraničených rolách. Preto osobitnú pozornosť budeme venovať vybraným výkonom, pre ktoré sa úlohy reálnych postáv stali produktívnym dramatickým materiálom. Nebude totiž náhoda, že práve stvárnienie historickej osobnosti sa u mnohých hercov či herečiek stali erbovými výkonmi ich umeleckej kariéry.

**Viliam Klimáček: *Sissi (Úteky Alžbety Rakúskej)*, SND, 2016,
réžia Eszter Novák**

Život najkrajšej ženy Európy druhej polovice 19. storočia – cisárovnej Alžbety Rakúskej prezývanej aj Sissi, sa stal námetom mnohých filmových spracovaní. Najznámejší je trojdielny rakúsko-nemecký film z rokov 1955 – 1957 s dievčensky okúzľujúcou Romy Schneiderovou v titulnej úlohe. Tento sladkasto romantizujúci výklad však nemal so skutočným osudom cisárovnej takmer nič spoločné. Priniesol a najmä v spoločnosti ukotvil idealisticko-rozprávkovú verziu jej komplikovaného života. Postupom rokov začali vznikať filmy a divadelné spracovania, ktoré prezentovali rozporuplnejšiu tvár legendami opradenej panovníčky. Medzi tie najznámejšie možno zaradiť rakúsky muzikál *Elisabeth* z úvodu 90. rokov minulého storočia, ktorý sa u našich západných susedov vracia na javiská s takmer kamennou pravidelnosťou. I keď muzikál je divadelný druh so sklonmi ku gýčovitosti a efektnej preexponovanosti utláčajúcej umelecký obsah, tak dielo autorov Sylvestera Levayho a Michaela Kunzeho prinieslo portrét zbožňovanej vladárky s jasným kritickým a proti tradícii sa vyhraňujúcim akcentom. Rola tak interpretke ponúkla nielen plastické spevácke a herecké možnosti, ale najmä výklad úlohy ostro si kontrastujúci so Schneiderovej marcipánovým stvárnením. S podobným odglorifikovaným pohľadom sa na emblematickú ženu (aj našej) histórie pozeral Viliam Klimáček.

Hra *Sissi (Úteky Alžbety Rakúskej)* pripomína skôr dokumentárnu exkurziu do tajomných komnát života cisárovnej než svojbytnú drámu na motívy jej pohnutého osudu. Klimáček predstavuje ľudskú púť Alžbety od prvých rokov manželstva s Františkom Jozefom I. až po jej predčasnú smrť. Nevyberá si však jednu zásadnú epizódu či motív z panovníčkinho života, ale akoby nám chcel vyrozprávať jeho historický kontext. So všetkými podstatnými pádmi a radosťami, silnými i slabými povahovými stránkami tejto osudovej ženy. Jednotlivé obrazy sa tak podobajú na enumeratívne dejepisné heslá o všetkom, čo cisárska rodina prežila či doslovne neprežila. Dialógy stagnujú v rovine strohej, historick-

ky vernej informatívnosti až encyklopedickosti. S týmto naratívnym tónom textu si pri javiskovom stvárnení nedokázala poradiť ani maďarská režisérka Eszter Novák. Inscenáciu v SND odborná obec prijala so značnými výhradami (najmä k textovej zložke) a u divákov dosiahla len podpriemerných 28 repríz.

Hereckí predstavitelia sa tak dostali k rolám, ktorých texty sa podobali skôr oznamovacím heslám než vierohodnej ľudskej reči. Preto väčšina z nich nemala možnosť interpretačne špecifikovať ani plasticky budovať pridelené úlohy. Anna Javorková ako arcivojvodkyňa Žofia, Monika Horváthová ako favorizovaná dvorná dáma Ida Ferenczy, Tamás Gál ako maďarský politik Gyula Andrásy, Gabriela Dzuríková ako cisárom protežovaná herečka Katarína Schrattová či Monika Potokárová ako Mary Vetserová – osudová milienka korunného princa Rudolfa II., mali možnosť varírovať výhradne jeden tón roly, jednu zásadnú typologickú črtu. Naopak predstaviteľka titulnej postavy Táňa Pauhofová disponovala impulzmi a vnútornými kontrastami v prebytočnej miere. V súbore Činohry SND herečka už v čase premiéry zastávala pozíciu protagonistky mladej generácie, ktorej sú vlastné najmä postavy idealistiek, intelektuálok, mladých žien ocitajúcich sa v náhlých krízových situáciách. Jej herecká typológia dodnes balansuje na rozhraní dievčensko-naivných úloh a charakterových rolí bohatých na duševné kontradikcie. V Pauhofovej natureli sa v celkovom pohľade miesi herectvo psychologického základu s prejavom blízky divadelnej štylizácii najširšieho zamerania. Práve Sissi bola plynulým pokračovaním úloh, ktoré stvárňovala zriedkavo, ale o to plastickejšie herecké výsledky pri nich dosahovala. Išlo o postavy naturálnych pudov, pre okolie nevyspytateľných domín, neskrotných živlov bažiacich po radoostiach života, ktoré si svojou dráždivou charizmou podvoľujú akéhokoľvek protivníka. Ezotericky pôsobiaca, ale prudkou vnútornou expresivitou tvarovaná Grušenka z *Bratov Karamazovcov* a titulná *Madame Bovary* (obe v SND, 2013) boli teda priamymi predchodkýňami neidealizovaného portrétu rakúskej cisárovnej a uhorskej kráľovnej Alžbety.

Kostýmový výtvarník Peter Čanecký a umelecký maskér Juraj Steiner herečku neštylizovali do podoby ikonických Alžbetiných portrétov od Franza Xavera Winterhaltera z polovice 60. rokov predminulého storočia, kde cisárková pútala pozornosť mladíctvom krásou, honosnými róbami a bujnými orieškovými vlasmi. Pauhofová tak nevytvárala historický reliéf. Gestá, mimika i intonácie patrili súčasnej žene. Pre kompaktné stvárnenie úlohy interpretke zásadnú prekážku tvoril už spomenutý text. Každý výstup totiž problematizoval jednu až viac tém, peripetií a životných zákutí Alžbetinho osudu. Pritom autor s režisérkou neurčili tú zásadnú, prioritnú, neustále prítomnú a v javiskovom celku kontinuálnu. Tak boli fatality s banalitami v rovnocennej hierarchii. Herečka preto nemohla nadväzovať na predošlé dejové pradiivo či aspoň vzťahové motivácie. Každý obraz bol pre ňu novým, separátnym príbehom a predstaviteľka tak len ťažko nachádzala kauzalitu prostriedkov. S touto nevýhodou sa jej však darilo úspešne bojovať.

Pauhofová postavu kreovala v civilných tónoch. V prvej časti inscenácie mala priestor najmä na vyniknutie detskej hravosti, dievčenskej krehkosti, ale i ženskej podmanivosti. Pauhofovej jemný chichotavý smiech, prudká energickosť a bezprostrednosť výrazu tieto tóny len podporovali. Manželovi bola vrúčne milujúcou družkou, vernou priateľkou, ale v scéne, keď žiadala výmenu Rudolfovho vychovávateľa, sa v nej jediný raz zračila aj ženská rafinovanosť. Vtedy jej Sissi miernym úsmevom a povýšeneckým pohľadom dala na seba spoznať, ako počítala s tým, že ženské zbrane na Franza určite zaberú. Po smrti syna sa interpretka zbavila nežného dievčenského tónu, hlas si položila do nižšej, dramatickejšie znejúcej hladiny a vety už neukončovala chichotavým smiechom, ale kategorickou (často i trpkou, asertívnou či podráždenou) bodkou. Ak u nej v prvej časti dominovala irónia nad prísnyim viedenským protokolom, tu ju bezstarostnosť opúšťala a herečka naberala na vzhľade až kamennej plastiky. Túto vonkajškovú škrupinu rozbila len pri imaginárnom stretnutí s nebohým synom. Jej dovtedy chladný tón sa zmenil na silný emočný vzlyk nad vlastným zlyhaním ako panovníčky, manželky a najmä matky.

Ako napísala Soňa J. Smolková: „Sissi (úteky Alžbety Rakúskej) mohla byť jednou z inscenácií, ktorá uspokojí nielen fanklub historickej celebrity. Žiaľ, absencia presahu k súčasnosti z nej robí len historickú hru, ktorá trochu zdĺhavo rozpráva o nešťastnom živote krásnej cisárovnej“.⁵ A hereckí predstavitelia nedostali možnosť tak stvárňovať odrazy historických osobností ani vytvárať ich umelecky modifikované variácie. Ostali uväznení v plochých figúrach herecky nezúčastnene vyplňajúcich dvorské panoptikum. Táňa Pauhofová svojím autentickým výrazom sa maximálne snažila oživiť netvorivý text, ale narazila na strop autorskej kreativity.

Iveta Horváthová: *Ostrov*, SKD Martin, 2019, réžia Marián Pecko

Dramatička Iveta Horváthová sa v hre *Ostrov* o letnom sídle rodiny Masarykovcov v turčianskej dedinke Bystrička nesnažila o dobový dokument a už vôbec nie o dokumentárne divadlo. V texte cítiť značnú erudíciu v téme rodu Masarykovcov, ale hra je výhradnou fikciou, kde autorka na pôdoryse archívnych materiálov vytvára pomyselné situácie, ktoré sa teoreticky mohli udiať medzi stenami domu a v jeho blízkom okolí. Autorke i režisérovi inscenácie Mariánovi Peckovi išlo o zachytenie atmosféry a životných osudov postáv na pozadí zásadných dejinných zvrátov. Scény sú tak len fragmentmi medzi ktorými nájdeme iba nepatrnú nadväznosť. Jednotlivé výstupy tvoria autonómne situácie, ktoré prezentujú momentálny privátny alebo politický problém. Horváthová zároveň tento príbeh

⁵ SMOLKOVÁ, S. J. Nešťastná cisárovná. In: *Pravda*, 2016, roč. 26, č 143, s. 29.

nerozpráva v chronologickej postupnosti. Využíva metódu retrospektívy. Dej sa začína v Chicagu v roku 1965, keď starnúcu Alicu Masarykovú navštívi rodáčka z Bystričky. V nasledujúcich scénach sa premiestnime do jesene 1948, do rozpuku jari 1948, do roku 1931, keď sa rodina nasťahovala do novopostaveného domu a neskôr prejdeme ešte do skoršieho obdobia – začiatku 20. storočia. Dialógy však majú podobu skôr bežnej debaty (akoby vytrhnutej zo životnej reality), ktorá neeskaluje do dramatických konfliktov. No to je i dôvodom, prečo dianie inscenácie tak rýchlo upadalo do monotónnej jednoliatosti.

Postavy sa v inscenácii stali oživenými frázami a témami, ale nie životaschopnými dramatickými rolami. Až na výkon predstaviteľky Alice Masarykovej – Lucie Jaškovej. Herečka presvedčivo stvárnila bohatý životný oblúk ženy odsúdenej byť tieňom svojich rodičov. Na javisku tak vďaka význačnému výkonu interpretky sme postupne videli celú genézu Aliciných životných útrap. Najskôr ju sledujeme ako zostarnutú imobilnú starenú pripútanú na invalidný vozík s opatrnými gestami, trasľavým hlasom, kde v intonáciách pulzuje kompromis medzi rezolútnosťou, sklamaním a nostalgiou. Pri spomienke na Slovensko s odhodlaním človeka na hranici života a smrti sa senzitívne, no s myšlienkovým dôrazom vyznáva, že sú tri veci, ktoré v živote milovala: otca, vlasť a Bystričku. V scénach zo 40. rokov herečka interpretuje Alicu ako popudlivú, asertívnu a nepríjemnú ženu, ktorá má už nad rodinou i životom značný nadhľad, ale i tak chce svojim rodičom opatrovať zaslúžený piedestál. Preto ku všetkému zaujíma taký kritický, ale v skutočnosti opodstatnený postoj.

Najväčšia časť inscenácie je venovaná roku 1931, keď sa Alici podarilo dokončiť rodinné sídlo. Jašková tu v prejave vzdialene pripomína rigoróznou až puritánsku starú dievku Variju z Čechovovho *Višňového sadu*, ktorú herečka v tom čase paralelne v Martine stvárňovala. No nekopírovala vlastný výkon. Iba ho tematicky pripomenula vo vonkajškovej odmeranosti, nekompromisnosti a ráznom prejave, za ktorým sa len skrývala elementárna ľudská zraniteľnosť a neistota. Jej Alice v tomto obraze pôsobila ako klbko nervov. Snažila sa, aby všetko okolo domu dopadlo podľa jej idealistických predstáv, a preto ľahko podľahla podráždeniu. Až v konflikte s otcom kvôli príchodu Giuliany Benози z nej vyvrela toľké roky potláčaná zlosť, nespokojnosť, pocit zlyhania seba samej. Jej Alice totiž potrebuje vedieť, že je užitočná, ale i milovaná. Stačí jej tak málo, ale pre ňu to znamená najväčšiu kompenzáciu za stratené roky mladosti. To všetko Jašková stvárnila v absolútnej autentickosti. Ako postupne od začiatku inscenácie klesala vo veku, tak znižovala aj dávku výrazovej štylizácie. Už neprispôbovala celé telo veku, ktorý je jej neprirodzený. Ale i tak si udržiavala od postavy určitý odstup. Ten pominul v druhej časti inscenácie, keď sa stretávame s mladou, vitálnou dievčinou plnou ideálov o budúcom živote aj o svojich adorovaných rodičoch. Škoda, že práve v tejto fáze veku postavy jej interpretka nedostala širší priestor predstaviť vnútorné nuansy a pohnútky roly, ktoré sa jej tak úspešne

darilo nahmatať a presvedčivo pretaviť do koherentného tvaru v prvej polovici inscenácie. Jej Alica tak ostala nedopovedaná. Pritom práve ona bola inscenačne najpútavejšou sprievodkyňou po ságe rodu Masarykovcov.

Ondrej Šoth – Zuzana Mistríková: *Milada Horáková*, ŠDKE, 2020, réžia Ondrej Šoth

Matúš Bachynec: *Milada*, SND, 2020, réžia Matúš Bachynec

Pri príležitosti sedemdesiatich rokov od vykonštruovaného politického procesu a následnej popravy Milady Horákovovej dve slovenské divadlá naštudovali inscenáciu o tejto bojovníčke proti totalitarizmu komunistického režimu. Ako prvá vznikla multižánrová inscenácia Štátneho divadla Košice, kde vzájomne syntetizovalo umenie predstaviteľov činoherného, operného a baletného súboru. Inscenácia režiséra Ondreja Šotha však zlyhávala na opulentnosti vyjadrovacích prostriedkov, ktoré hraničili s prvkami gýču. Svetlým bodom inscenácie možno nazvať výkon Aleny Ďuránovej v titulnej úlohe. Rola bola pre herečku o to komplikovanejšia, že na rozdiel od Pauhofovej v *Sissi* a Jaškovej v *Ostrove* tlmočila nie autorský text, ale autentické Horákovovej vyjadrenia a dochované archiválie. Podobným princípom pracoval Šoth už pri inscenácii *Denníku Anny Frankovej*, kde činoherné alternantky Táňa Pauhofová a práve Alena Ďuránová s dôslednosťou interpretovali autentické zápisky mladej Holanďanky. Kým v dramatisáciách totožnej denníkovej beletrie v DJGT Zvolen a Nového divadla v Nitre z tej istej sezóny slúžili originálne Annine texty ako alfa, tak pre Šotha boli omegou. Ďuránovej sa však podarilo aj pri striktnom tlmočení skutočných Horákovovej slov (samozrejme v slovenskom preklade) neštylizovať sa do jej reálneho prejavu. Jediné, čo mali historická Horáková a jej súčasná herecká predstaviteľka spoločné, bola schopnosť bojovať s totalitnými režimami nie fyzickou silou, ale silou dôsledne artikulovanej myšlienky. Logicky, nie v presnom napodobňovaní intonácie či kadencie známej každému, kto na internete aj dnes môže sledovať Horákovovej súdny proces, ale v obsahovom východisku. Herečka kládla dôraz na spôsob i formu vyslovenia idey, často s prítomnou významotvornou dramatickou zámlkou. Veľmi pozorne frázovala repliky, kde v jej intonačných ozvenách dominovali tóny filantropie, humanity, snahy o vnútornú rovnováhu, ale i úpenlivý boj za životné ideály. No nekričala, ani neafektovala, hovorila s hlbokou pokorou a oddanosťou k rodine, vlasti i k demokratickým ideálom. Prirodzene živelné pnutie vnútorných procesov postavy pred okolitým svetom ukrývala za týmto pokojným až racionálnym zovňajškom. Pre jej prejav bola charakteristická pevne vystretá póza, uvážení a kultivovaný pohyb, sústredené pohľady dôsledne zrkadliace duševné procesy a hlas zbavený akýchkoľvek príkras a ornamentov, centrovany

na význam vysloveného. Ani v emočne najvyhrotenejších momentoch herečka neopúšťala civilnú nenútenosť výrazu. Vďaka tomu sa Ďuránovej darilo vyhnúť pátosu, ktorý sa inak rozmáhal v atmosfére celku. To však u tejto charakterovej a tvárnej herečky schopnej preniknúť do žánru výsostnej tragédie, štýlu noblesnej konverzačnej komédie i do metódy neklasicky písaných súčasných textov nie je novinkou, ale dlhotrvajúcim prímom jej umenia. Intelektuálnym ponorom do obsahu Horákovej slov, osobnostným vyžarovaním, neustávajúcou vnútornou gradáciou a neteatrálnosťou výrazu vytvárala prirodzené ťažisko inscenácie.

Treba poznamenať, že Šothova inscenácia nebola prvým pokusom o divadelné spracovanie osobnosti Milady Horákovej. Z umelecky najcennejších činov s určitou možnosťou možno spomenúť operu Aleša Březinu *Zíttra se bude...* (ND Praha, 2008) so Soňou Červenou v hlavnej úlohe. Autor opery sa výrečne vyslovil o koncepcii historickej predlohy a jej stvárnení v súčasnom divadle. „Hlavní princip je neztotožnění, postavy mají mnohonásobné identity. Soňa Červená recituje nebo zpívá vrchního prokurátora, stane se otcem Milady Horákové nebo přednáší slova Milady Horákové. [...] Kdybych chtěl, aby každý ztělesňoval nějakou postavu, zabředl bych do psychologismu, který je mi úplně cizí. Hudba by musela být psychologizující a vyjadřovat duševní stavy postav. Dostal bych se tak do nešťastných souvislostí, postavy by byly patetické. [...] Texty a jejich interpretace jsou pro mě v této opeře důležitější než psychologie postav.“⁶ I keď opere patria absolútne diferentné výrazové prostriedky i možnosti ako činohre, Březinova myšlienka o nestotožňovaní a nepsihologizovaní hereckých výkonov sa dá ľahko uplatniť aj pre činoherné spracovanie. Košická interpretka to jasne dokázala. No kým na východe Slovenska bolo jediným prepojením Ďuránovej so skutočnou podobou Milady Horákovej jemná vizuálna asociácia, tak s ilustratívnou vonkajškovou kópiou sme sa stretli v inscenácii Matúša Bachynca v Modrom salóne SND. Jeho inscenácia nazvaná *Milada* nebola životopisným príbehom významnej političky a obeť komunistického režimu ako v Košiciach, ale do divadelného priestoru preniesla Horákovej rozlúčkovú korešpondenciu písanú tesne pred popravou. V intenciách Březinových slov sa však ukázalo, že naturalistické ladenie inscenácie a detailizované psihologizovanie postáv môže v súčasnom divadle vyznieť kontraproduktívne. Bachyncova inscenácia ostala v polohe exponovaného citového pôsobenia na diváka. Textová rovina ohraničená výhradne citáciami listov, ktorých nedramatická štruktúra vyplýva už z ich literárnej podstaty, nedokázala niesť tenziu celou dĺžkou predstavenia.

⁶ BŘEZINA, A. – JÚZOVÁ, M. Zíttra se bude... Hudební meditace nad okolnostmi procesu s Miladou Horákovou. In: *Harmonie*, 2008, roč. 16, č. 4, s. 41. Zverejnené na internete: 17. 12. 2008 [online]. [cit. 20. 4. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/zittra-se-bude-hudebni-meditace-nad-okolnostmi-procesu-s-miladou-horakovou.html>.

Kým výzor Aleny Ďuránovej len vzdialene pripomínal Miladu Horákovú, tak vizáž Vladeny Škorvagovej absolútne vsugeroval intímne stretnutie s oživenou historickou osobnosťou – okružle okuliare s výrazným rámom, dobový účes, decentný až nevtieravý vonkajškový prejav. V inscenácii síce účinkovalo ďalších päť hercov stvárňujúcich členov Horákovej rodiny, ale v skutočnosti išlo o monológ titulnej postavy, ktorá sa v mysli premiestňuje domov a svojim najbližším sprostredkúva posledné myšlienky. Škorvagovej výkon bol však natoľko vnútorné dynamický a po hlasovej a rečovej technike presvedčivý a disciplinovaný, že mnohé situácie dokázala uchrániť pred inak sa rozpínajúcou monotónnosťou celku. Ako konštatovala teatrologička Martina Mašlárová: „Herečka bez pátosu, triezvo tlmočí posledné myšlienky odsúdenej. Oddanosť, s ktorou sa prihovára svojim blízkym, nie je ani zamak gýčová, herečka v jemných nuansách pouča svoju dcéru, usmerňuje sestru, ospravedľňuje sa svokre, vysvetľuje otcovi a vyznáva lásku nezvestnému manželovi. [...] Nie je to okázalý výkon v okázalej inscenácii, naopak, je to ukážka koncentrovaného napojenia sa na deklamovaný text, jeho zvnútorneného pochopenia.“⁷ I keď snaha o prudší spád interpretku veľakrát zvedla k extrému, keď krehkú vnútornú výpoveď tlmočila zvýšeným, konfliktným či kazateľským tónom. To pôsobilo pri obsahu slov písaných tesne pred vykonaním najvyššieho rozsudku kontradikticky a v inscenácii aj značne násilne. No i napriek tomu herecká predstaviteľka, ktorej na rozdiel od Ďuránovej bola historická predloha mantinelom a nie východiskom, podala nanajvýš sugestívny umelecký výkon.

Na dvoch slovenských podobách Milady Horákovej možno sledovať dva kontrastne krajné, ale v oboch prípadoch herecky úspešné spôsoby nazerania na stvárňovanie reálnych osobností v súčasnom divadelníctve.

Marie Nováková: *Tichá noc, tmavá noc*, DJGT Zvolen, 2020, réžia Ivo Kristián Kubák

Divadlo Jozefa Gregora Tajovského sa rozhodlo sedemdesiate piate výročie vypuknutia Slovenského národného povstania pripomenúť inscenáciou venovanou umelcom, ktorí sa nebáli riskovať životy a svojou tvorbou podporili dvojmesačný vzdor slovenskej armády voči nemeckým okupantom. No Zvolenčania nevytvorili inscenáciu zasadenú do klasicky vyčleneného hracieho priestoru, ale typ imerzného divadla – zážitkovú formu, ktorá nemá v slovenských kamených divadlách takmer žiadnu tradíciu. Ide o scénickú optiku, keď nie sú javis-

⁷ MAŠLÁROVÁ, M. Milada – dcéra, matka, žena, bojovníčka. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 11. 5. 2021. [online]. [cit. 13. 05. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/milada-dcera-matka-zena-bojovnicka/>.

ko a hľadisko prísne oddelené – základom tohto typu divadla je totiž narušenie komfortnej zóny a pomyslenej bariéry medzi divákmi a hercami. Obe strany sa ocitajú v minimálnej vzdialenosti. Charakteristické je súčasne trieštenie príbehového diania na simultánne prebiehajúce situácie v najrôznejších nedivadelných priestoroch. Divák sa môže rozhodnúť, ktorú z paralelných príbehových línií si zvolí a bude ju počas toku inscenácie sledovať. No súčasne sa môže podľa vlastného vedomia od nej kedykoľvek odpojiť a nasledovať inú súbežnú akciu. V duchu tohto princípu sa českí tvorcovia – režisér Ivo Kristián Kubák a autorka textu a dramaturgička Marie Nováková – snažili o bezprostredné ponorenie diváka do pocitu z povstania. Nešlo im o dobový didaktický dokument ani o enumeratívny a názorovo vyhranený dejepisný prepis udalostí. Zamerali sa výlučne na vyvolanie hodnovernej atmosféry odboja slovenskej armády a dobrovoľníkov voči nacistickej presile.

Zvolenský herci sa tak stretli s typom divadla, s ktorým nemali v ostatnej tvorbe žiadne skúsenosti: prekročenie „štvrtej steny“, výsadne nedivadelný priestor, vzdialenosť od publika zredukovaná na absolútne minimum. Pritom s divákmi, ktorí sa mohli v hracom pláne voľne pohybovať, a tak bez vedomia vstupovať aj do priestoru mizanscén, herci nesmeli vytvárať ani čo najmenšiu interakciu. Akoby ich postavy z roku 1944 reálne žili svoj príbeh a nevnímali pozorovateľov z roku 2020.

Herci stvárňujúci konkrétne a i laickému divákovi známe osobnosti, ako Andrej Bagar, Paľo Bielik či František Zvarík, sa nesnažili štylizovať do podoby ich predobrazov. Vladimír Rohoň ako Bagar disponoval síce mierne teatrálnym prejavom, ale Bagar bol herec veľkého javiska SND, preto bola u interpreta táto jemná štylizácia absolútne adekvátne. Pritom neprispôboval svoj hrubý a melodický hlas Bagarovým fistulovým a nazálnym intonáciám. Z individuálnych čŕt slávneho herca preberal len esprit nadhľadu, familiárnosti a odhodlania robiť divadlo za každých okolností. Ondřej Daniš sa pri Františkovi Zvaríkovi inšpiroval skutočnou žoviálnosťou a optimistickým vyžarovaním slávneho herca, ale taktiež nevytvoril kópiu svojho predchodcu. Vďaka konzekventnému vedeniu postavy dodal úlohe autonómne tóny prostoduchej odhodlanosti, kde súčasne za príjemný úsmev a veselé oči dokázal ukryť obyčajnú ľudskú a pochopiteľnú emóciu, akou je strach. Pritom spočiatku to bol bohém, ktorý sa rád obzrie za ženskou sukňou, s narcistickou samozrejmou predvádza svoje muzikálne nadanie a svet je pritesný pre jeho nespútanú mladícku energiu. No len čo vypuklo SNP, tak jeho Zvarík naberal na vážnosti a kategorickosti, ktoré ho motivovali k serióznemu rozhodnutiu okamžite sa zapojiť do vlasteneckého odboja. Citový kód k tomuto prelomu sa ukrýval v jeho zvedavej, vitálnej, ale i pribojnej povahe. V molovo ladenom dialógu, keď mu Rohoňov Bagar ponúka angažmán vo vznikajúcom Frontovom divadle, herci sedeli za malým stolíkom v rušnom prostredí predstavujúcom banskobystriický štáb SNP. Roz-

právali sa potichu, v tónine absolútnej vecnosti, akoby sme sledovali intímny rozhovor dvoch obyčajných ľudí, náhodou prepojených sklonom k umeniu, ktorí si otvorene hovoria o svojich nejasných plánoch do nejasej budúcnosti. A práve v tejto nehereckosti a všednosti vravy spočívala podmanivosť a pútaivosť ich výrazu.

Podobne tomu bolo aj pri výkone Richarda Sanitru. Ten nestrúhal z Paľa Bielika ikonického Jánošíka, ale cez prirodzený prejav spočiatku sebaironického muža, ktorý má nad sebou a svojou jánošíkovskou legendou bohémsky až samolúby nadhľad, prechádzal do polôh horlivého až chlapčenského zaujatia pre vec (t. j. nakrúcania dobového dokumentu o SNP). Následne oblúk postavy uzatváral stiesňujúcimi stavmi spôsobenými hrdelne zvierajúcim stihomamom, ktorý mu automaticky zabraňoval v rozdávaní jeho predošlých harmonizujúcich úsmevov. Vtedy Sanitra Bielika viedol k úsečnosti prejavu, prudkej emotívnosti reakcií a k stupňovanej vnútornej tenzii, vyplývajúcej z extrémne stresových podmienok. No ani v týchto momentoch herec, ktorého v divadle stereotypne obsadzujú do komediálnych rolí a pri úlohách dramatického ladenia máva problémy s presvedčivým vyznením najmä jeho intonačných prostriedkov, nestrácal nič zo svojej dovtedajšej výrazovej tvárnosti a autenticity. Jeho dominantou bol v tomto prípade kompromis medzi verbálnou a pohybovou stránkou. Kontinuita k sebe aj protikladných emočných valér (ľahkovážnosť aj v krízových situáciách, pribojná cieľavedomosť i v smrteľne nebezpečných momentoch a i.) plynulo vsadených do komplexu vystavaného na tragikomickosti prostriedkov dokázala jeho schopnosť pracovať s obsahom i funkciou slova. Sanitra tu vynikol v práci so zvukomalebnosťou a rytmizáciou rečovej stránky. Jedna z kvalít jeho výkonu spočívala aj v schopnosti čitateľnej artikulácie palety podtextov cez akcenty intonácie a údernosť prízvukov. Neopieral sa pritom o historické pózy a iné nuansy skutočnej Bielikovej osoby, ale o napätie vyplývajúce z konkrétnych inscenačných situácií.

Muzikálová tvorba⁸

Pri podkapitole o *Sissi (Úteky Alžbety Rakúskej)* sme spomenuli nemeckojazyčnú muzikálovú inscenáciu o tejto význačnej žene predminulého storočia. Reálne postavy či udalosti sa v muzikálových spracovaniach objavujú takmer nepretržite od vzniku tohto špecifického divadelného druhu. Rakúski tvorcovia tak-

⁸ Ide konkrétne o inscenácie: Martin Kákoš – Lubomír Horňák – Marián Brezáni: *Mata Hari*, Nová scéna, 2013, réžia Martin Kákoš; Martin Kákoš – Lubomír Horňák – Marián Brezáni: *Madame de Pompadour*, Nová scéna, 2016, réžia Martin Kákoš; Daniel Hevier – Gabriel Dušík: *Povolanie Pápež*, 2016, DAB Nitra, réžia Jerzy Jan Polonński; Dodo Gombár – Lubomír Horňák – Marián Brezáni: *Mária Terézia #posledná milosť*, Nová scéna, 2019, réžia Dodo Gombár.

tiež pravidelne siahajú po historických námetoch a v dielach konfrontujú zažívanú tradíciu s novátorským pohľadom, neobchádzajúc pritom ani vysoké umelecké kvality. Okrem *Elisabeth*, ktorú počas rokov s úspechom uviedli aj v zahraničí (Maďarsko, Nemecko, Južná Kórea, Česká republika a i.), vznikol i muzikál o tragickom osude jej syna – *Rudolf – Affaire Mayerling* (2006), parodická freska o vladárskom rode – *Die Habsburgischen* (2007), či dielo o známom rakúskom hercovi a dramatikovi prelomu 18. a 19. storočia Emanuelovi Schikanederovi (2016). Na Slovensku sa v poslednom desaťročí taktiež objavilo niekoľko pôvodných muzikálových novínok, i keď zobrazujúcich nie osudy domácich, ale výhradne zahraničných osobností. Prvého slovanského pápeža Jána Pavla II., legendárnu špiónku a tanečnicu Mata Hari, extravagantnú francúzsku kurtizánu Madame de Pompadour a cisárovnú Máriu Teréziu. Všetky štyri muzikály však narazili na závažný a totožný problém. Neplastické libreto a hudobnú nevyhľadnosť.

Muzikál *Povolanie Pápež* o ikonickom predstaviteľovi Vatikánu prelomu 20. a 21. storočia ponúkol monotónne životopisne pásmo bez závažnejšieho dramatického konfliktu či inovatívneho pohľadu na túto emblémovú osobnosť moderných dejín. Absentujúci vnútorný i príbehový konflikt v inscenácii suplovali dialógy pápeža s alegorickou postavou Satana na tému boja kresťanského ideálu s morálnou devastáciou civilizácie. Lenže tieto party sa svojou literárnou kvalitou približovali spaušalizovaným rozprávkovým klišé, ktoré ešte žánrovo podporil výrazovo zveličený výkon predstaviteľky vládkyne pekiel – Evy Pavlíkovej. Viac ako výrečne dôvody umeleckého neúspechu muzikálu pomenoval kritik Miroslav Zwiefelhofer: „Prvým je plochosť postavy Karola Wojtyły, resp. Jána Pavla II. Od prvého do posledného momentu sledujeme idealizovaného dokonalého hrdinu. Ten je tu vykreslený ako inteligentný filozof, ktorý mal navyše zmysel pre humor a praktický život, mal blízko k mladým, s milostivým úsmevom akceptoval slabosti bežných smrteľníkov, zasadil sa o zmierenie medzi náboženstvami a popritom porazil komunizmus vo východnej Európe. Pokým nesie postava ešte svoje občianske meno a stvárňuje ju Roman Poláčik, možno v diele nájsť momenty, ktoré dávajú jeho charakteru aspoň čiastočnú rôznorodosť. [...] Od momentu, keď prijíma meno Ján Pavol II. a postavu stvárňuje Ján Gallovič, však už nevidno ani to málo. Postava pápeža tu pripomína postavy hrdinných traktoristov či obrábačov kovov z obdobia dogmatického socialistického realizmu päťdesiatych rokov, ktorí v sebe svádzali jediný vnútorný konflikt – medzi dobrom a ešte väčším dobrom.“⁹

S mladým rozhorčeným kritikom nemožno nesúhlasiť. Pri takto charakterovo priamočiarej postave sa však ako úspešné ukázalo obsadenie titulnej úlohy cha-

⁹ ZWIEFELHOFER, M. Pápež a hrdinovia socializmu In: *mloki.sk*, 17. 1. 2017 [online]. [cit. 16. 03. 2021]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/papez-a-hrdinovia-socializmu/>.

rizmatickým Jánom Gallovičom. Ten sa podobne ako Pauhofová v *Sissi*, Jašková v *Ostrove* či zvolenský herci inšpiroval výhradne duchovným a ľudským rozmerom stvárňovanej postavy. Aj v javiskovo lineárnych situáciách vedel svoj výkon dramtizovať a herecky dynamizovať. Dokázal to ustriechnutím citu pre situáciu a plynulým násobením vnútorného pnutia. Výrazové prostriedky nepreháňal, ale dôkladne odhadoval mieru emočnosti výstupu, a teda možnosti rozvíjania a vrstvenia akcií a reakcií i pri takto torzovito napísanej úlohe. K Wojtylovi sa nepribližoval vonkajškovými znakmi, ale preniknutím do hĺbky humanizmu a altruizmu, ktoré boli príznačné pre náboženskú filozofiu Jána Pavla II. Solídárne harmonizujúci úsmev, vecná a nezištná snaha o kompromis, nepopudlivý a výhradne triezvy prístup k rozporuplným témam. V hereckej technike zas uvedenie si sily slova a obsiahnutia jej plného akustického i vnútorného významu. To všetko až v koncentrovane striedmom, ale pritom emočne gradovanom výkone, ktorý sa svojou konzistentnosťou vynímal nad priemernosťou celého naštudovania.

Muzikály bratislavskej Novej scény *Mata Hari*, *Madame de Pompadour* a *Mária Terézia #posledná milosť* boli napísané priamo pre predstaviteľku titulných rolí – Sisu Sklovsku. Okrem nej všetky tri diela spájajú aj nekonzistentné inscenačné výsledky, ktoré priniesli značne zjednodušujúce a myšlienkovy neukotvené interpretácie biografických príbehov o triu emblematických žien minulých storočí. Nevýhodou sa ukázalo aj obsadenie samotnej protagonistky. Tá v každej z úloh predviedla takmer totožný výkon, absolútne vzdialený histórii, ale aj javiskovej presvedčivosti. Či to bola exotická tanečnica, dvorská kurtizána alebo osvietená panovníčka vžitá v našej kultúrnej pamäti ako symbol cnosti a morálky, tak Sklovskej kreácia vždy disponovala totožným žoviálnym prejavom, vampovským espiritom a po technickej stránke neschopnosťou obsiahnuť serióznejšie až tragické odtiene stvárňovaného charakteru. V jednotlivých kreáciách unisono parazitovali prehnaná exaltovanosť, teatrálnosť a sóloherectvo. Na javisku nefigurovala dramatická postava, ale svojším spôsobom excelovala Sklovská. V jej herectve absentovali charakterizačný detail, ústredná téma i výrazový obľúk postavy. Nielenže libreto všetkých troch muzikálov neposkytovalo širšie možnosti hereckého rozohrávania (pri *Madame de Pompadour* išlo o príliš vágny a príbehovo málo vynaliezavý text, u *Márie Terézie* naopak o prekomplikovanú a na dejové odbočky neúmerne exponovanú fabulu), ale ani Sklovská nevyužila to málo, ktoré jej predsa len niektoré textové i piesňové party poskytovali. Podobne ako pri novoscénickom muzikáli Jána Ďurovčika *Rasputin* (2018) sme vďaka myšlienkovy nekonkrétnej režijnej koncepcii a s tým úmerne súvisiacej všeobecnosti hereckého výkladu nedokázali odčítať výpovednú hodnotu a aktualizáciu presah muzikálu. Ako na margo posledného spomínaného muzikálu uviedla kritička Nora Ibsenová: „Libreto, réžia i texty nachádzajú oporu v historickej nejednoznačnosti, protirečivosti a istej hraničnosti charakteru postavy

Rasputina a pokúšajú sa vyhnúť jasnej interpretácii témy. [...] Kto je muzikálový Rasputin? Vlastne všetko a nič. [...] To stavia samotných protagonistov inscenácie do neľahkej pozície. K [...] náročnosti speváckych partov sa pridáva aj podstatná núdza o jasné oporné body výstavby postavy.“¹⁰

Slovenský muzikál už dlhodobo zažíva obdobie regresu a kvinteto muzikálov (ak k pôvodnej štvorici pripočítame aj spomenuté Ďurovčikovo dielo) poukazuje na jednu z jeho najzávažnejších príčin – podceňovanie literárnych kvalít libreta. Ani jeden z titulov totiž nepriniesol osobitejší uhol pohľadu na vybranú historickú osobnosť a ostal jedine v pozícii marketingovo lákavého titulu s komerčným obsadením. No na rozdiel od *Elisabeth* a *Rudolfa*, ale i anglo-amerických muzikálov čerpajúcich zo života dominantných osobností svojej doby ako *Evita*, *Beautiful: The Carole King Musical*, *The Boy from Oz*, *Diana*, *Six* či *Hamilton* slovenské diela neponúkli v žiadnom ohľade zásadný výsledok, vrátane konfrontácie dejepisných súradníc s inovatívnou umeleckou výpoveďou.

Imitovať či neimitovať?

Na vyššie uvedených príkladoch, ktoré tvoria len špičku ľadovca z množstva súčasných inscenácií naštudovaných na podklade životopisných dát konkrétnej historickej osobnosti sa ukazuje, že najčastejším prístupom k tvorbe postavy je obsiahnutie jej vnútornej polemiky a diskurzu, nie imitácia vonkajškových znakov. Ale ani táto metóda nie je taká jednoznačná a monotematická. Poskytuje široké možnosti hereckej kreativity, kde historická ikona môže byť inšpiráciou, východiskom, premostením, ale i len zámienkou na svojbytnú umeleckú výpoveď, ktorá cez dejepisnú tému problematizuje aktuálne spoločenské ruptúry. Z tohto hľadiska je výnimočnou najmä inscenácia *Borodáč alebo Tri sestry* zo Štátneho divadla Košice, ktorá v prípade stvárnenia rolí manželov Borodáčovcov vytvára kompromis medzi dôkladnou imitáciou historickej skutočnosti a autonómnou hereckou interpretáciou. Herci stvárajúci reálne postavy, zasahujúce väčšou či menšou mierou do Borodáčovho osobného i profesijného života, budujú roly na báze výhradne jednej charakterizačnej črty. Napríklad pri prvom modernom českom režisérovi Jaroslavovi Kvapilovi je hereckým východiskom jeho slabý zrak – preto jeho predstaviteľ Juraj Zeyták zatvára oči a chodí so slepeckou paličkou. Ľubica Blaškovičová ako neoromantická česká herečka Marie Laudová zas prehane artikuluje a vášnivo vypína gestá. No práve predstavitelia manželov Jána a Oľgy Borodáčovcov (alternanti Matej Erby a Martin Stolár a Alena Ďuránová) syntetizujú subjektívne herecké prostriedky s vernou kópiou gestického a verbálneho prejavu dvojice, ktoré vychádzajú z poznania audiovizuálneho a iko-

¹⁰ IBSENOVÁ, N. Okolo tém Rasputina. In: *kód – konkrétne o divadle*, 2018, roč. 12, č. 9, s. 20 – 21.

nografického archívneho materiálu.¹¹ Ako sa zdá, história vie neustále ponúkať široké možnosti javiskových interpretácií a inovatívnych zorných uhlov rezonujúcich aj v súčasnom politicko-spoločenskom scénickom priestore.

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

Zoznam použitej literatúry:

- BŘEZINA, Aleš – JŮZOVÁ, Markéta. Zítra se bude... Hudební meditace nad okolnostmi procesu s Miladou Horákovou. In: *Harmonie*, 2008, roč. 16, č. 4, s. 41. Zverejnené na internete: 17. 12. 2008 [online]. [cit. 20. 4. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/zitra-se-bude-hudebni-meditace-nad-okolnostmi-procesu-s-miladou-horakovou.html>.
- CVEČKOVÁ, Katarína. *Tendencie súčasnej nezávislej tvorby*. Dizertačná práca: Vysoká škola múzických umení, 2020, 127 s.
- IBSENOVÁ, Nora. Okolo tém Rasputina. In: *kød – konkrétne o divadle*, 2018, roč. 12, č. 9, s. 17 – 22.
- KNOPOVÁ, Elena. Prorok Štúr a jeho tiene. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 11. 3. 2016 [online]. [cit. 16. 03. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/prorok-stur-a-jeho-tiene/>
- MASLÁROVÁ, Martina. Milada – dcéra, matka, žena, bojovníčka. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 11. 5. 2021. [online]. [cit. 13. 05. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/milada-dcera-matka-zena-bojovnicka/>.
- MISTRÍK, Miloš. K problematike hereckých výrazových prostriedkov. In: *Slovenské divadlo*, 1984, roč. 32, č. 4, s. 447 – 488.
- MIŠOVIC, Karol. Od piedestálu k ľudskej tvári – Od reality k hereckej interpretácii. Matej Erby a Alena Ďuránová ako manželia Borodáčovci. In: *kød – konkrétne o divadle*, 2021, roč. 15, č. 3, s. 44 – 49.
- SMOLKOVÁ, Soňa Jánošová. Nešťastná cisárovná. In: *Pravda*, 2016, roč. 26, č. 143, s. 29.
- ZWIEFELHOFER, Miroslav. Pápež a hrdinovia socializmu In: *mloki.sk*. 17. 1. 2017 [online]. [cit. 16. 03. 2021]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/papez-a-hrdinovia-socializmu/>.

¹¹ Viac o herectve v inscenácii *Borodáč alebo Tri sestry* pozri. MIŠOVIC, K. Od piedestálu k ľudskej tvári – Od reality k hereckej interpretácii. Matej Erby a Alena Ďuránová ako manželia Borodáčovci. In: *kød – konkrétne o divadle*, 2021, roč. 15, č. 3, s. 44 – 49.

Imerzné divadlo na Slovensku

JAKUB MOLNÁR

Abstrakt: Príspevok v základných kontúrach ozrejmuje fenomén imerzného divadla, jeho vývin v česko-slovenskom prostredí a neskôr i divadelnom kontexte samostatnej Slovenskej republiky. Hoci existuje niekoľko druhov imerzie, vychádzajúce z individuálnych kultúrno-umeleckých oblastí (pričom ich definície sa často od seba líšia), všetky determinuje percepčná a psychologická miera senzorického vnímania recipienta v danom prostredí, čo ovplyvňuje aj schopnosť konkrétneho technického vybavenia. Našou optikou však nebude vyčerpávajúca geneza pojmovosti užívateľovho zážitku vo virtuálnej realite, odkiaľ pojem imerzia vzišiel, ani klasifikácia termínu v ďalších umeleckých oblastiach (fotografia, film, komunikačné hry). Úlohou tohto príspevku je zmapovať zmenu paradigmy občianskej spoločnosti a politických udalostí, ktoré do veľkej miery ovplyvnili vnímanie scénického priestoru, diváckej participácie či roly publika v spoluutváraní scénického diela. Vďaka tomu si môžeme klásť otázku, či sú manifestácie imerzného divadla o emancipácii publika oprávnené, alebo ide o marketingový nástroj pre individuálne potešenie a slasť.

Kľúčové slová: imerzia, akčné umenie, happening, site-specific, inštalácia, občianska spoločnosť, individualizmus

Pojem imerzia

Slovné spojenie imerzné divadlo je v slovenskom teatrologickom kontexte stále pomerne neukotveným pojmom,¹ hoci vo svete sa už stalo obchodnou značkou bez ochrany. V zahraničných divadelných diskurzoch figuruje už od roku 2004 a následne v roku 2007 ho britskí teatrologovia začali používať ako oficiálny odborný termín. V roku 2011 sa pojem objavil v súvislosti s inscenáciou *Sleep No More* britskej skupiny Punchdrunk v propagačných materiáloch britského centra v New Yorku, kde bola inscenácia uvedená, a vďaka jej medzinárodnému úspechu sa imerzia etablovala aj v americkom prostredí. Nemecká kritika naopak pojem imerzia zatiaľ nepoužíva (dokonca nemá konkrétny ekvivalent) a radšej dané inscenácie označuje ako „čosi na pomedzí performance a inštalácie“.² V Českej

¹ V roku 2018 vyšla na Slovensku prvá a dodnes jediná publikácia o imerznom divadle, zborník z medzinárodnej konferencie na festivale Nová dráma/New Drama 2017 s názvom *Súčasná dráma a performatívny priestor: od textu k imerznému divadlu*. Zborník vydal Divadelný ústav v rámci edície Teória v pohybe.

² LOUŽNÝ, T. Sugestivní, náročné i laciné – Imerzivní divadlo z pohledu poučeného diváka. In: *advojka.cz*, 2018 [online]. [cit. 18. 04. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.advojka.cz/archiv/2018/2/sugestivni-narocne-i-lacine>.

republike termín spopularizovala najmä inscenácia *Golem* vo Vile Štvanice z roku 2013 v réžii Iva Kristiána Kubáka a dramaturgii Marie Novákové. Neskôr vznikla divadelná skupina Pomezí (2016), ktorá sa zameriava výhradne na imerzné projekty (napr. *Letec, Pomezí, Pozvání, Dům v jabloních, Opisy, Popel a náprstky, Prosíme nesahat!* a ďalšie). V Divadle Drak v Hradci Králové zas uviedli imerznú inscenáciu *Labyrint světa a ráj srdce* (2015) v réžii Ondreja Spišáka. A takto by sa dalo voľne pokračovať až do súčasnosti.

Samotný pojem „imerzia“, vychádzajúci z latinského *immersio* či anglického *immersion*, znamená ponorenie sa, vnorenie sa, vťahnutie do deja.³ Anglické sloveso *to immerse* (ponoriť a byť obklopený kvapalinou) možno v spojení s divadlom alebo iným médiom považovať za metaforický termín, avšak podľa americkej profesorky digitálnych médií Janet Murray výstižne určuje dominantnú črtu imerznej skúsenosti. „Imerzia je zážitok, keď sme prenesení do prepracovaného simulovaného miesta a je sám osebe, nehľadiac na jeho fantazijný obsah, potešujúci. [...] V psychologicky imerznej skúsenosti hľadáme rovnaký pocit, ako keď sa potopíme do oceánu, alebo aký máme z plávania v bazéne: pocit, že sme obklopení celkom odlišnou realitou, ktorá pohlcuje všetku našu pozornosť.“⁴ Divák je v imerznom divadle ponorený na fyzickej úrovni do zinscenovaného sveta a zároveň je hlbokým psychickým zaujatím ponorený do fiktívneho sveta predstavenia. K lepšiemu uchopeniu tejto problematiky si pomôžeme dvojicou termínov *prežitok* a *zážitok*.

- Prežitok možno vnímať predovšetkým ako emocionálnu aktivitu, ktorej základom sú duševné procesy a stavy, ktoré narušujú či dopĺňajú osobnostnú integritu vnímateľa. Pre vyšší stav imerzie je dôležité, čo najviac eliminovať mieru psychickej dištancie.
- Zážitok je stav, ktorý pramení predovšetkým z fyzickej skúsenosti a je teda spojený s vonkajšími vnemami (ako napríklad dotýkanie sa rekvizít či pobyt v simulácii historického prostredia). Tým si zachováva istú osobnostnú integritu a operuje s väčšou mierou dištancie.⁵

³ Slovenský ekvivalent imerzný je kodifikovaný v akademickom slovníku Jazykovedného ústavu Ľudovíta Štúra od roku 2005. Anglický názov tohto scénického tvaru znie „immersive theatre“, český „imerzivní divadlo“. Oba vychádzajú z anglického prídavného mena „immersive“. V slovenčine existujú dva varianty: adjektívum imerzný sa používa v súvislosti s diváckym zážitkom a imerzivný by mal označovať divadelnú metódu či výsledný scénický tvar. Inými slovami, presnejšie označenie analyzovanej javiskovej formy by mal znieť „Imerzívne divadlo na Slovensku“. Napriek tomu sa už udomácnilo slovné spojenie „imerzné divadlo“, ktoré akceptujeme aj v tomto príspevku.

⁴ BENDOVIÁ, H. Imerze. In: *cas.famu.cz*. 15. 11. 2013 [online]. [cit. 18. 04. 2020]. Dostupné na internete: <http://cas.famu.cz/gameart/page.php?page=7>.

⁵ BRYCHTA, L. Imerzivní divadlo: Divadlo na hraně hry. In: KLÍMA, M. et al. *Divadlo a interakce VIII a 1/2 – Modré stránky*. Praha: Pražská scéna, 2014, s. 50.

Pre imerzné divadlo je charakteristické, že prežitok aj zážitok z inscenácie sa významovo nielen spolupodieľajú na celku divadelného diela, ale tvoria i jeho samotnú podstatu. Kritériá pre fungujúcu a imerziu vyvolávajúcu kombináciu prežitku a zážitku charakterizuje britská autorka kľúčovej knihy *Immersive Theatres* Josephine Machon, a to cez tzv. trojstupňovú škálu imerznosti.

- Imerzia ako absorpcia – recipient je zapájaný do divadelnej udalosti skrz jeho dobrovoľnú koncentráciu a imagináciu. Ide o typ psychického zaujatia, ktoré recipienta pohltí v rámci divadelného predstavenia a jeho formy. Táto fáza ešte umožňuje kritický odstup a sama osebe nie je ničím iným ako intelektuálnym zaujatím videného diela.
- Imerzia ako premiestnenie – divák je imaginatívne aj fyzicky premiestnený na fiktívne miesto. Tento iný svet od neho vyžaduje pohyb a správanie sa v rámci istých pravidiel. Oproti virtuálnej realite sa divadelný princíp uplatňuje konceptuálnym fyzickým vtiahnutím recipienta do hmatateľného sveta. Tým je umožnená skutočná fyzická koherencia a kontakt medzi účastníkmi (divákmi a hercami). Táto fáza teda spája imagináciu, interpretáciu a interakciu.
- Totálna imerzia – dochádza k nej vtedy, keď si je účastník schopný vytvoriť vlastný príbeh a vlastnú cestu, ktorá ho úplne pohltí. Tým prestáva vnímať reálny čas, anachronické (rušivé) elementy predstavenia a vníma len časopriestor imerzného sveta.⁶

Práve divácka zodpovednosť za vlastný zážitok/prežitok naberá pri imerznom divadle zvrchovanú dôležitosť. V prípade, že sa divák nechce nechať maximálne pohltiť, dochádza k oslabeniu všetkých troch fáz. Premiestnenie prežíva len priestorovo a naplňuje iba prvú fázu, teda zaujatý, ale odmeraný kritický dištanc. Machon konštatuje, že imerzné divadlo v sebe doslova implikuje nutnosť plnohodnotného telesno-mentálneho zapojenia. Vo svojej teórii (syn)estetiky zámerne odkazuje k synestézii, teda spôsobu vnímania, pri ktorom dochádza k združeniu (či lepšie povedané prepojeniu) vnemov dvoch a viacerých telesných zmyslov s rozumovým zapojením. Jedným pólom (syn)estetiky je pociťovaný zmysel, ktorý sa vytvára na základe sémantiky (racionálneho uvažovania a „mentálneho čítania“ znakov) a druhým je zmysel vytváraný na základe somatiky (telesného vnímania, „absorbovaním“ skrz telo). Dochádza tak k dvojitému stavu, ktorý autorka nazýva chápanie zmyslu/zmyslové chápanie (making-sense/sense-making). Machon považuje imerzné divadlo za ukázkový príklad tejto estetiky prepájajúcej sémantiku a somatiku.⁷

⁶ MACHON, J. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Banisngstore: Palgrave Macmillan, 2013, s. 62 – 63. (Preklad JM).

⁷ Tamže, s. 81 – 90. (Preklad JM).

Na základe trojstupňovej škály môžeme konštatovať, že definície imerzného divadla ako javiskovej formy sú relatívne voľné. Prioritné je samotné ponorenie. Aj Machon uznáva inkonzistentnosť imerzného divadla za explicitnú a vágne vyhlasuje, že ide o typ divadla odohrávajúci sa mimo tradičné javisko a aktívne zapájajúce publikum do diania. „Slovo ‚imerzné‘ sa bezstarostne používa na popis takých tendencií v súčasnej divadelnej tvorbe, ktoré tiahnu k internej a participatívnej diváckej skúsenosti skrz estetiku, ktorá zahlcuje všetky jeho zmysly. Preto sa označenie ‚imerzné‘ využíva ako definujúci termín pre všetky druhy divadiel, ktoré sa odohrávajú v netradičných prostrediach a/alebo ktoré zahrnujú interakciu s divákmi.“⁸ Ako výstižne poznamenal teatroológ Marvin Carlson, „termín sa používa – podobne ako kedysi site specific – ako deskriptívny a marketingový nástroj, ktorý je aplikovaný s minimom konzistencie na široké spektrum nekonvenčných scénických prejavov“.⁹ Na druhej strane ten istý autor označí imerzné divadlo za „hlavnú alternatívnu dramaturgiu nového milénia“.¹⁰ Aby sme bližšie porozumeli formálnym charakteristikám, ktoré pri imerzných inscenáciách dominujú, musíme sa bližšie pozrieť na historické korene participatívneho umenia, predovšetkým na happeningy, site-specific a inštalácie. Zároveň tieto pojmy situujeme do spoločenského kontextu česko-slovenskej a následne výhradne slovenskej, aby sme sa pokúsili pomenovať základné pohnútky tvorcov siahnuť po tejto špecifickej divadelnej forme. Predpokladáme, že množstvo slovenských reflexií a štúdií participatívnych foriem umenia, z ktorých divadlo ostatných desaťročiach čerpalo impulzy, možno vzťahovať na jednu podstatnú formuláciu. Nazvime ju diváckym paradoxom. Vo svojej esenciálnej podstate znie takmer triviálne: niet divadla bez diváka. Modernita (a predovšetkým výtvarné umenie, divadlo a literatúra) si toto konštatovanie osvojila a pomocou neho hlásala zrušenie hraníc medzi dielom a recipientom. Predznamenala nutnosť vytvárať divadlo, v ktorom sa čiastočne mení spôsob recepcie, pasívny vzťah založený na pozorovaní situácie strieda iný vzťah, priamo zapájajúci diváka do scénických akcií. „Divadlo je miestom, kde konanie uskutočňujú telá v pohybe pred živými telami schopnými mobilizácie.“¹¹ Tento obrat sa na Slovensku uskutočňoval podľa dvoch hlavných, vo svojom počiatku protikladných východísk, hoci v praxi i v teórii súčasného divadla sa obe často miešajú. Východiská, ktoré môžu prispieť ku komplexnejšiemu uchopeniu imerzného divadla na Slovensku a ktoré podriadime recipročným teóriám o imerzii v divadle.

⁸ Tamže, s. 66. (Preklad JM).

⁹ CARLSON, M. *The Challenges of Immersive Theatre*. Príspevek na konferenci Alternative Dramaturgies of the New Millenium. Tangier, Maroko 29. – 30. mája 2014, nečíslované.

¹⁰ CARLSON, Marvin. *The Challenges of Immersive Theatre*. In: BRYCHTA, L. *Imerzivní divadlo: Divadlo na hraně hry*. In: KLÍMA, M. et al. *Divadlo a interakce VIII a ½ – Modré stránky*. Praha: Pražská scéna, 2014, s. 50.

¹¹ RANCIÈRE, J. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015, s. 9.

Jednotlivec k spoločnosti

Kľúčové východisko imerzného divadla vychádza z prvej vlny participatívneho divadla (Marcel Duchamp, Antonin Artaud, Peter Brook, John Cage, Jerzy Grotowski, The Performance Group, Living Theater...), ktorá úzko súvisela s politikou a sociálnou angažovanosťou, pospolitosťou a komunitou. V bývalom Československu prebiehalo šírenie participatívneho umenia predovšetkým v období od roku 1965, najskôr vo forme happeningov a tzv. fotoperformancií. Tieto formy dnes paušálne označujeme ako tzv. akčné umenie, ktoré vzniklo v kontexte komunistického režimu a nadobudlo v nej jasné charakteristické črty. Akčné umenie predstavovalo plnohodnotný ekvivalent západného akčného umenia toho istého obdobia, no so značnými diferenciáciami.

Milan Adamčiak, Róbert Cyprich a Jozef Revallo v roku 1970 zorganizovali ojedinelý hudobný happening *Vodná hudba*, odohrávajúc sa na plavárni študentského domova Bernolák v Bratislave. Vstup bol povolený iba v plavkách. Na pozvánke okrem iného bol aj tento text: „20. storočie, doba vrcholnej technizácie a neustále sa zvyšujúceho životného tempa, čím ďalej tým menej skýta jedincovi časový priestor na to, aby si mohol urobiť ‚osobné voľno‘ dostatočne dlhé napríklad na vypočítanie barokovej skladby a mohol sa jej oddať. Zvyšovaním tempa životného zvyšuje sa zákonite aj frekvencia prijatia a odreagovania sa od počutého a videného.“¹² Skladby boli interpretované nad i pod vodou a predpokladali spoluprácu publika. Po odohratí v hale bazéna sa interpreti ponorili aj s nástrojmi na jeho dno, kde v hre plynulo pokračovali. Publikum sa mohlo voľne ponárať za hudobníkmi a hrať na xylofóny uložené na dne bazéna.

V roku 1979 založil Ján Budaj Spoločnosť intenzívneho prežívania. V okruhu mladých amatérskych umelcov usporadúval už od februára 1974 najrôznejšie kultúrne aktivity: verejné čítania, ochotnícke predstavenia alebo výstavy. Podobne ako tvorcovia happeningu *Vodná hudba*, organizoval ich, aby získal stratené právo na slobodnú umeleckú i občiansku diskusiu v totalitnom režime, pričom chcel konštruktívnu a pritom svojou tvorbou sabotovať akýkoľvek druh tvorivej kontinuity (osobnej i v kontexte umeleckých štýlov). Diela spoločnosti mali zväčša charakter súčasného work in progress. „Texty mali,“ píše Budaj v roku 1978, „apelatívny charakter. [...] Vystúpenia mali pôsobiť na diváka dojmom neucelenosti, triviálnosti, diletantizmu a nezdaru, tak vnútiť mu pocit trápnosti, rozčarovania a nenaplnenia.“¹³ V tom istom roku spolupracovala skupina s členmi Divadla Labyrint, čím začali vyvíjať aktivity aj mimo uzavretých priestorov. Budaj ich opisuje v samizdate *3SD* takto: „Cieľom bolo získať zážitky meniace vedomie

¹² BĀTOROVÁ-EURINGER, A. *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava: Slovart, 2011, s. 85.

¹³ ŠTRAUS, T. *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992, s. 198 – 199.

aktérov akcií, dozvedieť sa viac o sebe a svojom okolí, viac o vedomí iných ľudí. Prostriedkom, ktorým sme dúfali dosahovať tieto ciele, boli ‚intenzívne udalosti‘. Boli to situácie vytvárajúce ‚krátke spojenie‘ medzi skutočnosťou a zdaním. [...] Ďalšie akcie boli zamerané na intenzifikáciu zážitkov (interpersonálnej výmeny, napríklad niekoľkohodinové stretnutie priateľov mlčky), na oblasti sebareflexie, zážitku svojho tela (dotykovosť).“¹⁴ V roku 1979 zorganizovala skupina *Nedel'ný obed*, voľne inšpirovaný textom Milana Knížáka *Žiť inak*. Koncept bol jednoduchý – uprostred panelákového sídliska umiestniť stôl a komukoľvek umožniť slobodnú interakciu posúvajúcu konverzáciu dopredu.

Až na niekoľko výnimiek bolo pre slovenské akčné umenie typické, že tvorcovia experimentovali s viacerými umeleckými druhmi a žánrami, tie obmieňali alebo kombinovali, a to predovšetkým v snahe redefinovať vzťah medzi umením a spoločnosťou. Avšak hoci by sme optikou dnešnej teórie imerzie mohli uvedené príklady akčného umenia označiť za imerzné, splňali by nanajvýš prvé dva stupne imerznosti. Prečo? Historička umenia Pavlína Morganová nás nepriamo upozorňuje, čo spája celé česko-slovenské akčné umenie – snaha tvorcov komponovať všetky materiály, akcie, obrazy do čo najneumeleckejšej podoby. Pre svoje aktivity si umelci väčšinou volili reálne, už existujúce prostredie, ktoré následne doplnili o akciu a „čistý konceptualizmus“.¹⁵ Prostredie *Vodnej hudby* ostalo plavárňou, *Nedel'ný obed* sa uskutočnil medzi panelákmi.

Prvé východisko česko-slovenských predchodcov imerzného divadla sa opieralo o niekoľko špecifik – recesia, provokácia, komunita, búranie konvenčného pasívneho vzťahu tvorca – divák a snaha o čo najväčšiu prirodzenosť reakcií v autentickom prostredí. Mnohé projekty prenikavo kritizovali moderný kapitalizmus a verili, že dokážu premeniť každodenný život, získali si rešpekt v anarchistických a feministických kruhoch, a otvorili témy, ako sú psychogeografia a politizovanie mestského prostredia. Diverzifikácia tohto východiska síce priniesla isté rozdielnosti, avšak liberalizácia po roku 1989 ukazuje, že participatívnosť či „dotykovosť“ na Slovensku nadobúdajú iné podoby a zdá sa, že aj ciele.

Vývoj divadelnej imerzie na Slovensku po roku 1989

Impulzy súčasnej vlny participácie v divadle sú odvodené z oblasti sociálnych médií, komunikačných či počítačových hier, vyvolávajúcich pocit imerzie a všadeprítomného volania po transparentnosti – transparentná má byť architektúra, politika, spoločenský život, sociálne siete a i. Tvorcovia imerzného divadla v 21. storočí si kladú otázku: ako pozvať diváka participovať v dobe postmedií a digi-

¹⁴ BUDAJ, J. 3SD. Samizdat 1980/1988.

¹⁵ MORGANOVÁ, P. Umenie akcie 1965 – 1989. In: *Profil*, 27. 9. 2001, roč. 8, č. 3, s. 8 – 9.

tálnych technológií, ktorých interaktívna hyperkomunikácia sa rozvíja neúpros-
ným tempom? Ako vytiahnuť diváka z pohodlia obývačky? Ako reflektovať slo-
bodu voľby občana a jeho pasivitu v tzv. tradičnom hľadisku? Základnou črtou
demokratickej a otvorenej spoločnosti sa stala snaha participovať, podieľať sa,
vyzývať na dynamickú aktivitu.¹⁶ Záujem imerzných tvorcov sa pritom sústre-
ďuje na vonkajší, verejný priestor, v ktorom by táto otvorená spoločnosť mala
prekvitať a pozýva ju z divadelných sál do verejnej architektúry, kde neexistuje
klasické delenie priestoru na hľadisko a javisko. Čím tvorivejšie je priestor vyu-
žitý, o to intenzívnejšia môže komunikácia byť. Každá nová inscenácia si vďaka
dovtedy neznámemu priestoru definuje samu seba. Jedinečnosťou imerzných in-
scenácií spočíva práve v ich neprenosnosti a nepohyblivosti. Ide o originálny do-
kument konkrétneho miesta v dialógu s jeho ďalšími kontextmi. Tie „najdôsled-
nejšie“ imerzné produkcie berú do úvahy celistvú štruktúru svojho priestoru,
jeho úroveň pod zemou a nad ňou, jeho udržiavanie diskkrétnej a pritom simul-
tánnej aktivity, schopnosť poskytovať absolútne súkromie, no i spoločne oslavo-
vať, zahŕňať úplnú ľudskú činnosť od sakrálnej po profánnu a od inšpiratívnej
po banálnu. Diváci nielenže vstupujú do netradičného priestoru, ale môžu ho
slobodne skúmať, dotýkať sa a manipulovať s ním, interagovať s hercami a sami
byť dôležitou súčasťou celého predstavenia.

Zmena klímy recepčného vnímania imerzného divadla úzko súvisí so zme-
nou spoločenských nálad. Reflektovať súčasný vývin imerzného divadla na
Slovensku je ešte predčasné, no už dnes možno pozorovať dominantný prístup
k divákovi a dôraz na intímnosť vo vzťahu k prevládajúcej téme imerzných in-
scenácií, čiže individualizmus. Objavuje sa najmä v prostredí nezriaďovaných
divadiel, ktoré netradičné priestory využívajú už niekoľko desaťročí. Niekedy
ide o núdzové východisko až nevyhnutnosť, inokedy zas o vedomú izoláciu vo
výskumnom teréne stimulujúcom tvorcov takpovediac k optimálnym tvorivým
impulzom. Nezávislí tvorcovia spájajú divadelnú tvorbu najmä s výskumom, čo
vo všeobecnosti tvorí kľúč aj pre imerzné divadlo. Nezriaďovanú kultúru neob-
medzuje repertoár, resp. závislosť od celoročnej dramaturgie, zväčša má oveľa
flexibilnejšie podmienky na dĺžku skúšobného procesu. Nie je preto prekvapivé,
že nasledujúce príklady slovenskej imerznej praxe sú od nezriaďovaných diva-
diel či od kolektívov špeciálne združených pre daný projekt.

Eudia. Levy. Orly. Jarabice – spoločnosť individualizmu

Hlavný znak imerzie spočíva v schopnosti sprostredkovať priamy kontakt
s publikom, a ešte tým zvýšiť kredit originálneho zážitku a prežitku. Anticipovať

¹⁶ Podľa LIPOVETSKY, G. *Éra prázdnoty*. Praha: Prostor, 2003, s. 152.

divácke reakcie, do istej miery ich produkovať a zachovať pritom pocit autenticity a neobmedzenej diváckej slobody. Preto s hlásaním emancipácie diváka testuje imerzia aj modely postpolitického manažmentu. Štvrtá stena a rám obrazu síce presakujú obidvoma smermi, ale neponúkajú žiadnu imagináciu toho, či a ako by umenie bez vymedzenia voči publiku mohlo fungovať. Hranice to neodstráni, len ich to posunie na inú, menej názornú rovinu. „Diváci tak môžu nerušene pózovať pri tom, ako ich prekračujú.“¹⁷ Príkladom je projekt Tomáša Procházku *Ludia. Levy. Orly. Jarabice* (2016) odohrávajúci sa v priestore dnes už bývalého Subclubu v skalnom masíve pod Bratislavským hradom. Tento špecifický priestor niekdajšieho protiatómového bunkra spoluurčoval divácky zážitok už pri vstupe. Namiesto divadelných uvádzačov stáli pri vchode dvaja príslušníci bezpečnostnej služby, ktorí namiesto vstupenky dali na ruku každého návštevníka klubovú pásku. Divák bol už na začiatku „ponorený“, teda zapojený do pravidiel a atmosféry nadchádzajúcej hry. Príchodom do priestoru sa teda stal účastníkom diskotéky, podobnej tým, ktoré sa skutočne v tomto bratislavskom kultovom nočnom podniku odohrávali. Po prechode cez dlhý tmavý tunel a okolo otvorených a zdecimovaných toaliet prešiel priamo k baru. Najskôr bolo ťažko rozoznať, kto bol hereckou súčasťou inscenácie a kto návštevník, preto mnohí diváci využili prítomnosť baru a začali sa správať ako na reálnej párty. Onedlho sa však na projekčných plátnach (jedno bolo umiestnené blízko DJ-ky na tanečnom parkete a druhé vedľa šatne na kabáty oproti baru) objavil nemý prológ s tvármi šiestich hercov, ktorí sa zároveň dovtedy voľne pohybovali medzi publikom. Piati z nich vizuálny obraz aj prepojili s hovoreným komentárom, ktorý divákov uviedol do emocionálneho rozpoloženia ich postáv. Projekcia začala postupne stierať hranice medzi prítomnou realitou a fiktívnymi predstavami. Najskôr bol na videu zobrazený rovnaký stôl ako v danom podniku, za ktorým teraz meravo sedeli všetci aktéri, no neskôr sa na plátne premietali veselé konverzačné scény podobné krčmovým zábavám. Počas týchto fiktívnych obrazov sa fyzicky prítomní herci presúvali do príľahlých priestorov. Začali sa baviť, piť, tancovať, hovoriť i mlčať a odhaľovať svoje životné peripetie skrz útržky rozhovorov, ktoré boli voľne inšpirované Čechovovou drámou *Čajka*. Práve v tom momente sa aktivizovala imerzia ako absorpcia aj imerzia ako premiestnenie. Bolo na individuálnom rozhodnutí, kam sa divák rozhodne ísť. Mohol naďalej sledovať projekciu, nasledovať Ninu a Mášu na parket, pripíť si s Medveďom a Kosťom či voyeuristicky pozorovať mileneckú scénu Borisa a Iriny na toaletách. Vnímanie recipienta sa stalo fragmentarizovaným, pretože okrem toho, že bol nútený vnímať simultánne výstupy reálneho herca i jeho mediálny obraz na plátne, tak súčasne sa herecké akcie odohrávali po celom prístupnom priestore Subclubu. V priebehu

¹⁷ RUMANOVÁ, I. Pózovanie so štvrtou stenou – O prekračovaní hraníc medzi umením a životom. In: *Advojka*, 17. 1. 2018, roč. 9, č. 2, s. 11.

celého predstavenia bol na mieste prítomný aj samotný režisér Tomáš Procházka, ktorý sledoval jednotlivé diania a v prípade kľúčových situácií veľmi nebadane usmernil pozornosť divákov. Išlo o nenápadnú manipuláciu, ktorú nie každý postrehol, no ten, kto si všimol minimalistické líčenie, tohto sprievodcu dejom ju zväčša využil.

Režisér Tomáš Procházka zredukoval pôvodné čechovovské témy *Čajky* na zmysel života, náročnosť umeleckých povolaní, vzťahy rodičov či hľadanie vlastného miesta v stratenej generácii. Vytvoril reprezentantov mladých ľudí s determinantami súčasnej doby – strata komunikácie, lipnutie na výtobytkoch techniky, nevera, narcizmus a i. Vďaka tomu, že divákovi bola ponechaná individuálna sloboda pohybu, spájanie heterogénnych prvkov postupne strácalo zmysel a namiesto celistvých súvislostí príbehu sa radšej ponoril do atmosféry prostredia. Recipient bol imaginatívne (noeticky) i fyzicky (ontologicky) premiestnený do fiktívneho sveta. Ten tvorcovia zobrazili výsostne realisticky a zároveň koherentne, avšak scénografické riešenie nebolo precízne navrhnuté v prospech totálnej imerzie. Diváci síce vstúpili do atypického priestoru, no nemali priveľa možností skúmať ho, objavovať nové príbehové súvislosti. Jediný pridaný detail do priestoru podzemného nočného baru bol nakreslený symbol čajky na zrkadle. Civilné herectvo i kostýmy či neustále znejúca hlasná elektro hudba spôsobili, že mnohí diváci začali počas predstavenia ignorovať prebiehajúce scény a skôr sa zameriavali na podporovanie vlastnej, prípadne spoločnej imerzie pitím pri bare či tancovaním na parkete, čím sa s postavami a prostredím takpovediac identifikovali. Ako súčasť skupiny si uvedomili individuálne vnímanie okolia, oprostili sa od nárokovania si na objektivitu celku a pristupovali k tejto skutočnosti ako k devíze. Zážitok mali teda i tí, ktorí sa rozhodli zostať menej interaktívnym pozorovateľom. Herci sa správali tak, akoby divákov nevnímali, no počas predstavenia dochádzalo opakovane k priamym interakciám a one-on-one situáciám. „Irina sa nechala ponúknuť panákom a mimo scenára, ale stále v intenciách postavy, začala rozprávať o tom, aký mávala ako niekdajšia herečka úspech, Boris si zas bez problémov vzal cigaretu a Koša neváhal v návale agresie do divákov vrázať.“¹⁸ Paradoxom však bolo, že až na niekoľko momentov boli fyzickí herci menej kontaktní a interaktívni ako postavy na projekčnom plátne, ktoré v pohľadoch i gestách akoby chceli z plátne vyskočiť a užívať si večierok spolu s nami.

***Princípy Newspeaku* – nemožnosť komunikácie**

Protipólnym riešením pri vyvolávaní diváckej imerzie je performatívna inštalácia *Princípy Newspeaku* podľa dodatku k románu Georgea Orwella *1984* v Štú-

¹⁸ SMOLKOVÁ, S. Čechov sa rozbíja v Subclube. In: *kod – konkrétne o divadle*, 2017, roč. 11, č. 2, s. 24.

diu 12 v réžii Rastislava Balleka (2016). Prvky imerzného divadla možno badať predovšetkým v zážitkovom princípe, v slobode pohybu diváka a invenčnom hracom priestore. Tvorcovia využili architektonicky nedivadelný a komplikovaný priestor pôvodného hudobného štúdia s viacerými stĺpmi v centre sály a zkomponovali ho do ideového i výtvarného riešenia (Tom Ciller). Vďaka tomu niektorí kritici označili *Princípy Newspeaku* za hraničnú formu medzi inštaláciou (definovanou na základe tradície Allana Kaprowa),¹⁹ imerznou inscenáciou²⁰ a zážitkovou performance.²¹ Prvotný tradicionalistický dojem z rozmiestnenia hracieho a diváckeho priestoru bol zámerom, experimentom, či sa divák vo svojej zvedavosti sám fyzicky zaktivizuje. V úvode totiž vstúpil do priestoru tradične rozdeleného na javisko a hľadisko, v ktorom sa dlhé minúty nič nedialo. Pred sebou videl iba veľký biely kubus. Zo zvedavosti by však priestor postupne objavoval, až by zistil, že kubus má otvorenú stenu na svojej zadnej strane. Tí „odvážnejší“ tak mohli voyeuristicky pozorovať fyzické i verbálne akcie performerov (Dominika Kavaschová/Monika Potokárová, Robert Roth), ktoré sa simultánne odohrávali vo vnútri kubusu, po jej stranách i na rôznych miestach priestoru predstavenia. V izolovanom kubuse s čisto bielymi stenami otočenej k hľadisku chrbtom, Roth deklamoval teóriu newspeaku. Diváci tu mohli dešifrovať hercom písané slová na stenu fixkou či čiernou páskou. Text čítaný, odriekaný a heslovito vizuálne zobrazovaný bol len zlomkom tejto imerznej performance. Na opačnej strane kubusu sa na LCD obrazovke objavovali po celý čas trvania predstavenia substantíva, verba zachytené z textu, ktorý čítal Roth a zoradené abecedne podľa slovnej zásoby. Jeho partnerka (ktorá stála na opačnej strane priestoru za rečníc-kým pultom, a ktorá s Rothom nikdy nevošla do fyzického kontaktu) tieto preblikávajúce slová nahlas čítala so snahou priradiť im určitý kontextuálny význam.

Podobne ako v *Ludia. Levy. Orly. Jarabice*, aj tvorcovia *Princípov Newspeaku* reagujú na digitalizáciu súčasnosti a hrozbu blížiacej sa kataklizmy. Inscenátori druhej menovanej inscenácie však posúvali tému deformácie jazyka a straty ľudskej komunikácie do roviny výtvarnej inštalácie a podstatných akustických vnemov. Väčšina informácií bola tak sprostredkovaná interdisciplinárne, mimotextovými prejavmi, najmä scénografiou a novými technológiami. Tvorcovia zámerne ponechali divákovi slobodu pohybu aj individuálneho dekodovania jednotlivých súčastí scény. Zo zhlukov slov vo zvukovej koláži vznikali heslovité a nezmyselné kombinácie s novým významom, v priestore bolo rozložených množstvo kartónových krabíc so skrytými predmetmi (napr. rozobratá počítačová klávesnica či malé dotykové obrazovky s neidentifikovateľnými symbolmi)

¹⁹ Pozri LEJKOVÁ, L. Orwell čítaný „odzadu“. In: *mloki.sk*, 14. 12. 2016 [online]. [cit. 18. 4. 2021]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/orwell-citany-odzadu/>.

²⁰ Pozri ČIRIPOVÁ, D. Kam mizne posledný človek? In: *kod – konkrétne o divadle*, 2017, roč. 11, č. 1, s. 15 – 19.

²¹ Pozri *Festivalový bulletin KiosK 2017*.

a herecké akcie nebolo možné sledovať v jednom celku. Formálne princípy, na ktorých bola performance vybudovaná, síce spočiatku provokovali záujem divákov, ale postupným plynutím predstavenia vzbudzovali dojem repetitívnosti. Na odhalenie vonkajších vnemov bola síce potrebná istá miera psychického zaujatia, no diváci nemohli so scénografiou ďalej pracovať a konfigurovať ju. Tvorcovia počítali aj s väčšou mierou dištancie pri interaktivite s hercami. Obaja interpreti síce na divákov podvedome reagovali, no nepripustili žiadnu konkrétnu fyzickú ani slovnú interaktivitu. Treba zdôrazniť, že v *Princípoch Newspeaku* zásadnú úlohu zohrával text, no jeho funkcia zámerne oscillovala od ilustratívnej, exaktne doslovnej, cez kontrastnú až po akustickú zmes hlások, ktoré boli skôr zvukovo-hudobnou stopou než slovami s konkrétnym významom.

***Porucha (Vianoce v Stalkville)* – momenty spolupatričnosti**

Explicitným príkladom imerznej inscenácie na Slovensku sa stala až *Porucha (Vianoce v Stalkville)* Divadla Petra Mankoveckého (DPM), ktoré na spoluprácu oslovilo choreografa Jaroslava Viňarského a českú režisérku Petru Tejnorovú (s jej pražským tímom²²). Imerzný potenciál *Poruchy* tkvel najmä v konceptuálnej scénickej forme, vďaka čomu sa fiktívny svet zdal byť presvedčivý a koherentný. Pustnúce priestory stavby zo začiatku 70. rokov 20. storočia, pôvodne fungujúcej ako sídlo Štátneho projektového ústavu, tvorcovia štylizovali do pochmurnej vianočnej atmosféry. Čas Vianoc, keď sa príbeh odohráva je tu paradoxne časom vzájomného odcudzenia, rodinných hádok, sexu bez lásky a podivného samaritánstva. Na troch poschodiach zdevastovanej architektonickej pamiatky v centre Bratislavy sa mohol divák voľne prechádzať v detailne vykonštruovanom systéme dvanástich izieb,²³ čítať knihy, prehľadávať zásuvky, sledovať televíziu predpoved' počasia, počúvať telefonát na hlasnom odpočúvaní či kompletizovať papieriky s odkazmi pre jednotlivých rodinných príslušníkov. Tí, ktorí nedokázali na prvýkrát všetko odsledovať a obsiahnuť dostatočné množstvo informácií na tvorbu vlastného naratívu, mali možnosť si celý príbeh zopakovať – konkrétny sled scén totiž herci hrali dvakrát po sebe.²⁴ Forma predstavenia však rušila akúkoľvek ilúziu, že sa dá ako objekt uchopiť vcelku. Postavy prechádzali z miesta na miesto, zo scény do scény, z podlažia na podlažie. Diváci sa skôr cítili ako „by-

²² Dramaturg Jan Tošovský, scénografka Adriana Černá, sound designer Dominik Žižka, light designer Tomáš Morávek.

²³ Spálňa s manželskou posteľou, chodba s poštovými schránkami, ordinácia psychiatra, izba s televízorom a hromadou odpadkov po jedle, kúpeľňa, čakáreň, kuchyňa s práve sa variacou kapustnicou, obývačka s vianočným stromčekom, rozhlasové štúdio, jedáleň, posilňovňa, toalety.

²⁴ Podľa CVEČKOVÁ, K. Čo je i(merz)né, to sa počíta. In: *kod – konkrétne o divadle*, 2016, roč. 10, č. 8, s. 9 – 14.

tosti vsadené do času, až zúfalo temporálne, ako bytosti pripútané k priestoru, až zúfalo extenzné“.²⁵ Po predstavení sa niektorí diváci v rozhovore zdôverili, že boli natoľko premiestnení, že hoci aj vďaka preskleným vonkajším stenám budovy mohli vidieť do reálneho sveta, začali pochybovať, či aj to nie je zinscenované pre potreby *Poruchy*. Textová zložka zastávala podstatnú funkciu, no v žiadnom prípade nemožno o nej hovoriť ako o ilustrácii konania, ale o metóde vrstvenia, ktorá podporovala prežitok i zážitok z celého prostredia. Takúto podporu trojstupňovej škály imerznosti môžeme sledovať aj v ostatných úrovniach scénickej práce (v pohybových častiach, hudbe, kostýmoch, rekvizitách, scénografii, site-specific lokalite a vzťahu k divákovi).

Tvorcovia sa inšpirovali divadelnou hrou *Porucha* nemeckého dramatika Falka Richtera, ktorú kolektívnou tvorbou prispôsobili pre danú inscenáciu. Niektoré dialógy z predlohy vyškrtli, iné voľne dotvorili či využili jeden „modelový“ dialóg z dvoch odlišných perspektív. Dôležitú úlohu hrala aj momentálna improvizácia, ktorá však bola prísne kontrolovaná, aby sa situácie presne ukotvené v čase a priestore „nerozpadli“. Takmer identická manželská hádka cez telefón sa odohrávala paralelne na dvoch poschodiach, no s inými konotáciami. Muž v izbe plnej neporiadku vyčítal svojej žene, že ho opustila, a žena v obývačke mu vyčítala, že sa odmieta liečiť zo svojej psychózy.

Richterove originálne postavy majú len zovšeobecňujúce mená (Muž, Dieťa, Mladá žena, Starena, Mladík a pod.). Ich osudy, vzájomnú kontinuitu a charaktery je náročné identifikovať aj kvôli krátkym dialógom, ktoré autor radí do otvorených asociačných sledov. Vďaka tejto otvorenej štruktúre text sám osebe ponúka subjektívnu imaginatívnu možnosť vybudovania si vlastného fiktívneho sveta. Inscenátori sa však rozhodli roly skonkretizovať, priradili im mená, dotvorili charaktery aj s ich minulosťou. Príbehy o trpkjej osamelosti ľudí, postupnom strokotávaní postáv bažiacich po harmónii a pokoji a o fatálnom rozklade medziľudských vzťahov interpretovali predovšetkým s dôrazom na sugestívny divácky zážitok a možnosť čiastočného fyzického kontaktu publika s hercami a herečkami.

Inscenátori kládli dôraz na interaktivitu – hereckú i priestorovú. Už v anotácii tvorcovia deklarovali, že *Porucha* je „zážitková hra z vyhasínajúcej súčasnosti. Zlá vianočná rozprávka inšpirovaná textami Falka Richtera. *Porucha* je performatívna inštalácia s prvkami imerzívneho divadla. Nečakajte hľadisko a javisko, nečakajte klasický scenár, ktorý vás povedie po jasnej dejovej línii. Nikto vám nebude hovoriť, kam sa dívať, alebo čo si myslieť. Vitajte v Stalkville. Je to na vás“.²⁶ Tvorcovia sa do značnej miery inšpirovali britskou inscenáciou *The Drowned Man* od skupiny Punchdrunk. Podobne ako v nej, aj tu diváci na začiatku podpísali

²⁵ PORUBJAK, M. Stalkville v Bratislave. In: *Svět a divadlo*, 2016, roč. 27, č. 5, s. 114.

²⁶ Falk Richter: *Porucha (Vianoce v Stalkville): bulletin*. Bratislava: Divadlo Petra Mankoveckého, 2016.

„vyhlásenie“, že do priestoru vstupujú na vlastné riziko, následne dostali biele masky na tvár, ktoré ich diferencovali od aktérov a situovali ich do anonymných stalkerov (alebo, ako postavy viackrát spomenuli, do postáv „tých mŕtvych“). Následne do miestnosti vošli herci a pantomimicky, ako letušky a stewardi v lietadle, gesticky znázornili inštrukcie ozývajúce sa z reproduktorov: nerozprávať sa počas predstavenia, dodržiavať anonymitu voyeurov, nesnímať masku z tváre (iba v priestore pomyselného baru, kde si mohli diváci počas predstavenia oddychnúť), nezokupovať sa, nebáť sa interakcií, neváhať odhaľovať každé zákutie priestoru.²⁷

Vybraný inscenačný prístup kládol vysoké nároky na logistiku hereckých interpretov. V okamihoch osamotení postavy nadväzovali intímny kontakt s divákmi na rôznych úrovniach – vyznávali sa im zo svojich bolestí a traum, kričali, šepkali či prekonávali psychické kolapsy. V minimalistickom a na detail zameranom herectve nedominoval jeden konkrétny výkon, ale všetkých desať predstaviteľov vytváralo kompaktnú hereckú mozaiku. Zväčša civilný až neherecký tón prejavu v utlmenom tempe ešte viac zdôrazňoval prežívané morálne deviácie a animozity. Diváci to celé pozorovali, spoločne s nimi jedli a pili, ležali v posteli a niektorí sa snažili dokonca s nimi empaticky stotožniť. Bolo na odvalu každého diváka, ako blízko k telu si pustí jednotlivé postavy a do akej miery s nimi bude interagovať. Herci boli facilitátorom i korektorom tejto špecifickej komunikačnej výmeny. Na základe toho sa počítalo s istou dávkou improvizácie, vďaka čomu interaktívne situácie nadobúdali na autenticite a jedinečnosti na každej jednej repríze. Za štedrovečerným stolom mohol divák dostať počas prebiehajúcej manželskej hádky otázku: „Vy, zažili ste niekedy skutočnú lásku?“ alebo bol pohľadom masturbujúceho mladíka (Jaroslav Viňarský) nepríjemne vyhnaný z miestnosti, či sa mohol s postavou Gabi (Katarína Andrejcová) v kúpeľni porozprávať o Vianociach a následne si vzájomne nalíčiť pery. Príkladom je i dcéra Miriam (Michaela Halcinová), ktorú traumatizovala smrť matky a otcovo druhé manželstvo. Súcitiaci diváci ju dokonca mohli po vyzvaní fyzicky objasť. Na imerznom diváckom zážitku mala okrem dominantnej hyperrealistickej scénografickej a neteatrálneho hereckého výrazu značný podiel aj akustická zložka. Silne atmosférotvorná melódia, miešaná s naturalistickými zvukmi víchrice, funkčne asociovala decembrové nehostinné počasie, hoci divadlo inscenáciu hrávalo počas letných dní. Ku koncu predstavenia zvuk z reproduktorov po celom priestore stupňoval na intenzite, čím podporoval tematickú rovinu i pocit priamo úmerného poklesu teploty. V závere sa všetky dejové linky organicky zliali na jedno podlažie. Diváci nasledovali hercov, ktorých spočiatku odlišné dialógy začali vyznievať tematicky unisono. „Tí zamrznutí ľudia vonku v skutočnosti nie

²⁷ Podľa JURÁNI, M. Toto nie je návod, ako prežiť v Stalkville. In: *mloki.sk*, 21. 7. 2016 [online]. [cit. 18. 04. 2021]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/toto-nie-je-navod-ako-prezit-v-stalkville/>.

sú mŕtvi, stačí ich osloviť, stačí sa ich niečo spýtať, a oni vám odpovedia“, vrela postava psychiatra a pokračovala: „Všetko mrzne, všetky srdcia vyhasínajú, môžem Vám podať ruku? Môžem Vás objasť?“ Bariéra padla. Diváci si mohli zložiť masky a herci ich kolektívne objali, čím nielen zavŕšili obsahovú líniu Richterovej hry, ale vytvorili moment fyzickej i mentálnej spolupatričnosti. V reálnom kontakte nachádzali kúsok tepla a čriepok nádeje, ktoré môžeme interpretovať ako metaforicky, tak na základe snahy tvorcov vytvoriť osobitý model kolektívneho zážitku. Napokon si herci nasadili rovnaké biele masky, aké malo predtým publikum, a splynuli s davom. Toto sémantické gesto malo divákovi pripomenúť, že „my“ sami možno žijeme podobné životy.

Záver

Jedni považujú imerzné divadlo za revolučnú scénickú formu, ktorá stiera komunikačné vzdialenosti medzi autorským subjektom a recipientom. Tí skeptickejší zas tvrdia, že semiotická výbava imerzného divadla je iba súčtom performatívnych tendencií podobných foriem scénickej komunikácie – happeningu, inštalácie, site-specific atď. Aj náš krátky historický exkurz do česko-slovenského participatívneho umenia ukázal, že mnohé prvky imerzie sa využívali dávno pred používaním tohto označenia. Hoci súhlasíme s režisérom a teatrológom Garethom Whiteom, že imerzné divadlo má špecifické priestorové vlastnosti, doterajšie slovenské príklady skôr dokazujú, že sa využívajú na podnecovanie diváka do prieskumu prostredia, ktoré budí dojem, že skrýva akúsi tajomnú hĺbku. Keren Zaiontz pre takýto fenomén používa termín „narcistická divácka účasť“, aby označila „spotrebu seba samého prostredníctvom interaktívneho a imerzného predstavenia“.²⁸ Narcistická divácka účasť v plnej miere závisí od fyzického zapojenia s imerzným svetom. Vďaka tomu si divák všima svoju jedinečnosť, bez ktorej by scénické dielo nemohlo vzniknúť. V narcistickej účasti nie je iba bodom, z ktorého je predstavenie vnímané, ale aj hnacou silou pre diváka, ktorá mu venuje všetku pozornosť a dokonca umožňuje súťažiť s ostatnými divákmi, kto dokáže dané predstavenie lepšie uchopiť. Narcistická divácka účasť je „spôsob recepcie, ktorý valorizuje nerovnomerné zážitky ako dôkaz plnohodnotného umeleckého diela“.²⁹

Podľa kritikov imerzného divadla je predstava, že človek je o to slobodnejší, o čo je aktívnejší, iluzórna. Bez oných uzavierajúcich významov sa divácke konanie rozpušťa v sériu nepokojných, hyperaktívnych reakcií a abreakcií. Skutoč-

²⁸ ZAIONTZ, K. Narcissistic Spectatorship in Immersive and One-on-One Performance. In: *Theatre Journal*, 19. 11. 2014, roč. 66, č. 3, s. 410. (Preklad JM).

²⁹ Tamže, s. 408.

ný obrat k inému (emancipácii) predpokladá negatívnosť prerušenia. „Jen skrze negatívnosť zdržiteľnosti môže jedináci subjekt změřit celý prostor kontingence, jenž se vzpírání pouhé aktivitě. [...] Žijeme dnes ve světě, v němž je jen velmi málo přestávek, velmi málo meziprostorů a mezičasu. [...] Budoucnost se smrkává na pouhou prodlouženou přítomnost.“³⁰

Príklady imerzného divadla na Slovensku ukazujú, že možno neplatí, že divadlo zmizlo zo stredú záujmu spoločnosti, ale naopak, spoločnosť stratila svoj stred a divadlo už nemá silu ho nahrádzať ako akčné umenie pred Novembrom 1989. Skutočný stred spoločnosti, miesto, kde leží jej identita, je už pokryté iba intímnosťami a individuálnym potešením. Väčšina imerzných inscenácií to sama tematizuje (*Ludia. Levy. Orly. Jarabice, Princípy Newspeaku* aj *Porucha/Vianoce v Stalkville!*), no je aj otázne, či svojou formou nepokračujú v neblahom vývoji, v ktorom ľudské bytosti pripravuje o schopnosť „pohrávať si s vonkajšími seba-projekciami a obsadzovať ich emóciami“.³¹ Divadlo je miesto expresie. Až do nástupu imerzného divadla však išlo o objektívne pocity a nie o manifestáciu psychických intímností. Preto sa tiež predvádzajú (*dargestellt*) a nie vystavujú (*ausgestellt*). Príklady imerzného divadla na Slovensku ľudské emócie vystavujú, predávajú a konzumujú. Tým zdôrazňujú spoločenský kontext, v ktorom vznikli, a síce kontext sociálnych médií a personalizovaného vyhľadávania aplikácií, ktoré vytvárajú na sieti akýsi priestor extrémnej dôvernosti. Imerzný divák tu však stretáva iba samého seba a jemu podobných. Netuží po scénickostiach, ale zážitkoch, v ktorých chce prežívať samého seba.

Ďalšie slovenské diela s prvkami imerzie však dokazujú, že ponorenie do fiktívneho sveta môže slúžiť na vysoko efektívnu edukáciu v oblasti histórie, geografie či politiky. Dôkazom je bezpochyby projekt *Kosmopol* (2019, réžia Milla Dromovich, Klára Jakubová) v produkcii občianskeho združenia Vlnoplocha z Banskej Štiavnice. Inscenácia ponúkla príbeh fiktívnej meštianskej rodiny odohrávajúci sa na pozadí histórie 20. storočia. Hodnotu tejto imerznej inscenácie možno vidieť v renovácii lokálnej kultúrnej identity Banskej Štiavnice. Možno práve vďaka *Kosmopolu* sa miestnym obyvateľom a zastupiteľstvu podarí oživiť prázdne staré štiavnické domy, vyhľadať ich pôvodných majiteľov a nastolíť širšie spoločensko-politické otázky. Azda prelomovým príkladom takéhoto spoločenského snaženia je prvá imerzná inscenácia v slovenskom kamennom divadle *Tichá noc, tmavá noc* (DJGT Zvolen, 2020, réžia Ivo Kristián Kubák), ktorá je nezanedbateľným príspevkom do diskusie do divadelnej reflexie tematiky Slovenského národného povstania. V inscenácii nechýbali dobové kostýmy, autentické piesne, faktografické dialógy. To všetko s cieľom komunikovať s publikom o vážnych (nielen) historických tragédiách, politickej totalite a demagógii.

³⁰ HAN, B-Ch. *Vyhořelá společnost*. Praha: Rybka Publishers, 2016, s. 33.

³¹ Tamže, s. 112.

Tichá noc, tmavá noc a najmä *Kosmopol* teda dokazujú, že možnú imerznú participáciu je nutné vnímať ako otvorený terén zasluhujúci si diskusiu prekračujúcu rámec divadelnej vedy. Do hry by mala vstúpiť virtualita, psychológia, multimedialita, architektúra či sociológia. Nejde iba o sociologickú reflexiu konkrétnej imerznej lokality či témy inscenácie, ale aj o využitie tejto reflexie pri konkrétnom umeleckom zámere, ktorý môže následne intervenovať do sociálneho prostredia samotného. Inak sa môže stať, že začneme legitimizovať každé, aj nevyžiadané dotyky označené za „skutočný zážitok“ a „senzáciu“.

Zoznam použitej literatúry:

- BENDOVÁ, Helena. Imerze. In: *cas.famu.cz*, 15. 11. 2013 [online]. [cit. 18. 4. 2020]. Dostupné na internete: <http://cas.famu.cz/gameart/page.php?page=7>.
- BÁTOROVÁ-EURINGER, Andrea. *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava: Slovart, 2011, 323 s. ISBN 978-80-556-0438-1.
- BRYCHTA, Lukáš. Imerzivní divadlo: Divadlo na hraně hry. In: KLÍMA, Miloslav et al. *Divadlo a interakce VIII a 1/2 – Modré stránky*. Praha: Pražská scéna, 2014, s. 49 – 80. ISBN 978-80-86102-91-7.
- BUDAJ, Ján. *3SD. Samizdat 1980/1988*.
- CARLSON, Marvin. *The Challenges of Immersive Theatre*. Príspevek na konferenci Alternative Dramaturgies of the New Millenium. Tangier, Maroko 29. – 30. mája 2014, nečíslované.
- CVEČKOVÁ, Katarína. Čo je i(merz)né, to sa počíta. In: *kod – konkrétne o divadle*, 2016, roč. 10, č. 8, s. 9 – 14. ISSN 1337-1800.
- ČIRIPOVÁ, Dáša. Kam mizne posledný človek? In: *kod – konkrétne o divadle*, 2017, roč. 11, č. 1, s. 15 – 19. ISSN 1337-1800.
- Falk Richter: Porucha (Vianoce v Stalkville): bulletin*. Bratislava: Divadlo Petra Mankoveckého, 2016. Festivalový bulletin Kiosk 2017.
- HAN, Byung-Chul. *Vyhořelá společnost*. Praha: Rybka Publishers, 2016, 288 s. ISBN 978-80-87950-05-0.
- JURÁNI, Milo. Toto nie je návod, ako prežiť v Stalkville. In: *mloki.sk*, 21. 7. 2016 [online]. [cit. 18. 04. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.mloki.sk/node/596>.
- KLÍMA, Miloslav et al. *Divadlo a interakce VIII a 1/2 – Modré stránky*. Praha: Pražská scéna, 2014, 208 s. ISBN 978-80-86102-91-7.
- LEJKOVÁ, Lucia. Orwell čítaný „odzadu“. In: *mloki.sk*, 14. 12. 2016 [online]. [cit. 18. 04. 2021]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/orwell-citany-odzadu/>.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Éra prázdnoty*. Praha: Prostor, 2003, 272 s. ISBN 8072600443.
- LOUŽNÝ, Tomáš. Sugestivní, náročné i laciné – Imerzivní divadlo z pohledu poučeného diváka. In: *advojka.cz*, 2018 [online]. [cit. 18. 04. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.advojka.cz/archiv/2018/2/sugestivni-narocne-i-lacin>.
- MACHON, Josephine. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, 344 s. ISBN 978-1-137-01983-7.
- MORGANOVÁ, Pavlína. Umenie akcie 1965 – 1989. In: *Profil*, 27. 9. 2001, roč. 8, č. 3, 15 s.
- PORUBJAK, Matúš. Stalkville v Bratislave. In: *Svět a divadlo*, 2016, roč. 27, č. 5, s. 112 – 114. ISSN 0862-7258.
- RANCIÉRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015, 127 s. ISBN 978-80-89369-89-8.
- RUMANOVÁ, Ivana. Pózovanie so štvrtou stenou – O prekračovaní hraníc medzi umením a životom. In: *Advojka*, 17. 1. 2018, roč. 9, č. 2, s. 11. ISSN 1803-6635.
- SMOLKOVÁ, Soňa. Čechov sa rozbiha v Subclube. In: *kod – konkrétne o divadle*, 2017, roč. 11, č. 2, s. 23 – 27. ISSN 1337-1800.
- ŠTRAUS, Tomáš. *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992, 285 s. ISBN 80-7095-013-7.
- ZAIONTZ, Keren. Narcissistic Spectatorship in Immersive and One-on-One Performance. In: *Theatre Journal*, 19. 11. 2014, roč. 66, č. 3, s. 405 – 425. ISSN 1086-332X.

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.¹ 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.

¹ 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“² 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“.³ 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.“⁴ 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.⁵ 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

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

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

⁴ 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.

⁵ 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.“⁶ 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*.⁷

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.⁸ 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.⁹ „Divadelná veda, resp. veda o médiách,

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

⁷ 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.

⁸ 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).

⁹ 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.“¹⁰

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*.¹¹ 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.¹² 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.“¹³ 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.¹⁴ Za intermediálne

¹⁰ Tamže, s. 248.

¹¹ 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.

¹² 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).

¹³ 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.

¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸ 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

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

¹⁶ Pozri tamže, s. 10.

¹⁷ 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.

¹⁸ 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.¹⁹ 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*,²⁰ ktorého priamou podstatou bolo tvorivé prepojenie siedmich umelcov z rôznych odvetví: hudba, tanec, literatúra, kresba, architektúra, umelecký aranžmán, mediálne umenie.²¹ 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

¹⁹ 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.

²⁰ 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).

²¹ 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),²² 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.²³ 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 2011.²⁴ 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

²² 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.

²³ Môžeme menovať hneď niekoľko divadelníkov, ktorí pravidelne vo svojej práci využívajú nové médiá. Napríklad režiséri Marián Amsler, Rastislav Ballek, Jozef Vlk, Patrik Lančarič, Dušan Viden; 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.

²⁴ 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 oblastí²⁵ 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

²⁵ 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 intermedialného 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>.

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 prispôbili 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. Súčasný scénický 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 autenticity, snažia 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 Karáskom poňatí fragmentácie a diskontinuity) v scénickom (nie vždy dramatickom) umení sa rozšírilo, avšak každý tvorca si tieto atribúty prispôbil 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 – „médiom samotné je poslanstvom“.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 postmodernity práve v deväťdesiatych rokoch minulého storočia. Hoci v západnej kultúre sa koncept postmodernity 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 Karáaska: „Prečo by umelecké dielo malo zdieľať nejaké poslanstvo, 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 teatrolog Vladimír Štefko: „...dlhšia tradícia postmodernej v zahraničí spôsobuje, že k nám sa dostávajú (problémy postmodernej) 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 úsilie na Slovensku vznikali a vyrastali v špecifickom prostredí tzv. reálneho socializmu. A ten limitoval jej verejné prejavy, ale aj ich kriticky vyhocoval 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 Inštorisová vníma etablovanie postmodernej 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 postmodernej, 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 postmodernej*. Bratislava: Divadelný ústav, 2002, s. 231 – 232.

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

prítom 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 Korenčí, 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 postmodernity, 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 generácie 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. Ansámbl 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 divákovi. 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 nevyčerpatelnosť.“ 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 postmodernej 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 otázku individua 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 Bednárka (*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, neprebíhalo 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-Martákovskej 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, jednoduchou 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 rozhladu.

Na záver môžeme konštatovať, že dekompozícia, tak ako ju definovali Uhlar 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.
- INŠTITUTORISOVÁ, 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 poetické 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/uhtar/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/uhtar/slovdivmanif.html>.

Queer v slovenskom divadle

MARTINA MAŠLÁROVÁ

Divadelná fakulta Vysokiej školy múzických umení v Bratislave

Abstrakt: Príspevok sa zaoberá okrajovou oblasťou divadelnej tvorby – divadlom, ktoré tematizuje aspekty života queer osôb, reprezentuje queer osoby alebo ktoré tvoria queer tvorcovia a tvorkyne. Queer divadlo je v slovenskom kontexte doposiaľ teoreticky neukotvená téma, hoci v zahraničnom prostredí ide o bežne reflektovanú sféru tvorby. Zámerom štúdie je preto zachytiť v základných kontúrach rôzne podoby queer divadla na Slovensku, od historickej reprezentácie predovšetkým homosexuálnych osôb v mainstreamovom divadle po angažované iniciatívy vychádzajúce zvnútra komunity. Cieľom je aspoň do istej miery rámcovo zmapovať terén domáceho queer divadla a priniesť orientačný prehľad o tvorcoch a tvorkyniach, ktorí a ktoré sa venujú tvorbe aplikovaného divadla s potenciálom „scitlivo-vať“ verejnosť voči prejavom „inakosti“ a narúšať stále dominantný heteronormatívny naratív v slovenskom umení.

Kľúčové slová: queer divadlo, aplikované divadlo, angažovaná tvorba, komunitné divadlo

Pohľad za hranice

Queer¹ divadlo je téma, ktorá v zahraničnom kontexte nie je žiadnou veľkou neznámou. Hoci zámerom príspevku nie je komplexne porovnať stav praxe a výskumu u nás a vo svete, už letmý pohľad nám čo-to napovie. V roku 2012 napríklad britský divadelný kritik Michael Billington v denníku *The Guardian* konštatoval, že queer divadlo v Británii a v USA prekvitá už vyše štyroch dekáad a pýtal sa, kam by sa mohlo ďalej posunúť.² V tom istom roku tiež vzniklo združenie Pride Youth Theater Alliance, aliancia queer divadiel pre mládež, ktoré fungujú naprieč Spojenými štátmi a Kanadou a ich zámerom je vytvárať queer mládeži a „priateľom“³ bezpečný priestor na ich kreatívne sebavyjadrenie a posilňovanie reprezentácie menších v lokálnych komunitách. V roku 2017 zas

¹ Queer je súhrnný pojem pre spektrum rodových a sexuálnych identít, ktorý zároveň prekračuje normatívne určené kategórie a nabáda na spochybňovanie predstavy o stabilnej a nemennej, spravidla dichotomickej kategorizácii pohlaví a rodov. Pre definíciu pozri napr. *Glosár rodovej terminológie*. In: *aspekt.sk*. 14. 6. 2006 [online]. [cit. 15. 4. 2021]. Dostupné na internete: <http://glosar.aspekt.sk/default.aspx?smi=1&ami=1&vid=166>.

² BILLINGTON, Michael. Q is for queer theatre. In: *theguardian.com*. 3. 4. 2012 [online]. [cit. 29. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.theguardian.com/stage/2012/apr/03/q-queer-theatre-modern-drama>.

³ Pojem ally, v preklade spojenec, označuje v terminológii spojenej s LGBTQIA+ komunitou osobu, ktorá samu seba nepovažuje za queer, ale sympatizuje alebo sa ideovo stotožňuje s komunitou.

londýnske National Theatre v spolupráci s organizáciou zastrešujúcou londýnsky Pride zorganizovalo pri príležitosti 50. výročia čiastočnej dekriminalizácie homosexuality sériu inscenovaných čítaní, diskusií a ďalších aktivít venovaných LGBTQIA+ témam. O rok neskôr bola lajtmotívom 72. ročníka Avignonského festivalu, jedného z najväčších európskych divadelných podujatí, téma „trans“, ktorá sa manifestovala vo viacerých produkciách hlavného programu a v mnohých ďalších v rámci paralelného Off festivalu. Reprezentatívnym dielom takto koncipovaného programu bola inscenácia *Trans (més enllà)*, v ktorej španielsky režisér Didier Ruiz pracoval s reálnymi transrodovými ľuďmi, autenticky sprostredkujúcimi svoju prevažne negatívnu skúsenosť s vylúčením v španielskom prostredí. Týchto pár príkladov naznačuje, že queer v „západnom“ divadle rozhodne nie je téma na okraji záujmu, ale naopak je zastúpená aj v reprezentatívnych inštitúciách najvyššieho významu a v širokom diapazóne kontextov.

Ale ani v krajinách, ktoré sú nám kultúrne, geograficky aj mentalitou bližšie, sa organizátori podujatí a festivalov nevyhýbajú takýmto produkciám. Osobitú skúsenosť s queer divadlom mali napríklad návštevníci 54. ročníka jedného z najväčších a najrenomovanejších divadelných festivalov v Slovinsku, Borštnikovo srečanje (2019). Súčasťou hlavného programu bola okrem iného inscenácia *Sine (Syn)* o fenoméne burneši, prísazných panien dodnes žijúcich v niektorých oblastiach Albánska a Čiernej Hory, ktoré v tamojšej silno patriarchálnej spoločnosti na seba kvôli zabezpečeniu rodiny alebo z vlastnej vôle preberajú rolu muža, obliekajú sa a vystupujú ako muži a celoživotne dodržiavajú celibát. Performerka Nataša Živković zo zoskupenia Mesto žensk (Mesto žien) neskôr účinkovala aj v queer kabaretnej produkcii *Tatovi podob (Zlodeji obrazov)* skupiny Feminalz, radikálnej, politicky nekorektnej a pre konzervatívnejšie publikum azda až šokujúco priamočiarej, ale aj nesmierne vtipnej show, ktorá bola tiež súčasťou hlavného programu festivalu.

Spomenuté iniciatívy a produkcie sú len malou vzorkou toho, čo v rôznych podobách existuje už dekády a patrí do kategórie queer divadla (od desiatok megalomanských amerických LGBTQIA+ muzikálov po lokálne amatérske iniciatívy). Komplexnejší obraz o dianí na tomto poli sprostredkuje aj existujúca teoretická literatúra. Medzi prelomové publikácie patrí napríklad kniha *Queer theatre* z roku 1978, ktorej autorom je syn Bertolta Brechta Stefan Brecht a ktorá zachytáva vzostup gej divadiel v New Yorku. Medzi najnovšie príspevky k diskurzu patrí o. i. publikácia *Acting queer* (2020) Conrada Alexandrowicza, ktorá akcentuje jednak reprezentáciu queer scénických umelcov v mainstreamovom priestore a zameriava sa aj na akademické prostredie. Publikácie ako *Out on Stage: Lesbian and Gay Theater in the Twentieth Century* (Alan Sinfield, 1999), *Queer Theatre in Canada* (Rosalind Kerr, 2008), *Staging Queer Feminisms. Sexuality and Gender in Australian Performance 2005 – 2015* (Sarah French, 2017) či *Mexican Queer*

Theater (Clary Loisel, 2015) a ďalšie sú dôkazom záujmu o pertraktovanie týchto tém na úrovni lokálnej aj globálnej.

Status quo

Kde teda v tejto konfrontácii v rámci zviditeľňovania a reflexie queer problematiky stojí slovenské divadlo? Kým v medzinárodnom kontexte ide o oblasť ukotvenú už aj v teórii a historickom výskume, na Slovensku je pozícia queer divadla a kultúry sčasti analogická k situácii v spoločnosti. Tá v súčasnosti oproti väčšine krajín Európskej únie ani v zmysle legislatívy, ani v zmysle verejnej akceptácie stále nie je veľmi priaznivá. Ešte v marci 2021 bol napríklad predložený návrh novely zákona o rodine z dielne pravicovo extrémistickej Ľudovej strany Naše Slovensko (LSNS), ktorej zámerom bolo o. i. zakázať tranzíciu (zmeny pohlavia) transrodových osôb a zabrániť párom rovnakého pohlavia vychovávať deti. Súčasné verejné prieskumy zároveň alarmujúco potvrdzujú, že slovenská spoločnosť je dnes ešte homofóbnejšia a transfóbnejšia ako v prvej dekáde 21. storočia. Tieto nálady sa prejavujú aj v snahe konzervatívnych skupín či jednotlivcov kritizovať umelecké prejavy, ktoré reprezentujú estetiku „dekadencie“ a inscenujú nenormatívne telá, nenormatívne vzťahy a prekračujú stereotypy.⁴

Na druhej strane queer témy čoraz nástojčivejšie prenikajú do spoločenského diskurzu a aj queer umenie sa v treťom miléniu dostáva do širšieho povedomia, stáva sa regulárnou súčasťou kultúrneho priestoru. Spravidla sa však vníma redukujúco ako niečo, čo sa týka relatívne úzko vymedzenej skupiny ľudí, ktorá je zároveň domnelou hlavnou cieľovou skupinou. Podobne ako iné nemainstreamové línie divadla, najmä aplikované formy práce so znevýhodnenými skupinami (o. i. Divadlo z Pasáže pracujúce s mentálne znevýhodnenými, Divadlo Zrakáč so zrakovo znevýhodnenými, Divadlo bez domova so sociálne znevýhodnenými a pod.), je aj queer okrajovým, skôr latentne recipovaným a reflektovaným divadelným fenoménom. Zatiaľ nevznikla žiadna rozsiahlejšia publikovaná štúdia (či monografia), ktorá by sa priamo alebo sekundárne zaoberala domácim queer divadlom. Z filozoficko-teoretického hľadiska môžu byť pre túto oblasť podnetné feministické a rodovo citlivujúce aktivity združenia Aspekt, ktoré v rámci svojej

⁴ Môže pritom ísť aj o celkom neprovokatívne a nekontroverzné diela, napríklad detskú inscenáciu *Anička ružička a Tonko modrínka* banskobystrického Bábkového divadla na Rázcestí (2006), ktorá hravým a vekovo primeraným spôsobom hovorí deťom o rodovo stereotypnom farebnom rozlišovaní či typoch hier. Inscenácia sa stala terčom kritiky namierenej proti údajnej homoloby v článku *Homo-bábkové divadlo na homo-festivale. Alebo, čo je zlé na rodovom scitlivoovaní detí?* Autor sa označil za spolupracovníka občianskeho združenia Inštitút Leva XIII., ktorý reprezentuje osoba predsedu Roberta Mattéfyho. Inštitút sa zviditeľnil o. i. netransparentnou kampaňou na referendum o rodine a na svojich stránkach oznamuje, že bojuje proti „kultúre smrti“.

prekladovo-publikačnej činnosti vydalo napríklad knihu Judith Butler *Trampoty s rodom. Feminizmus a podryvovanie identity* (2003, 2. vydanie 2014). Publikácia, v ktorej autorka operuje s predpokladom nestability sexuality a jej sociálnej konštruovanosti, a prináša ideu performativity rodu a pohlavia, je považovaná za jedno z kľúčových diel queer teórie. Pre priblíženie sa k aplikácii queer teórie v rámci divadla môžu byť užitočné aj viaceré štúdie režisérky Ivety Škripkovej, teatrologičky Nadeždy Lindovskej a ďalších autoriek a autorov reflektujúcich rodovú problematiku, no tie sa zväčša viac-menej predsa len držia v mantineloch tradičného binárneho delenia a kategórií (ženské vs. mužské).

Inšpiráciou môže byť aj nahliadnutie do oblasti výtvarného umenia. Queer aspektmi súčasného slovenského a českého umenia sa v časopise *Glosolália* č. 2/2017 zaoberali kurátorka a kritička Lenka Kukurová a kurátorka a teoretička umenia Zuzana Štefková. V pomerne rozsiahlej a obsažnej štúdií rovnako opisujú absenciu domácej reflexie queer umenia v porovnaní s euroamerickým kontextom. Dôležitým momentom ich textu je aj vymedzenie rôznych optík a možných perspektív queer umenia, pričom ako najzaujímavejšia sa javí pozícia, v rámci ktorej sa queer umenie chápe ako to, ktoré presahuje dichotomické delenie na ženy a mužov či homo a hetero atď., a spochybňuje takúto kategorizáciu.⁵ K tomuto postoju sa pridávajú aj samotní umelci, napríklad básnik Michal Tallo v rozhovore pre queer magazín *QYS* povedal, že nemá rád, keď kritika hodnotí, ako vo svojej poézii spracoval tému homosexuálneho vzťahu, pretože z jeho pohľadu ide o spracovanie témy lásky.⁶ Podobne napríklad herec Peter Tilajčík v rozhovore na *queerslovakia.sk* uviedol, že jeho herecký prístup sa nijako nelíši, keď hrá homosexuála alebo „iného ,sexuála“.⁷

Hlavný prúd vs. queer

Ak sa na tému pozrieme z historickej perspektívy, je zrejmé, že zlomovým momentom v našom regióne je rok 1989. Celospoločenské demokratizačné úsilie deväťdesiatych rokov minulého storočia umožnili v umení otvárať aj bývalým režimom dlhodobo tabuizované a stigmatizované témy rozmanitosti identít. Avšak

⁵ Pozri KUKUROVÁ, L. – ŠTEFKOVÁ, Z. Queer aspekty súčasného slovenského a českého umenia. In: *Glosolália – rodovo orientovaný časopis*, 2017, roč. 6, č. 2, s. 11 – 30.

⁶ Pozri KURUC, A. – TALLO, M. Queer básnik Michal Tallo: Vidím rozdiel v téme lásky a téme homosexuality. In: *QYS*. 2. 8. 2020 [online]. [cit. 29. 03. 2021]. Dostupné na internete: <https://duhovyroky.sk/qys/queer-basnik-michal-tallo-vidim-rozdiel-v-teme-lasky-a-teme-homosexuality/>.

⁷ BENEDEK, D. – TILAJČÍK, P. Nevidím rozdiel v tom, či hrám homosexuála alebo iného „sexuála“. O divadle a živote hovorí herec Peter Tilajčík. In: *queerslovakia.sk*, 1. 1. 2021 [online]. [cit. 21. 02. 2021]. Dostupné na internete: <https://queerslovakia.sk/text/pribeh/nevidim-rozdiel-v-tom-ci-hram-homosexuala-alebo-ineho-sexuala-o-divadle-a-zivote-hovori-herc-peter-tilajcik/>.

ešte relatívne dlho trvalo, kým sa v slovenskom divadle presadili nie ako akási exotická provokácia, ale ako osobitá dramatická látka a legitímna dramaturgicko-režijná voľba. Zároveň treba podotknúť, že ak sa v hlavnom prúde divadla objavuje motív inakosti, viaže sa najmä na postavy gejov, resp. tematizuje mužské rovnakopohlavné vzťahy. Iné modely rodovej, pohlavnej a sexuálnej diverzity sú reprezentované veľmi zriedkavo. Napríklad trans-identita sa manifestuje, ak vôbec, predovšetkým v podobe cross-dressingu (transvestitizmu) najčastejšie v bulvárnych komédiách, podobne princíp cross-genderového⁸ obsadzovania sa využíva najmä ako komický prvok alebo bez zrejmeého zámeru.

Dá sa tu nájsť aj paralela s českým divadlom, v ktorom, ako píše Jan Kerbr v štúdiu o homosexualite v súčasnom českom divadle, došlo „k pozvoľnému pronikaniu problematiky na česká jevišťa“⁹ približne od polovice deväťdesiatych rokov. V roku 1993, ktorý spomína aj Kerbr v súvislosti s dvoma inscenáciami, ktoré latentne sprostredkovali motív sexuálnej inakosti, sa napríklad aj v prešovskom Divadle Jonáša Záborského v inscenácii hry Tankreda Dorsta *Merlin alebo Pustatina* v réžii Ivana Holuba objavila vedľajšia postava explicitne označená ako homosexuál. Navyše ju hrala žena, no popri množstve iných postáv, ktorými je hra zaľudnená, bola táto premenlivá identita postavy celkom zanedbateľným úkazom.

Živšie sa otázky rodových a sexuálnych identít premietali v tvorbe „alternatívny“, experimentálnych umelcov pohybujúcich sa na pomedzí akčného výtvarného umenia a performatívnych foriem divadla, napríklad už koncom osemdesiatych rokov performer Michal Murin s Divadlom Balvan v telovo inštaláčnych performanciách (ako ich sám nazýva¹⁰) artikuloval možnosti vzťahových relácií, prekračujúcich tradičné rámce smerom k multisexualite a polysexuálnym modelom. To rozvil v neskoršom období aj v spolupráci s ďalšími umelcami, napríklad Petrom Kalmusom, v performanciách narúšajúcich rodový poriadok privlastnením si ženskej identity predovšetkým s cieľom detabuizovať, ale aj umožniť identifikovať sa s opačným pohlavím.¹¹ Narušanie jednoznačne vymedzených rodových rolí a stabilizovaných vzťahových konštelácií sa tiež objavilo už v raných inscenáciách Divadla Stoka (napr. už *Kolaps* s podtitulom *Kto je kto; Dyp Inaf*, oboje 1991), hoci rozpad identity u Uhlára bol v tom čase chápaný skôr ako širší ontologický problém, súvisiaci o. i. s novými spoločen-

⁸ Cross-genderové obsadzovanie, teda obsadzovanie „proti rodu“, znamená vedomé obsadzovanie mužských postáv herečkami a naopak.

⁹ KERBR, J. Homosexualita jako téma v současném českém divadle. In: PUTNA, M. C. a kol. *Homosexualita v dějinách české kultury*. 2. vydanie. Praha: Academia, 2013, s. 436.

¹⁰ Pozri ČAJKOVÁ, J. – MURIN, M. Behom a stopom v pohybe. In: *Javisko*, 2008, roč. 40, č. 3, s. 2 – 9.

¹¹ Pozri napr. RUSNÁKOVÁ, K. *Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku*. Banská Bystrica: Akadémia umení, 2009, s. 64; KUKUROVÁ, L. – ŠTEFKOVÁ, Z. Queer aspekty súčasného slovenského a českého umenia. In: *Glosolália – rodovo orientovaný časopis*, 2017, roč. 6, č. 2, s. 12.

skými hierarchiami a pod. Využívaním masiek a na druhej strane obmedzením identifikácie postáv (postavy nemali mená alebo sa stotožnili s hereckými osobami) však súbor už vtedy rozostroval hranice tradične konštruovaných úloh. Princíp rodovej zameniteľnosti Uhlár neskôr začal už vedome a explicitnejšie uplatňovať po roku 2000 v projektoch s „novou“ Stokou a tiež s trnavským neprofesionálnym Divadlom DISK.

Práve v novom tisícročí sa oslobodzujú aj kamenné divadlá, nasávajúce podnety prichádzajúce najmä zo západného divadla. Do repertoárov začiatkom milénia začínajú prenikať o. i. impulzy in-er-face drámy, v ktorej je sexualita jednou z ústredných línií, slovenské divadlo sa tiež s istým oneskorením konfrontuje s postmodernými prúdmi a postdramatickými autormi. V sezóne 2000/2001 napríklad režisérka Soňa Ferencová inscenáciou hry *Kvarteto* nemeckého dramatika Heinerja Müllera v Divadle ASTORKA Korzo'90 rozvírila verejnú diskusiu šokujúcou otvorenosťou a vulgárnosťou predlohy. Tá okrem iného priamo útočí na rodové stereotypy – esenciálnym princípom tejto adaptácie libertínskeho Laclosovhovho románu *Nebezpečné známosti* sa stalo práve stieranie hraníc medzi pohlaviami a tekutosť rodových a sexuálnych identít.

V prvej dekáde tretieho milénia sa už aj subvencované divadlá (často podliehajúce najmä obmedzeniam diváckeho dopytu a ekonomických dosahov, z čoho vyplýva aj väčšia skostnatenosť dramaturgií) odvážili ukazovať na javisku queer postavy či priamo pracovať s témami, ako je sexuálna a rodová identita, neakceptovanie inakosti a pod. V Štátnom divadle Košice napríklad inscenoval Michal Náhlík Lorcov *Dom Bernardy Alby* (2007) v markantne posunutom výklade – jednu z Albiných dcér Martirio hral muž a Martirio mala byť chlapcom, ktorého despotická matka vychovávala ako dievča. Presvedčenie o dievčenskej identite na jednej strane a motív homosexuality Martirio na druhej patrili podľa kritiky k najvýraznejším líniám reinterpretácie chronicky známej Lorcovej hry, avšak zároveň k najväčším trňom v päte dramaturgicko-režijného zámeru. Kritika sa vyjadrila v tom zmysle, že išlo o umelé ozvláštnenie, ktoré nekorespondovalo s duchom predlohy.

Ďalšou inscenáciou, ktorá sa čiastočne dotkla queer problematiky, bolo uvedenie hry škandinávskoho dramatika Pera Olova Enquista *Noc tribádok* v Divadle a.ha (2008). Tvorcovia inscenácie sa rozhodli odhaliť divákovi ešte pred vstupom do divadla význam slova tribádka a premenovali titul na *Noc lesbičiek*. Línia ženskej homosexuality, ktorá sa manifestuje medzi postavou herečky Siri von Essen a jej priateľky Marie Caroline Davidovej, nie je napriek názvu pre hru do takej miery nosná, kľúčovou je v nej postava Augusta Strindberga a otázky jeho dramatického diela. Aj tak ale recenzentka Nadežda Lindovská konštatovala, že tento titul sa u nás inscenoval až po vyše tridsiatich rokoch od napísania aj preto, lebo tvorcovia mohli mať obavy z nastolenia otázky lesbických vzťahov. „Ukazuje sa, že za tých 33 rokov, ktoré nás delia od napísania hry, sa naše divadlo aj

diváci postupne pripravili na jej prijatie. Ludovo povedané – až teraz sme schopní túto hru stráviť,“ píše Lindovská na margo skutočnosti, že žiadny potenciálny škandál sa v divadle nekonal a dodáva, že publikum dozrelo aj na sledovanie príbehov cez optiku rodovej (feministickej) filozofie.¹²

V rovnakom roku ako Enquistova dráma bola po prvýkrát uvedená aj hra, ktorej ústredným konfliktom je práve neakceptovanie sexuálnej orientácie, v tomto prípade zo strany rodiny. Gelardiho *Zlomatka*, ktorú režisér Peter Gábor inscenoval v Divadle ASTORKA Korzo '90, bola výraznejším príspevkom k tejto téme aj vďaka tomu, že hlavnú postavu stvárnila herečka Zuzana Kronerová, ktorej výkon čiastočne zakryl nedostatky, najmä istú schematickosť textu. Hyperbolizovaná, groteskná postava, ktorá sa až chorobne snaží kontrolovať život svojho syna, bola v jej podaní ad absurdum dovedená modelová postava rodiča nerešpektujúceho individualitu svojho dieťaťa. V jazyku recenzentky Zuzany Bakošovej-Hlavenkovej môžeme zo širšieho uhla pozorovať aj úroveň spoločenského diskurzu, keď hneď v úvode svojho textu naznačuje, že ide o „tabuizovanú“ tému, v závere naopak spomína, že „problém homosexuality“ je „dnes už zložito exploatovaný“, je „dobře známy“ a „jeden z najnástojčivejších“¹³ v ostatných desaťročiach, pričom práve viacnásobné použitie slova problém akcentuje aj stále problematické vnímanie témy. Paradoxne, keď rovnaký titul inscenoval o desať rokov neskôr, v roku 2017, Tomáš Roháč v Arteatre s Emilom Leegerom v role syna a Idou Rapaičovou ako matkou, recenzent Miroslav Ballay taktiež referoval o „chúlostivej“, „citlivej“ a „náročnej“ problematike.¹⁴ Samostatnou otázkou v tomto prípade ostáva, či téma comingoutu a konfrontácie s očakávaniami blízkych je naozaj dodnes natoľko citlivá, alebo tieto jazykové voľby skôr odrážajú isté fixované stratégie premýšľania o queer témach. Zároveň v divadelnej rovine ani jedna z inscenácií podľa kritikov nedokázala dostatočne plasticky pracovať s ponúknutými rovinami predlohy tak, aby ju povýšila do roviny univerzálnejšieho problému.

To sa naopak podľa teatrologičky Eleny Knopovej podarilo v inscenácii *Mutanti* (2012) Divadla GUnaGU. V recenzii konštatovala, že v intencióch tvorby dramatika a režiséra Viliama Klimáčka sa „lokálne“ stavia do „veľmi autentickej

¹² LINDOVSKÁ, N. Psychoanalytická komédia zo života Augusta Strindberga. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 19. 12. 2008. [online]. [cit. 21. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/psychoanalyticka-komedia-zo-zivota-augusta-strindberga/>.

¹³ BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z. Odkrývanie utajených tabu. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 17. 1. 2008 [online]. [cit. 21. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/odkrivanie-utajenych-tabu/>.

¹⁴ BALLAY, M. Syn verzus peľhajúca materskosť. In *Monitoring divadiel na Slovensku*, 13. 12. 2017 [online]. [cit. 21. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/syn-verzus-pelhajuca-materskost/>.

všeobecnejšej roviny“.¹⁵ Oproti vyššie spomínaným inscenáciám (s výnimkou Roháčovej *Zlomanky*) spočívala oná lokálnosť alebo špecifickosť zobrazovaného príbehu dvojice homosexuálov v autobiografických referenciách postáv, ktoré stvárnilo herci Csongor Kassai a Viktor Horján. Do centra zápletky bol postavený vzťah tejto dvojice a peripetie s identitou, ktoré postavy zažívajú v konfrontácii so spoločnosťou. Inscenácia sa svojím rámcom priblížila k typu tvorby, ktorú reprezentuje na Slovensku najmä divadelné zoskupenie Nomantins, teda tvorbe queer umelcov tematizujúcej život queer osôb. Použitie označenia mutant v názve jasne predznačilo interpretačný rámec inscenácie, postavený na kontraste predstavy niečoho deformovaného, abnormálneho a obľudného, s realitou bežne fungujúceho a konvenčne pôsobiaceho vzťahu dvoch ľudí. Klimáčkova hra bola zrejme v nemalej miere motivovaná snahou narušiť väčšinový stereotyp o orgiastickom promiskuitnom prežívaní intimity u gejov, čo v podtexte naznačuje na prvý pohľad absurdne banálne záverečné konštatovanie recenzentky, že „napriek všetkému nánosu aj ‚mutanti‘ sú veľmi krehkí ľudia, schopní milovať rovnakým spôsobom ako heterosexuáli – prijímať sa v cite lásky i v odlišnostiach“.¹⁶

Queer divadlo ako voľba a manifest – bez mantinelov identity

Spomínané inscenácie sú skôr ojedinelými prípadmi v kontexte repertoárov divadiel, ktoré ich uviedli. Rozhodne nemožno povedať, že divadlá ako DJZ Prešov či GUnaGU programovo prinášajú vo svojej dramaturgii queer problematiku (hoci v inscenáciách GUnaGU sa napr. postava geja objavuje pomerne často). Neväčšinové identity sa v ostatných dvoch dekádach bez veľkého rozruchu prezentujú v inscenáciách väčšiny divadiel, najčastejšie cez postavy gejov (v menšine lesbiab), v druhej dekáde 21. storočia však môžeme už hovoriť o tom, že sa v slovenskom divadle objavili umelci a umelecké telesá, ktorí a ktoré sa vedome a manifestačne orientujú na queer témy.

Výsadné postavenie má v tomto ohľade na domácej scéne divadlo Nomanins. Prvá inscenácia zoskupenia pod týmto názvom vznikla v roku 2009. Personálne zázemie telesa sa v priebehu rokov rôzne obmieňalo a variovalo aj v súvislosti s nadväzovaním nových spoluprác. Ústrednú organizačno-manažérsku aj kreatívnu dvojicu však tvoria ľudsko-právni aktivisti, dramatik Andrej Kuruc a neprofesionálny režisér a herec Róbert Pakan. V pôvodnom súbore účinkovali Martina Zemancová, Martina Karasová, Lenka Čierniková, Roman Samotný, Lea

¹⁵ KNOPOVÁ, E. Kedy spôsobuje „inakosť“ nenávisť a kedy bolí? In *Monitoring divadiel ma Slovensku*, 31. 12. 2012 [online]. [cit. 21. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/kedy-sposobuje-inakost-nenavist-a-kedy-boli/>.

¹⁶ Tamže.

Vitkovská, k častým spolupracovníkom patrili Katarína Žgančíková ako výtvarníčka, Milan Koyš ako hudobník, Zuzana Liptáková (vyd. Spodniaková) ako dramaturgička a režisérka, Milan Spodniak ako herec a spolutorca.

Nomantins je dodnes jediným slovenským divadelným zoskupením, ktoré sa systematicky zameriava na LGBTQIA+ divadlo, a to v dvoch rovinách – jednak sú jeho tvorcami/tvorkyňami a spolupracovníkmi/spolupracovníčkami väčšinou umelci a umelkyne neheterosexuálnej orientácie a zároveň vo svojich inscenáciách spracúvajú queer, respektíve rodové a menšinové témy. V tom zmysle môžeme hovoriť o tvorbe zoskupenia ako o jedinečnom príklade aplikovaného divadla. V rámci kontinuity divadelnej činnosti zoskupenia je najmarkantnejším atribútom jeho vývoja postupná profesionalizácia. Skoršie inscenácie Nomantins vznikli viac-menej na neprofesionálnej báze – dvojica zakladateľov ani herci a herečky, s ktorými začali Kuruc a Pakan spolupracovať, nemali zväčša profesionálne divadelné vzdelanie. Ich tvorivá aktivita bola skôr nástrojom aktivizmu, angažovanosti vychádzajúcej zvnútra komunity, ku ktorej všetci v nejakej miere patrili. V neskoršom období si začali tvorcovia prizývať profesionálnych režisérov – Martina Hodoňa, Tomáša Procházku, Mariána Amslera či režisérku Dašu Krištofovičovú a tiež im blízkyh hercov a herečky a i., čím stúpila aj kvalitatívna úroveň dramaturgicky a tematicky dôležitých, ale dovtedy formálne menej pôsobivých inscenácií.

Prvou premiérou divadla (2009) bola inscenácia hry Andreja Kuruca, ocenená v súťaži *Dráma 2005*, *Keby veci boli tým, čím sú* o heterosexuálnom páre, ktorý naruší a ktorého nefunkčnosť odhalí vstup druhého mužského elementu do hry. Recenzentka Soňa Smolková konštatovala, že text je invenčný a zaujímavý, ale inscenácia odhalila jeho slabiny, predovšetkým dominujúcu literárnosť, ktorá spôsobila, že javiskovú akciu potlačilo slovné konanie.¹⁷ Tento nedostatok sa často konštatuje v súvislosti s inscenáciami Kurucových autorských textov, ktoré tvoria gro tvorby Nomantins. Preto sú inscenácie zoskupenia recipované ambivalentne, na jednej strane je vyzdvihovaný ich tematický prínos, ale často sa konštatuje, že výpoveď oslabuje nedramatickosť dialógov, slabá charakterokresba, ale aj polopatizmus, absencia symbolickej či metaforickej roviny, banalita situácií.

Vzhľadom na ich poloprofesionálne zázemie sa o ranej tvorbe súboru (*Slabosi*, 2011; *Na dva prsty*, 2012; *Naruby*, *Natreté strachom*, obe 2013) spätne dozvedáme len málo, zjavná je však najmä snaha zviditeľňovať okrajové témy, ktoré mainstreamové umenie obchádza. V tom zmysle napríklad inscenácia *Na doraz* (2012) tematizovala nielen sexuálne, ale predovšetkým rodové stereotypy a neštandard-

¹⁷ Pozri SMOLKOVÁ, S. A zase ten trojuholník! In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 2. 6. 2009 [online]. [cit. 21. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/a-zase-ten-trojuholnik/>.

ne upriamila pozornosť na postavu transrodovej osoby Petra/Petry. Inscenácia *Interná smernica* (2013) sa zamerala na širšiu tému legislatívnej nespravodlivosti, napríklad rodovej diskriminácii na pracovisku. Recenzentka Sandra Polovková opäť konštatovala, že problém inscenácie spočíval vo verbálnej ilustratívnosti a absentujúcej divadelnosti: „Autor a herec Andrej Kuruc chce v jednoduchom príbehu alebo skôr situácii predostrieť na javisku čo najviac problémov, ktoré súvisia s rodom, s porušovaním ľudských práv, s diskrimináciou. Žiaľ však ostáva pri banálnom všeobecnom ilustrovaní, komentovaní a v konečnom dôsledku sa žiaden z problémov diváka hlbšie nedotkne.“¹⁸

Divadelníci vtedy reagovali na apel kritičky neobvyklým spôsobom – prizvali ju k tvorbe ďalšej inscenácie ako režiséru. V tomto prípade Kurucov inscenačný text vychádzal z dokumentárnych reálií – inscenácia *Lab.oratórium sexuality* (2014) sprostredkovala príbeh Imricha Matyáša, prvého slovenského aktivistu za zrovnoprávnenie homosexuálnych (aj bisexuálnych) osôb v dvadsiatych rokoch 20. storočia, ktorého denníky boli hlavným materiálom pre vznik predlohy. *Lab.oratórium* bolo v súčasnom kontexte boja konzervatívnej „tradicionalistickej“ a liberálnej časti spoločnosti príspevkom k diskurzu o postojoch k sexuálnym menšinám. Inscenácia sa vymykala z dovtedajšej tvorby tým, že režisérka si do tvorivého tímu prizvala trojicu (vtedy ešte) študentov Katedry bábkarskej tvorby, Lýdiu Petrušovú, Petra Tilajčíka a Jozefa Štupáka a profesionálnych výtvarníkov, scénografa Jána Ptačina a kostýmovú výtvarníčku Gabrielu Paschovú. Scénické riešenie v porovnaní s inými projektmi Nomantinel upúšťalo od ilustratívnych kulís, využívalo ústredný dominantný prvok veľkého otočného kubusu, ktorý bol bytom, ale zároveň symbolickým priestorom obmedzení a limitov myslenia. Napriek výraznej téme a estetike však stále problematickým prvkom ostával nedramatický text.

Inscenácia *Výhybka* (2014) ako jedna z prvých sústredila pozornosť na ženskú homosexualitu a cez zástupnú tému ženského futbalu poukázala na predsudky spojené s reálnym, nie sexualizovaným pornografickým vnímaním lesbičiek. Dokumentárnu rovinu v tomto prípade sprostredkovala videoprojekcia s extrémistami na futbalových štadiónoch, ktorí si nadávajú do buzerantov, a citát z novín o samovražde futbalistu – geja. Problematická bola opäť predloha, tentokrát v autorstve Róberta Pakana, ktorá autentické, až hyperrealistické prehovory kombinovala so silne expresívnymi vyjadreniami a zároveň hovorovosť s lyrizujúcim pátosom.

¹⁸ POLOVKOVÁ, S. Slovensko má queer divadlo, chýba mu však profesionalita. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 31. 12. 2013 [online]. [cit. 21. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/slovensko-ma-queer-divadlo-chyba-mu-vsak-profesionalita/>.

Ďalší posun smerom k profesionalizácii divadla priniesla inscenácia *Pripojení* (2015). Text opäť napísal Pakan, Kuruc vystupoval v pozícii dramaturga, réžiu však zakladatelia divadla zverili čerstvému absolventovi VŠMU, queer režisérovi Tomášovi Procházkovi. Celý inscenačný tím tvorili profesionálni divadelníci. Predloha tematizujúca úniky súčasného človeka do kyberpriestoru a prázdnotu vzťahov z online zoznamiek však opäť trpela zjednodušovaním, povrchnosťou a umelosťou, postavám chýbal vývoj a ani formálne efekty ako projekcie a pohybové pasáže ju nedokázali režijne pozdvihnúť.

Od tohto obdobia divadlo spolupracuje takmer výhradne s profesionálnymi tvorcami, pričom dochádza priam k akýmisi fúziám s inými nezávislými telesami. Napríklad na inscenácii *Sally Seton* (2016) spolupracoval režisér Martin Hodoň, študent a neskôr absolvent brnianskej JAMU, herec Peter Tilajčík, ktorí v súčasnosti tvoria zoskupenie GAFFA, ale tiež Lýdia Ondrušová (predtým Petrušová), Veronika Malgot (predtým Pavelková) a Laura Madijah Štorcelová z Divadla NUDE. Pri ďalšej dokumentárnej inscenácii *O nás/O nich* (2017), ktorá spracovávala tému homosexuality v období socializmu prostredníctvom novinových článkov zo zbierky aktivistu Ján Majerského publikovaných medzi rokmi 1959 – 1989, zas divadlo oslovilo režisérku a výtvarníčku Dašu Krištofovičovou s jej inscenačným tímom.

Motív totalitnej opresie voči inakosti rezonoval aj v inscenácii *Reverenda Domina* (2018), pri ktorej sa zopakovala spolupráca divadla s Martinom Hodoňom. Hra o zásadnej téme v rámci problematiky akceptácie sexuálnych menšín – vzťahu cirkvi k LGBTIQIA+ osobám, podľa slov autora Róberta Pakana reagovala na aktuálne dianie a paradoxné prepájanie politickej rétoriky slovenských katolíkov s agendou krajnej pravice napríklad v otázke interrupcií či rovnakopohlavných partnerstiev. Hodoň je typom tvorca, ktorého priťahujú hrdinovia všedného dňa, ako aj odvrátené stránky ľudskej psychiky a patologickosť medziľudských vzťahov. V inscenácii *Nomantinel*s sa k tomu pridala i patologickosť vzťahu k inštitúcii a zároveň k neuchopiteľnej entite boha. Inscenácia *Reverenda Domina* patrila k tomu najvydarenejšiemu v repertoári divadla. Kým slabinou predošlých inscenácií bola neraz istá tematická uzavretosť do seba, v Hodoňovej inscenácii problematika orientácie či rodu, historickej i aktuálnej pozície menšín v heteronormatívnej spoločnosti prekračovala k širším súvislostiam. Vzájomná náklonnosť žien – rehoľných sestier bola len naznačená, do popredia sa dostávali motívy ako morálne prehrešky i vážne zlyhania tých, ktorí/é sú symbolom mravnej čistoty, či motív zneužitia moci v rámci hierarchických vzťahov cirkevného spoločenstva, ale aj vnútorné dilemy rehoľníčok, život v pretváрке či bezútešnej rutine plnej pravidiel. Univerzálnejšia motivická nadstavba bola signálom progresu v tvorbe *Nomantinel*s. Oproti predošlým dielam sa podarilo text lepšie zbaviť opisnosti, hoci fragmentárnosť a koncentrácia na vnútorné rozpoloženie postáv stále vytvárali skôr pôdorys na intelektuálny ponor než špecifickú funkčnú divadelnosť.

Kým *Reverenda Domina* bola de facto vykonštruovaným príbehom, ďalšia Hodoňova inscenácia *Príbeh geja, príbeh lesbi* (2019) tlmočila cez koláž výpovedí autentické príbehy gejev a lesbi, ktoré reprezentovali Róbert Pakan a členka pôvodného telesa Martina Zemancová.

V roku 2020, počas pandémie Covid-19, vznikla v spolupráci s Divadlom Petra Mankoveckého a režisérom Mariánom Amslerom ďalšia inscenácia opäť na tému potláčania iných než heterosexuálnych identít socialistickým režimom. Pri inscenácii *Socializmus s teplou tvárou* (2020), ktorú sa podarilo adaptovať pre online stream, sa však recenzent Miroslav Zwiefelhofer akoby obľúkom vrátil k výhradám voči textu, aké zaznievali už od prvej inscenácie zoskupenia: „na zásadnú diskusiu [je] kvalita hry Andreja Kuruca. Pri tvorbe textu, ktorý vychádza z rozhovorov s respondentmi, je určite ťažšie vzdať sa jednotlivých príbehových línií. [...] Text hry *Socializmus s teplou tvárou* ide zbytočne do šírky na úkor hĺbky, čo sa prejavuje v plytkosti príbehových rovín či v neprepracovaných motiváciách postáv...“.¹⁹ Recenzent zároveň pripomína, že pre plochosť a tézovitosť postáv i príbehových línií nemali herci dostatočný priestor na kreovanie nosných situácií a charakterov, čo ubralo na vnútornom rozmere a vyznení celej inscenácie.

Queer drama a queer divadlo – od okraja k tradícii

Postavenie sexuálnych menšín v slovenskej legislatíve a vo verejnej diskusii je stále páľčivou témou, v umeleckom prostredí sa však „inakosť“ často vníma otvorenejšie než v iných kruhoch. Najmä mladá generácia tvorcov a tvorkýň sa hlási k liberálnym hodnotám otvorenej a rešpektujúcej spoločnosti a vyhľadáva kedysi tabuizované témy ako priestor na dekonštrukciu normatívnych modelov správania sa a otváranie problematiky identít v spoločnosti, ale aj v divadle ako médiu. Neraz už počas štúdia na VŠMU sa objavujú osobnosti, ktoré táto oblasť bytostne zaujíma a vďaka tomu prinášajú aj na pôdu školy nevidane progresívnu dramaturgiu – práve študenti či čerství absolventi po prvýkrát uvádzali hry Rainera Wernera Fassbindera, Marka Ravenhilla či Jeana Luca Lagarcea, svetových dramatikov, ktorí sa explicitne vo svojich hrách venovali aj témam súvisiacim so sexualitou a detabuizáciou inakosti.

Aj preto sa umenie stáva priestorom, v ktorom sa najskôr prelamiujú bariéry predsudkov. S týmto zámerom vznikli na Slovensku viaceré podujatia, napríklad Filmový festival inakosti či dva ročníky festivalu Svet podľa Gabriela – festivalu transrodovej kultúry na počesť zosnulého transrodového mladíka Gabriela Švábenského. Bratislavský bar Tepláreň tiež usporadúva prednášky, diskusie

¹⁹ ZWIEFELHOFER, M. Stream kvalitnejší ako divadlo. In: *mloki.sk*, 28. 12. 2020 [online]. [cit. 21. 02. 2021]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/stream-kvalitnejši-ako-divadlo/>.

a podujatia, ktoré majú za cieľ prezentovať queer kultúru a prispieť k diskurzu otváraním rôznych tém z rozličných perspektív. Nomantinals ako občianske združenie v minulosti organizovalo literárnu súťaž Kvírenie Ivana Požgaia (podľa zosnulého LGBTI/Q aktivistu), vydáva časopis *QYS*, prevádzkuje platformu Dúhový rok a organizuje diskusie, podcasty a ďalšie aktivity pod značkou Teplá Vlna, a predovšetkým organizuje festival Drama Queer. Jeho cieľom je vytvoriť priestor na slobodnú prezentáciu „iného“ umenia a dáva možnosť stretnutia tých, pre ktorých je otázka identity aj predmetom umeleckého hľadania (a vice versa).

Festival zároveň neprináša iba queer divadlo v zmysle tvorby queer umelcov alebo inscenácií tematizujúcich sexuálnu alebo rodovú inakosť, ale pokračuje tieto rámce smerom k širšiemu aniidentitnému chápaniu queer umenia ako priestoru na fluidné koncepcie, nebinárne, nestereotypné zobrazovanie sveta, v ktorom stotožnenie sa a zdieľanie nemusí byť vecou príslušnosti k nejakej konkrétnej komunite. Po nultom ročníku festivalu v roku 2013 s heslom „umenie mení“ sa druhý ročník napríklad tematicky zameril na ženu ako tvorivý subjekt i objekt tvorby, na ženský element v umení. Program festivalu sa neskladá iba z produkcií Nomantinals, no inscenácie, ktoré by vyhovovali špecifikám dramaturgie festivalu a zvolenému tematickému kľúču nevznikajú často. Preto musia organizátori niekedy siahnuť aj po starších dielach, čo sa však v ostatných ročníkoch deje čoraz menej. V programe najviac hosťujú divadlá z Česka, v ktorých ale často pracujú aj slovenskí umelci. Je príznačné, že niektorí domáci tvorcovia sa aj kvôli vyššej miere tolerancie a širším možnostiam uplatnenia presťahovali do susednej krajiny. Väčšina už spomenutých režisérov ako Procházka, Hodoň, Amsler, okrem nich tiež napríklad veľká časť queer tvorcov z oblasti súčasného tanca (Martin Talaga, Jaro Viňarský...) minimálne časť života strávila v umeleckom prostredí Prahy alebo Brna.

Práve títo tvorcovia a tvorkyne²⁰ vo svojich inscenáciách prirodzene integrujú queer témy a z okraja ich prinášajú do tvorby, ktorá nie je vnímaná ako komunitná (čo je do istej miery prípad Nomantinals), ale určená širokému spektru divákov a diváčok. Tomáš Procházka svoju nepermanentnú a tekutú identitu otvorene prezentuje aj tým, že vystupuje pod prezývkou Grófka či La Cuntessa v prostredí pražských Drag show. Ako performer je spoluzakladateľom skupiny House of Garbáge – kabaretnej skupiny drag queens a queer performerov, o ktorých vystúpenia a projekty ako Queeriety či Pinkbus je v Česku stúpajúci záujem. Už prvé Procházkovy inscenácie smerovali tiež k snahe o infiltráciu marginál-

²⁰ Ženské osobnosti, ktoré by sa jednoznačnejšie vyhaňovali týmto smerom, sa zatiaľ v slovenskom prostredí príliš neprezentujú, na ostatnom ročníku festivalu Queer drama (2020) však napríklad hosťovalo divadlo D'epog slovensko-českej tvorkyne Lucie Repašskej, ktoré je svojou filozofiou radikálne experimentálne a integruje v tvorbe rôzne tendencie prekračujúce limity a konvencie v estetickej aj ideovej rovine.

nych tém aj do divadiel hlavného prúdu. Ešte počas štúdia v Mestskom divadle Žilina inscenoval napríklad hru Jeana Luca Lagarca *Som doma a čakám, kým príde dážď* (2012), ktorá rovnako ako ďalšie Lagarcove hry latentne obsahuje autobiografické prvky a motív vyrovnávania sa s homosexualitou v konfrontácii s rodinou, ale aj širšou spoločnosťou. V žilinskom divadle zarezonovala aj Procházka režia časti *Requiem pre priateľa* (2020) v rámci trojinscenácie *HEY! Slováci*. V nej poukázal na skutočný prípad geja Dušana Veselovského, ktorého partner mal po jeho predčasnej smrti problém s legislatívou aj pozostalými z rodiny. Procházka bol za túto inscenáciu ocenený Cenou Nadácie Tatra banky za umenie v kategórii mladý tvorca do 35 rokov za rok 2020. Vlastný pocit nedostatočnej pozornosti kamenných divadiel voči marginalizovaným témam a tiež spoločensky nepriaznivého prostredia pre tvorbu zhrnul v jednom z rozhovorov:

„Je naozaj veľmi smutné, že emblémové divadelné inštitúcie na Slovensku tieto témy vôbec neriešia. Takýchto textov je pritom neúrekom a sú kvalitné. Obsahujú posolstvá a jasné odkazy pre spoločnosť aj pre politikov o tom, ako môže kultúra vzdelávať. Zároveň by určite pomohlo, keby sa viacero umelcov verejne prihlásilo k svojej orientácii, aj keď je jasné, že internety by ich roztrhali. Ale chceme sa naozaj stále hrať, že jediný homosexuál na Slovensku je Richard Stanke? Aj toto je jeden z dôvodov, prečo momentálne nemôžem žiť na Slovensku a prečo tu nevidím ani svoju umeleckú budúcnosť – pokiaľ sa u nás naozaj niečo zásadné nezmení a nepohne dopredu.“²¹

Aj preto vo svojich inscenáciách Procházka pravidelne tematizuje generačný pocit prázdnoty, nespokojnosti súvisiacej s vnútornými i celospoločenskými traumami. Často vstupuje do výrazných úprav a reinterpretácií klasických diel, napríklad v inscenácii *Kafka.Dreaming* (2015) využil Kafkove diela *Premena* a *List otcovi* na traktovanie vzťahu syna a otca a nepriamo tlmočil strach z comingoutu pred blízkou osobou, ktorá sa k inakosti správa odmietavo. Na tejto inscenácii (ako aj na niekoľkých ďalších) spolupracoval aj s queer hercom Petrom Tilajčíkom, ktorý patrí k osobnostiam sprostredkujúcim v rámci queer tvorby najmä aspekt nejednoznačnosti, neukotvenosti identít. Ešte v spolupráci s neprofesionálnym trnavským Divadlom DISK, ale aj s novým súborom Divadla Stoka, ktorých lídrom je v oboch prípadoch Blaho Uhlár, Tilajčík často stvárňoval postavy presahujúce jednoznačné pohlavné, rodové či sexuálne roly, napríklad hlavnú postavu v monodramatickej adaptácii románu Ivany Gibovej *Bordeline* (2015).

²¹ CVEČKOVÁ, K. – PROCHÁZKA, T. Tomáš Procházka: Momentálne nemôžem žiť na Slovensku. In: *mloki.sk*, 29. 3. 2020 [online]. [cit. 21. 02. 2021] Dostupné na internete: <https://mloki.sk/tomas-prochazka-momentalne-nemozem-zit-na-slovensku/>.

V inscenácii Divadla Gaffa *Eva* (2016) taktiež ako jediný aktér vytvoril postavy, resp. univerzálnu ženskú postavu inšpirovanú osudmi partneriek diktátorov, pričom významnou tematickou rovinou inscenácie bola osudovosť a neovládateľnosť ľúbostného citu a náklonnosti k druhej osobe bez ohľadu na jej identitu. Režisérom aj autorom *Evy* bol už spomínaný Martin Hodoň, ktorý sa okrem spolupráce s Nomantins aj vo svojej ďalšej tvorbe vymedzuje voči konvenčnému chápaniu vzťahov. Napríklad už vo svojej absolventskej inscenácii na brnianskej JAMU s názvom *V samote* (2017) adaptoval hru francúzskeho dramatika Bernarda Marie Koltèsa *V samote bavlíkových polí*. V nej medzi dvoma mužskými aktérmi vzniká mocenské, ale i sexuálne napätie, podmienené vzájomnou závislosťou jedného od druhého (vo vzťahu dílera a klienta).

Spomedzi spomínaných je však v súčasnosti zrejme najvýraznejšou režijnou osobnosťou cieleno prepájajúcou queer s dramaturgiou rôznych typov divadiel, v ktorých tvorí, režisér strednej generácie Marián Amsler. Vo svojich inscenáciách upriamuje pozornosť najmä na postavy gejov. V pražskom nezávislom experimentálnom Divadle Letí, ktoré sa tiež programovo venuje queer témam, inscenoval napríklad hru Falka Richtera *Small Town Boy* (2015). Inscenáciu pozitívne hodnotila kritika, ale najmä diváci, reagujúci na portáli i-divadlo.cz, ktorí vyzdvihli výnimočné herecké výkony a tiež snahu inscenátorov vystihnúť všeobecnejší pocit osamelosti a hľadania bez ohľadu na pohlavné a erotické preferencie. V HaDivadle, v ktorom Amsler v rokoch 2010 – 2014 úspešne pôsobil ako umelecký šéf, v ďalšej sezóne dokonca uviedol autorskú hru *On* (2016), postavenú na kontraste hľadania vlastnej identity v dvoch časových rovinách – v minulosti determinovanej pravidlami a prísnyimi normami, a v súčasnosti, ktorá je mäťuca svojou virtuálnou bezbrehosťou a neuchopiteľnosťou.

Samostatnou líniou jeho tvorby sú však inscenácie v kamenných divadlách, predovšetkým adaptácie klasických románov a hier, v ktorých cielenou reinterpretáciou, aktualizácnym momentom alebo akcentovaním určitých motívov upriamuje pozornosť na rôzne vzťahové konfigurácie, predovšetkým cez postavy latentných alebo nepriznaných, alebo tiež spoločensky prenasledovaných gejov. K tejto kategórii patrí napríklad inscenácia Balzacovho *Lesku a biedy kurtizán* (2015) v Divadle Aréna, v ktorej Amsler akcentoval homoerotické motivácie postavy Carlosa Herreru, ktoré sa prenášajú do jeho vzťahu k Lucienovi Rubempré, alebo tiež Wildeov *Portrét Doriana G.* (2017) v Slovenskom komornom divadle Martin, v ktorom režisér posilňuje motív náklonnosti výtvarníka Basila k Dorianovi a z toho vyplývajúce napätie i deštruktívne pôsobenie sexuality. Medzi najnovšie inscenácie, ktoré môžeme priradiť k tejto línii, patrí naštudovanie Lorcovej hry *Dom Bernardy Alby* pod názvom *Dom* (2020) v Divadle Andreja Bagara v Nitre. Amsler v nej zdôraznil motív homosexuality a potláčanej sexuálnej identity cez pripísanú postavu autora samotného v paralelnej autobiografickej dejovej línii, vychádzajúcej z Lorcovho života a organicky naviazanej na hlav-

ný dej. Represívna výchova Bernardy Alby sa v inscenácii zrkadlila v atmosfére spoločenského útlaku voči sexuálnym menšinám vo Francovom predvojnovom Španielsku, na čo napokon Lorca doplatil životom. Tento režijný výklad jednak posunul inscenačnú tradíciu textu, ktorý je vďaka kultovej inscenácii Jozefa Bednárika z roku 1979 práve v nitrianskom divadle silno ukotvený v povedomí pamätníkov, a zároveň zarezonoval aj v súčasnom kontexte spoločensko-politického vývoja po slovenských voľbách v roku 2020, keď sa do vlády aj na posty dôležitých ministerstiev dostala silno konzervatívna katolícka enkláva brojaca proti akejkoľvek liberalizácii v ľudsko-právnej oblasti.

Zrejme aj vďaka tomu fungovala Amslerova interpretácia lepšie ako Náhlíkova v Košiciach. Zároveň sa – hoci neradno paušalizovať – javí, že práve cesta aktualizáčnych reinterpretácií a nových výkladov známych diel, ktoré majú potenciál zarezonovať aj u širšieho publika, môže naštrbovať paradigmu queer umenia ako tvorby, ktorá cieľi len na úzku skupinu recipientov z danej komunity. Témy, ktoré priniesli a prinášajú inscenácie divadla Nomantins, sú dôležité a rezonujú v spoločnosti, ich divadelné uchopenie však napríklad v porovnaní s dobre prijímanými Amslerovými inscenáciami ostalo vo viacerých aspektoch sporné. U recenzentov často vyvolávalo otázky, či je možné si vystačiť s „inakosťou“ ako nosným východiskom tvorby, aj otázky, ako sa môže takéto divadlo ďalej rozvíjať. Tieto pochybnosti však nie sú pochybnosťami o legitímnom zástoji queer divadla v spektre divadelných aktivít, práve naopak. Mali by skôr stimulovať úvahy, ako posunúť angažované a ideovo nasýtené queer divadlo na úroveň všeobecne akceptovaného a reflektovaného segmentu umeleckej tvorby.

Zoznam použitej literatúry:

- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. Odkryvanie utajených tabu. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 17. 1. 2008 [online]. [cit. 21. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/odkryvanie-utajenych-tabu/>.
- BALLAY, Miroslav. Syn verzus pelhajúca materskosť. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 13. 12. 2017 [online]. [cit. 21. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/syn-verzus-pelhajuca-materskost/>.
- BENEDEK, David – TILAJČÍK, Peter. Nevidím rozdiel v tom, či hrám homosexuála alebo iného „sexuála“. O divadle a živote hovorí herec Peter Tilajčík. In: *queerslovakia.sk*, 1. 1. 2021 [online]. [cit. 21. 02. 2021]. Dostupné na internete: <https://queerslovakia.sk/text/pribeh/nevidim-rozdiel-v-tom-ci-hram-homosexuala-alebo-ineho-sexuala-o-divadle-a-zivote-hovori-herec-peter-tilajcik/>.
- BILLINGTON, Michael. Q is for queer theatre. In: *theguardian.com*, 3. 4. 2012 [online]. [cit. 29. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.theguardian.com/stage/2012/apr/03/q-queer-theatre-modern-drama>.
- ČAJKOVÁ, Jaroslava – MURIN, Michal. Behom a stopom v pohybe. In: *Javisko*, 2008, roč. 40, č. 3, s. 2 – 9. ISSN 0323 – 2883.
- CVEČKOVÁ, Katarína – PROCHÁZKA, Tomáš. Tomáš Procházka: Momentálne nemôžem žiť na Slovensku. In: *mloki.sk*, 29. 3. 2020 [online]. [cit. 21. 02. 2021] Dostupné na internete <https://mloki.sk/tomas-prochazka-momentalne-nemozem-zit-na-slovensku/>.

- KNOPOVÁ, Elena. Kedy spôsobuje „inakosť“ nenávisť a kedy bolí? In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 31. 12. 2012 [online]. [cit. 21. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/kedy-sposobuje-inakost-nenavist-a-kedy-boli/>.
- KUKUROVÁ, Lenka – ŠTEFKOVÁ, Zuzana. Queer aspekty súčasného slovenského a českého umenia. In: *Glosolália – rodovo orientovaný časopis*, 2017, roč. 6, č. 2, s. 11 – 30. ISSN 1338-7146.
- KURUC, Andrej – TALLO, Michal. Queer básnik Michal Tallo: Vidím rozdiel v téme lásky a téme homosexuality. In: *QYS*, 2. 8. 2020 [online]. [cit. 2021-03-29]. Dostupné na internete: <https://duhovyroky.sk/qys/queer-basnik-michal-tallo-vidim-rozdiel-v-teme-lasky-a-teme-homosexuality/>.
- LINDOVSKÁ, Nadežda. Psychoanalytická komédia zo života Augusta Strindberga. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 19. 12. 2008 [online]. [cit. 21. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/psychoanalyticka-komedia-zo-zivota-augusta-strindberga/>.
- MURIN, Michal: Rodové transformácie. Akcie a performancie o seba projekciách, premenlivých identitách, medzigeneračných spoluprách a transgendrových komunikáciách. In: GREŽOVÁ, Jana (ed.). *Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu*. Bratislava: Slovart a VŠVU 2012, s. 38 – 53. ISBN 978-80-89259-68-7.
- POLOVKOVÁ, Sandra. Slovensko má queer divadlo, chýba mu však profesionalita. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 31. 12. 2013 [online]. [cit. 21. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/slovensko-ma-queer-divadlo-chyba-mu-vsak-profesionalita/>.
- PUTNA, Martin C. a kol. *Homosexualita v dejinách českej kultúry*. 2. vydanie. Praha: Academia, 2013, 494 s. ISBN 978-80-200-2293-6.
- RUSNÁKOVÁ, Katarína. *Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku*. Banská Bystrica: Akadémia umení, 2009, 124 s. ISBN 978-80-89078-55-4.
- SMOLKOVÁ, Soňa. A zase ten trojuholník! In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 2. 6. 2009 [online]. [cit. 21. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/a-zase-ten-trojuholnik/>.
- ZWIEFELHOFER, Miroslav. Stream kvalitnejší ako divadlo. In: *mloki.sk*, 28. 12. 2020 [online]. [cit. 21. 02. 2021]. Dostupné na internete <https://mloki.sk/stream-kvalitnejši-ako-divadlo/>.

Slovenské divadlo pre mládež po roku 2010 – cesta k zvýšenému záujmu o špecifické publikum

LENKA DZADÍKOVÁ

Abstrakt: Príspevok sa zaoberá divadelnou tvorbou pre mládež v slovenských divadlách. Všíma si postupné zvyšovanie počtu inscenácií pre túto vekovú kategóriu po roku 2010, široké spektrum tvorby v ťažiskovom období rokov 2016 až 2020 a predovšetkým záujem tvorcov a tvorkyň komunikovať teenagerom zložité témy totalitných politických režimov a súčasného nárastu extrémizmu v spoločnosti.

Kľúčové slová: divadlo pre mládež, súčasná dráma, Platforma 11+ / Plaform 11+, holokaust, dokudráma

Ohraničenie témy

V bežnej komunikačnej aj administratívnej praxi často používame slovné spojenie „pre deti a mládež“. Spomeňme televízne vysielanie pre deti a mládež, oddelenie literatúry pre deti a mládež v knižniciach, Výbor pre deti a mládež Rady vlády Slovenskej republiky pre ľudské práva, národnostné menšiny a rodovú rovnosť alebo vyhlášku Ministerstva zdravotníctva Slovenskej republiky, ktorá hovorí o požiadavkách na zariadenia pre deti a mládež. *Terminus technicus* a ustálená kategória je v tomto zmysle aj divadlo pre deti a mládež. Deti a mládež sú dve rozdielne skupiny recipientov, ktoré často splynú do jednej. S každým vekom sa však spájajú iné problémy, mení sa i schopnosť ich reflexie.

Existuje viacero definícií mládeže. Niektoré do tejto kategórie zaraďujú ľudí až do dosiahnutia tridsiateho roku života, iné sa bránia presnému vekovému vymedzeniu, pretože je premenlivé a závislé od viacerých faktorov. Podľa ďalšej mladosť trvá, dokým jedinec má ideály, je schopný rebelovať a nezapadne do súkolia spoločenských systémov.¹

V našom výskume predstavujú mládež dvanásť až osemnásťroční ľudia. Nachádzajú sa v náročnom životnom období, v ktorom si budujú hodnotový rebríček, tvoria názor na svet, spoločnosť a svoje postavenie v nej. Preto sú náchylní stať sa obeťami konšpirácií, populistických politických strán i nástrah virtuálneho priestoru. Evergreenom medzi problémami tohto veku sú otázky sexuality a závislostí.

¹ Viac o tom napríklad v publikáciách sociálno-kultúrnej lingvistiky Mary Bucholtz a sociológa Richarda Sennetta.

Príspevok sa zameriava na situáciu divadelnej tvorby pre mládež na Slovensku po roku 2010, keď sa postupne zvyšoval počet inscenácií vytvorených špeciálne pre túto vekovú kategóriu a do roku 2020 narástol do širokej ponuky naprieč divadelnými druhmi i regiónmi.

Naším zámerom je zachytiť cestu súčasného slovenského profesionálneho divadla k bodu, keď sa mladý divák stal partnerom na diskusiu o náročných témach, ale je prístupný aj sebareflexívnemu či ironizujúcemu pohľadu na niektoré oblasti jeho života. Cieľom je pomenovať dramaturgickú škálu a tematické okruhy tejto tvorby a zachytiť spoločensko-politické okolnosti, na ktorých vyrastá najpočetnejšia skupina inscenácií.

Pri uvažovaní o téme nemôžeme inscenácie striktné rozdeliť podľa divadelných druhov. Hoci tvorba pre deti a mládež má v činoherných a bábkových divadlách odlišné postavenie (tradícia, úlohy vyplývajúce zo zriaďovacej listiny a i.), v skúmaní súčasného fenoménu zvýšenej kvantity tvorby pre mládež je dôležitý celkový pohľad. Nejde nám o analýzu využitých inscenačných prostriedkov, ale o spoločenský a dramaturgický rozmer tohto stavu. Vylúčenie jednej zo skupín inscenácií by výrazne skreslilo závery.

Postupný nárast záujmu o tvorbu pre mládež

Po roku 2000 zaznamenávame dva väčšie projekty, ktoré mohli podporiť záujem o divadelnú tvorbu pre mládež.

Bratislavské Divadlo Ludus od roku 2007 organizovalo festival – bienále Puberťák. V čase vzniku išlo o progresívne a ojedinelé podujatie. Dramaturg festivalu Peter Kuba zostavoval program zo slovenských a zahraničných inscenácií, ktoré reagovali na témy blízke teenagerom. S príchodom nového riaditeľa divadla Martina Kubrana upustil Ludus od tvorby pre divákov do dvanásť rokov a venuje sa tvorbe výlučne pre mládež. Festival Puberťák však už nepokračuje. Posledný, šiesty ročník sa konal v roku 2017.²

Značný vplyv na iniciáciu divadelnej tvorby pre mládež mal medzinárodný projekt zameraný na teenagerov Platforma 11+, ktorý sa realizoval v rokoch 2009 až 2013.³ Vznikol ako reakcia na malý počet kultúrnych podujatí pre jedenásť až pätnásťročných mladých ľudí a snažil sa využiť divadlo ako médium na nefor-

² V rovnakom čase ako Puberťák vznikol festival inscenácií pre mládež aj v Českej republike. Volá sa Festival 13+ a organizuje ho pražské Divadlo v Dlouhé. V roku 2007 sa konal nultý ročník, v januári 2021 12. ročník (kvôli pandémie ochorenia Covid-19 v online verzii).

³ Projekt bol podporený v rámci programu Európskej únie Kultúra (2007 – 2013). Zapojili sa do neho tvorcovia a tvorkyne z viac než desiatich európskych krajín. Vedúcou organizáciou tejto umeleckej siete bol Brageteatret v Drammen v Nórsku, iniciátorom projektu a koordinátorom divadelný manažér Dirk Neldner z Nemecka.

málne vzdelávanie. Za Slovensko sa do projektu zapojil Divadelný ústav a pri viacerých výstupoch úzko spolupracoval s banskobystričským Bábkovým divadlom na Rázcestí. V rámci tejto platformy napísala dramatička a dramaturgička Zuzana Ferenczová hru *Vyskočič z kože*, ktorú neskôr, už mimo medzinárodného projektu, inscenovali v Mestskom divadle Žilina (2012), na Katedre bábkarskej tvorby DF VŠMU (2013) a pod názvom *Problém (Vyskočit z kůže)* v Českom rozhlase (2015).

Druhou dramatičkou, ktorá sa zapojila do projektu, bola Michaela Zakuľanská. Je autorkou hry *Mňa kedys´* (2010), ktorú následne v produkcii bratislavského Štúdia 12, naštudovala režisérka Júlia Rázusová. Inscenáciu hrávali v nediadelných priestoroch, priamo v autentickom školskom prostredí (trieda, šatňa, chodba...). Po hre slovenskí tvorcovia siahli aj mimo Platformy 11+. Pod názvom *Tomu ver ju* v roku 2013 naštudovalo Divadelné centrum Martin (réžia Norman Šáro a Andrej Šoltés), ktoré hráva na objednávku škôl na celom Slovensku. Hru *Mňa kedys´* uviedol v roku 2011 aj Slovenský rozhlas.⁴

V ďalšej fáze projektu mali hry vznikáť na základe spolupráce dvoch autorov či autoriek zo zapojených divadiel. Michaela Zakuľanská tvorila v tíme s estónskou režisérkou Kristiinou Jalasto. Ich spoločným dielom bola príbehová kostra, ktorú už každá z nich rozpisala do dialógov vo svojom jazyku. Hru *Salto mortale (kombat)* následne realizovala estónska režisérka Kati Kivitar v Štúdiu 12.

Všetky tri hry zobrazujú osobné a generáciami sa nemeniace problémy teenagerov ako zamilovanosť, vzťahy v škole i v rodine, ale aj neželané tehotenstvo. To je rozdiel oproti neskoršej tvorbe pre mládež na Slovensku, keď sa od privátnych tém do veľkej miery prechádza k spoločenským otázkam.

Do Platformy 11+ sa zapojil aj maďarský dramatik István Tasnády. V rámci projektu napísal hru *Cyber Cyrano*. Ide o príbeh dvoch pätnásťročných stredoškôľáčok a ich spolužiaka, v ktorom dôležitú úlohu zohráva priestor sociálnej siete. Ide o veľmi silnú tému paralelného života vo virtuálnom priestore. Spleť klamstiev a konania, ktorého by sa aktér naživo nikdy nedopustil, môže viesť až k tragédii. V roku 2015, už mimo projektu, naštudovali hru v bratislavskom Divadle Aréna. Bol to veľmi aktuálny dramaturgický výber. V recenzii na ňu pomenovala teatrologička Dominika Zaťková celkovú situáciu: „Uvádzať inscenácie pre mládež síce patrí k dobrým divadelným mravom, veď sú to budúci diváci, no len málokedy výsledok prekračuje rámec povinnej jazdy a predstaví titul, ktorý aj vychádza z prostredia tínedžerov, hovorí ich jazykom, zobrazuje ich témy. Stretávame sa skôr so zjednodušujúcimi úpravami a aktualizáciami klasických divadelných textov pre dospelých, alebo s dramatizáciami literatúry, ktorá patrí

⁴ Súčasťou Platformy 11+ bola aj súťaž dramatických textov DRAMA4Junior. Z jedenástich súťažných textov však ani jeden nemal požadované kvality. Porota neudelila ani jedno z troch miest, iba jednu knižnú cenu Tiborovi Vokounovi za hru *Salto mortale*.

do povinného (vlastne dnes už ,odporúčaného‘) čítania. Inscenačné tímy si často myslia, že forma môže nahradiť obsah. O to viac, že takýto známy titul sa nábojuje oveľa ľahšie.“⁵

V rokoch 2010 až 2015 mali najširšiu ponuku inscenácií mladí diváci a diváčky v Nitre. A to vďaka premyslenej a cielenej dramaturgii Veroniky Gabčíkovej v Starom divadle Karola Spišáka a Svetozára Sprušanského v Divadle Andreja Bagara.

V Starom divadle našudovali adaptácie všeobecne známych a populárnych klasických literárnych diel i filmov ako *Absolvent* (2010), *Dracula* (2012), *Chrám matky božej v Paríži* (2014), *Dogville* (2014) a inscenáciu hry Zuzy Ferenczovej a Antona Medowicsa *Solitaire.sk* (2012). V DAB-e v rámci cyklu nazvaného TY KOKSO! uviedli súčasné drámy Stefana Lindberga *LAVV* (2010), Carlosa Murilla *Dark Play* (2013) a Denisa Kellyho *DNA* (2014). Kým v Starom divadle išlo o širšiu škálu tém, ktoré dramaturgička nachádzala v známych predlohách, v DAB-e cieľil Svetozár Sprušanský priamo na reálie zo života mladých ľudí. Vybrané divadelné hry mu umožnili komunikovať nielen o túžbe po samostatnosti a slobode, ktorú so sebou prináša dospelosť, ale aj o drastických činoch a násilí, ktoré sú mladí ľudia schopní páchať na svojich rovesníkoch.

Situácia po roku 2015 – značný nárast inscenácií pre mládež

Dvadsaťdeväť inscenácií z rokov 2016 až 2020 reaguje na silný zástoj virtuálneho priestoru v životoch mladých ľudí, no prinášajú i témy vzťahov v rodine, s pedagógmi či rovesníkmi. Tvorivé tímy vytvárajú texty priamo pre svoju inscenáciu, vyhľadávajú zahraničné hry pre mládež alebo motívy blízke teenagerom nájdu v klasickej dramatickej i prozaickej spisbe. Najpočetnejšia je tvorba reflektujúca spoločensko-politické otázky, extrémizmus, no i totalitné režimy v slovenských dejinách. (Tieto inscenácie, hoci témy medzi sebou korešpondujú a pracujú s prelínaním historických faktov a dnešných reálií, sme pre ich početnosť rozdelili do dvoch okruhov a vyčlenili sme tie, ktoré spracovávajú práve totalitné režimy.)

Inscenácie sme na základe ich predlôh (divadelných hier a dramatizácií) vyseletovali do piatich okruhov, pričom väčšiu pozornosť budeme venovať tým najpočetnejším a tematicky najnáročnejším.

⁵ ZAŤKOVÁ, D. Cyber Cyrano – virtuálna príležitosť rodi zvláštnych hrdinov. In: *Monitoring divadiel na Slovenku*, 13. 12. 2015 [online]. [cit. 25. 02. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/cyber-cyrano-virtualna-prilezitost-rodi-zvlastnych-hrdinov/>.

1. Teenagerské klasiky a divadelné hry pre nástročnéh

Jedným z textových zdrojov inscenácií pre mládež sa stali overené prozaické predlohy, ku ktorým sa vracajú už generácie teenagerov. Do pubertiackej klasiky patrí aj séria kníh o Adrianovi Moleovi anglickej spisovateľky Sue Townsendovej. V slovenskom jazyku začali vychádzať na začiatku 90. rokov 20. storočia, no prvú divadelnú podobu získal *Tajný denník Adriana Mola* až v roku 2019, keď ho naštudovali v bratislavskom Divadle Ludus.

Druhá časť tejto skupiny tvoria zahraničné hry pre mládež. V slovenských divadlách vznikli inscenácie textov nemeckej, britskej aj ruskej proveniencie – Kai Hensel: *Klammova vojna* (Staré divadlo Karola Spišáka, 2017), Simon Stephens: *Punk Rock* (Divadlo Nová scéna, 2017), David Greig: *Prizraky* (Staré divadlo Karola Spišáka, 2019) a Xénia Dragunská: *Tajomný maják* (Bábkové divadlo na Rázcestí, 2020). Drámy spracovávajú problémy teenagerskeho veku – vzťah k autoritám, budovanie priateľských aj milostných vzťahov, ale aj násilie či zodpovednosť.

2. Klasická dramatická a prozaická spisba

Malú skupinu tvoria inscenácie, ktoré vychádzali z časom i inscenáciami overeného dramatického či prozaického textu. Veľkú časť z nich realizovali v štúdiu Jorik Bábkového divadla v Košiciach, ktoré v sledovanom období, v roku 2017, obnovilo svoju činnosť. Na webovej stránke divadla je dostupná jeho charakteristika, ktorá deklaruje záujem o mladých divákov a diváčky: „Jorik je divadelnou scénou zameranou na uvádzanie inscenácií pre mladé publikum a divadlo experimentálneho typu. Táto scéna umožňuje divadlu dať hercom príležitosť osvojiť si aj moderné činoherné herectvo a zároveň im umožniť „rásť“ s ich divákmi (nestratiť ich ani v čase dospievania).“⁶ Tri inscenácie, ktoré tam v tomto období vznikli, spája predloha z klasickej drámy: William Shakespeare – Valentín Kozmenko-Delinde: *Romeo & Juliet* (2017), Anton Pavlovič Čechov – Aleš Bergman: *Úbohý Platonov* (2018) a Sławomir Mrożek: *Tri noci* (2019). Vo všetkých troch ide o výrazné úpravy textov, ktoré sa snažia priblížiť mladému publiku. Najmarkantnejšia bola táto snaha pri inscenácii *Romeo & Juliet*, ktorej súčasťou sa stala hudba populárnej kapely No Name.

Do tejto skupiny patrí aj *Neprebudený* (2020) Bábkového divadla Žilina. Dramatizáciu novely Martina Kukučina uvádzajú pre divákov od štrnástich rokov.

Pre danú skupinu inscenácií platí, že nejde o pietne zobrazenie „povinného čítania“ a dramaturgický kalkul na získanie organizovaných školských náv-

⁶ Webová stránka Bábkového divadla v Košiciach. Dostupné na: <<https://www.bdke.sk/o-divadle/>>. [cit. 12. 03. 2021].

štev. Režisér každej z inscenácií mal evidentnú ambíciu naštudovať plnohodnotnú inscenáciu s myšlienkovou nadstavbou rezonujúcou s témami súčasnej mládeže.

3. *Pôvodné slovenské hry reagujúce na online život mladých ľudí*

Internet zmenil prístup k informáciám a zrýchlil ich prenos. Poznačil našu spoločnosť, komunikáciu, vzťahy. Okrem neodškriepiteľných pozitív však prináša i nástrahy, ako je vznik závislostí, kyberšikana, šírenie dezinformácií, neschopnosť nadväzovať reálne sociálne kontakty. Dnešní nástroční sa už narodili do sveta, kde sa (aspoň v našej zemepisnej oblasti) internetové pripojenie považuje za samozrejmosť. Súčasní teenageri nemajú skúsenosť so svetom, ktorý nie je online. To reflektujú aj mnohé im určené inscenácie od domácich autorov a autoriek. Na šírenie falošných správ, neprestajné hranie počítačových hier i fenomén youtuberov reagovali tvorcovia a tvorkyne v dielach Slávka Civaňová – Silvia Vollmannová: *Hoax* (DAB, 2018), Viliam Klimáček: *Online* (GUnaGU, 2020), Šimon Spišák: *The Onlines* (Divadelné centrum Martin, 2018) a Šimon Spišák: *Youtuber* (Divadelné centrum Martin, 2020).

4. *Extrémizmu a spoločensko-politické otázky*

Na základe výskumu môžeme povedať, že súčasné slovenské divadlo pre mládež siaha aj po veľmi citlivých, náročných a často až nekomfortných témach. Podľa počtu inscenácií, v ktorých je prítomný bezprostredný záujem o tému predchádzania násilia, môžeme konštatovať, že dnešné divadlo pre mládež chce byť nástrojom humanizácie, zvyšovania tolerance a uvedomovania si hodnoty slobody. Okrem neformálneho vzdelávania z histórie 20. storočia, reflektuje aj súčasnosť a je v nej dostatok dramatického (často až tragického) materiálu. Dôležitý je fakt, že nejde o prúd inscenácií, ktorý spustila grantová výzva z verejných financií alebo iniciatíva mimovládnych organizácií. S témami prichádzajú priamo umelecké vedenia a dramaturgie divadiel.

Námetmi inscenácií sa stali reálie zo zahraničia i zo Slovenska. Hra Gesine Schmidt a Andresa Veuela *Kopanec* vznikla podľa skutočnej udalosti z roku 2002 v nemeckej obci Potzlow, kde traja chlapci zavraždili svojho rovesníka. Príbeh odhaľuje ich nízke vzdelanie, všeobecnú apatiu, pijanstvo i zlé sociálne podmienky v obci a príklon útočníkov k extrémnej pravici. Hru naštudovalo Divadlo Jána Palárika v Trnave v roku 2018.

Divadlo Ludus uviedlo monodrámu nemeckej autorky Kirsten Fuchs *Naše šaty!* (2019), ktorá zobrazuje šestnásťročnú vloggerku Kláru. Obyvatelia a obyva-

teľky domu, do ktorého sa nasťahovala, tvoria rôznorodú sociologickú vzorku – od pamätníčky druhej svetovej vojny cez poľských Židov žijúcich v Nemecku už tridsať rokov, emigrantku pôvodom z bývalého východného Nemecka, homosexuálny pár, učiteľku, nezamestnanú dievčinu, manuálne pracujúceho chlapca až po mladého sympatizanta xenofóbne orientovanej Národnej strany, ktorý v dome vytvára napätie kvôli susedovi mimoeurópskeho pôvodu. Dramatička na jednotlivých postavách demonštruje, že o tolerancii treba neustále uvažovať, pretože nie je samozrejmá. Aj príslušníci menšín, ktorí majú priamu skúsenosť s dôsledkami netolerancie na svoj život, vedia byť netolerantní voči iným marginalizovaným skupinám.

Režisér Svetozár Sprušanský zdramatizoval a na slovenské pomery prispôbil poviedku dánskej spisovateľky Janne Teller *Domov. Kde je ten tvoj?* (2018), ktorá sa zaoberá témou utečeneckej krízy. V Štúdiu Olympia Divadla Nová scéna mimoriadne autenticky zobrazil obrátenú situáciu – Európu vo vojnovom stave, keď Slováci utekajú do arabských krajín, lebo iba tam panuje mier a môžu tam získať azyl v provizórnych utečeneckých táboroch. No stretávajú sa tu s opovrhovaním, šikanou, biedou. Po vojne majú možnosť ostať v krajine, kde sa im napriek nepohostinnosti domácich obyvateľov i inštitúcií za ten čas podarilo dosiahnuť aký-taký sociálny status. Druhou možnosťou je návrat do vlasti, v ktorej po ukončení vojny vládne diktátor a oni sú považovaní za vlastizradcov, ktorí počas vojny opustili krajinu. Divákovi a diváčkam prezentuje inscenácia ťažko uchopiteľnú a na prvý pohľad vzdialenú tému veľmi konkrétne – na príklade fatálne poznačených životov ľudí v ich veku.

Udalosti šokujúce svojou brutalitou (podobne ako tie, ktoré inšpirovali nemeckú hru *Kopanec*) nachádzame aj v našej geografickej oblasti. Na jar roku 2009 vo Vítkove na Morave, v Českej republike, hodila štvorica mladíkov zápalné fľaše do domu spiacej rómskej rodiny. Najvážnejšie zranenia utrpelo dvojročné dievčatko Natália, ktoré malo popáleniny na osemdesiatich percentách tela a jej stav bol mimoriadne vážny. Činohra Slovenského národného divadla sa inšpirovala touto udalosťou a v rámci projektu Divadlo proti extrémizmu našťudovala komornú inscenáciu *Natálka* (2016) s podtitulom „Slušná česká rodina vs. extrémisti“.

Udalosť z nedávnej minulosti – rasovo motivovaný útok – spracoval vo svojej hre *My sme tu doma* aj Ján Šimko, ktorý ju následne našťudoval v Divadelnom centre Martin (2017). Príbeh zobrazuje trojicu mladých ľudí žijúcich v spoločnom byte. Rómka a mladý kameraman tvoria pár. Ich spolubývajúci sa pridali do polovojenskej skupiny i k jej rasistickým myšlienkam. Príbeh sa prelína s citáciami dobových udalostí – popráv v bývalej väpenke v obci Nemecká v roku 1945, ale i útoku na rómsku rodinu Balážovcov, keď trojica mladých extrémistov vtrhla v roku 2000 do ich domu, pričom útok bejzbalovými palicami matka Anastázia neprežila.

Extrémistickými prejavmi, no aj ďalším aktuálnym dianím v spoločnosti sa zaoberali tvorcovia a tvorkyne z nezávislého Ansámbľu nepravidelného divadla v Banskej Štiavnici. Študenti stredných škôl sa stali priamou súčasťou predstavení *EX-trémisti – hrdinovia, ktorí stratili strach* (2019). Text Jany Mikitkovej pracuje s reálnymi osobnosťami, ktoré sa venujú hodnotovým otázkam. Inscenáciou sprevádzajú dve dievčatá – postavy priamo inšpirované mladými aktivistkami stojacimi na opačnej strane názorového spektra – Emou Rajčanovu, zakladateľkou iniciatívy Kvety demokracie v Banskej Štiavnici, a Líviou Garčalovou, ktorá bola tvárou kontroverzného webu Kulturblog.

Tematické inscenácie sú nástrojom boja proti nenávisti, extrémizmu a netolerancii v zriaďovaných aj nezávislých divadlách. Predstavenia *Natálka* a *EX-trémisti* uvádzajú tvorcovia priamo v školách, a to v rámci celého Slovenska. No všetky inscenácie – tie čo sa hrávajú na javiskách aj tie situované do nedivadelných priestorov – spája fakt, že po ich reprízach nasleduje diskusia tvorcov a odborníkov z oblasti histórie a psychológie s divákmi.

5. Dramatizácie a hry s témou holokaustu a politických totalít

Piaty okruh inscenácií pre mládež z rokov 2016 až 2020 je najpočetnejší – ide o desať inscenácií zobrazujúcich tému nacizmu a socializmu. Pre ich početnosť, ale i tematickú podnetnosť a spoločenskú akútnosť im venujeme osobitnú kapitolu. Okruh totiž považujeme v súčasnej divadelnej tvorbe pre mládež za ťažiskový.

Téma totalitných politických režimov v súčasnej divadelnej tvorbe pre mládež

V ostatných rokoch sa na Slovensku konalo niekoľko prieskumov, ktoré u mladých ľudí konštatovali fatálnu neznalosť dejín 20. storočia, náchylnosť veriť konšpiračným teóriám a dezinterpretáciám historických udalostí. Ministerstvo školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky sa situáciu pokúsilo riešiť pridaním jednej vyučovacej hodiny dejepisu týždenne do rozvrhu deviateho ročníka. Zmena platila od školského roka 2017/2018 a mala zabezpečiť priestor na prehĺbenie výučby najnovších dejín a rozvoj kritického myslenia. Vtedajší minister Peter Plavčan interpretoval tento krok nasledujúco: „V spoločnosti sme svedkom nárastu extrémistických nálad, preto je potrebné vytvoriť priestor na diskusiu o tom, aké nepriaznivé dôsledky má extrémizmus a to sa dá ukázať práve širšou znalosťou dejín. Školy budú mať teraz viac možností napríklad na

organizovanie diskusií na tieto témy či na návštevu tematických múzeí a pod.⁷

Medzi spomenuté tematické múzea patrí aj Múzeum Slovenského národného povstania v Banskej Bystrici, ktoré sa venuje vzdelávacím aktivitám a jeho vedenie iniciovalo aj výskum verejnej mienky.⁸ Realizovali ho v lete 2019 na reprezentatívnej vzorke tisíc ľudí vo veku pätnásť až dvadsať rokov. Okruhmi boli témy SNP, vojnová Slovenská republika, holokaust a extrémizmus. Štyri percentá dopytovaných vyjadrilo súhlasný názor s holokaustom a takmer desať percent mladých ľudí nemalo názor – nedokázalo sa k holokaustu vyjadriť.

Nenávistné postoje k menšinám (aj u mladej populácie) približne posledných pätnásť rokov podporujú i niektorí politici. Ide predovšetkým o činy a vyhlásenia Mariána Kotlebu. Politik dlhodobo pôsobí na viacerých úrovniach verejnej správy, v sledovanom období v rokoch 2016 až 2020 bol poslancom Národnej rady SR aj Banskobystrického samosprávneho kraja, v rokoch 2013 až 2017 vykonával funkciu predsedu BBSK. Priamo s jeho osobou i jeho sympatizantmi a sympatizantkami sa v týchto rokoch spája viacero káuz, najčastejšie sú to verbálne útoky na menšiny. Podľa prieskumu exit pollov (prieskum pri východe z voľickej miestnosti) pri voľbách v roku 2016 najviac, až 22,7 prvovoličov odpovedalo, že volilo subjekt Kotleba – Ľudová strana naše Slovensko.

Prirodzeným vyústením situácie bol fakt, že vnímaví dramaturgovia a dramaturgičky siahli pri tvorbe pre mládež po témach občianskych slobôd a totalitných režimov i po prislúchajúcej téme holokaustu.

Jeden z najznámejších autentických prameňov k téme holokaustu je *Denník Anny Frankovej*. Dve inscenácie tohto textu vznikli na Slovensku v závere 50. rokov 20. storočia. V činohre Novej scény a v Divadle Jonáša Záborského našťudovali americkú dramaturgičku dvojice Frances Goodrich a Albert Hackett. Neskôr siahli po diele divadlá až po roku 2010.⁹ V sezóne 2016/2017 vznikli až tri inscenácie. Každá však predlohu uchopila odlišne. Júlia Rázusová, autorka hry a režisérka inscenácie vo zvolenskom Divadle Jozefa Gregora Tajovského, sa zamerala na motív kolektívu skrývajúceho sa pred transportom do koncentračného tábora. Annina rodina a ich známi sa totiž schovávali v zadnom trakte

⁷ Deviataci budú mať viac hodín dejepisu. In: *minedu.sk*, 17. 5. 2017. [online]. [cit. 29. 03. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.minedu.sk/deviataci-budu-mat-viac-hodin-dejepisu/>.

⁸ HŘÍCH, V. SNP vs Slovenský štát: Ako to vidia „nášfroční“? Je generácia pravnikov partizánov schopná pochopiť, o čo išlo v SNP? Výskum verejnej mienky medzi mládežou vo veku 15 – 20 rokov k problematike znalosti a názorov na niektoré udalosti slovenských dejín. In: *muzeumsnp.sk*, 19. 8. 2019 [online]. [cit. 9. 03. 2021]. Dostupné na internete: <http://www.muzeumsnp.sk/engine/wp-content/uploads/2019/08/Tla%C4%8Dov%C3%A1-spr%C3%A1va-k-prieskumu-m1%C3%A1-de%C5%BE-o-SNP.pdf>.

⁹ S denníkovými zápiskami Anny Frankovej pracovali aj v Bábkovom divadle na Rázcestí v Banskej Bystrici, v inscenácii *Hviezdy sú tiché* (2014). V koncepte, ktorý nazvali „pred(náška)stavenie“ sa prelínali inscenované čítania z denníkov z obdobia prvej a druhej svetovej vojny s prednáškou historika. Inscenačný text zostavili Monika Kováčová a Marián Pecko.

amsterdamského domu, dlhý čas žili v improvizovaných podmienkach a v neustálej hraničnej situácii. Pri Rázusovej texte nejde o dramaturgiu citujúcu časti Frankovej denníka, ale o nový dramatický text čerpajúci z jeho atmosféry, ktorú mladé dievča v zápiskoch zachytilo. V režisérkinom poňatí sa stali dôležitými motívmi rodina a uzavreťosť priestorov vedúca k až klaustrofóbnym úzkostiam. Autori dramaturgie v nitrianskom nezávislom Novom divadle – režisér Šimon Spišák a dramaturgička Veronika Gabčíková – akcentovali odlišné myšlienky predlohy. V inscenácii účinkujú len dvaja herci a dianie sa sústreďuje na Annu. Tá beztak zložitú životnú obdobia prežíva v podmienkach, v ktorých je budovanie vzťahov i vlastného sebauvedomenia, mimoriadne náročné. Dôraz na život dospievajúcej dievčiny deklarovali už názvom inscenácie *Anna Franková*. Zobrazili ju ako dievča s prebúdzajúcou sa sexualitou a napätými vzťahmi s rodičmi. Udalosti, na pozadí ktorých sa to deje, však nepotlačili. O to viac dokázal odkaz inscenácie mladé obecnstvo zasiahnuť. Diváci a diváčky sa mohli vžiť do postavy – ich rovesníčky a uvedomiť si dôsledky vojnových udalostí a holokaustu. V ich mysli to už nebude len pojem z dejepisu, ale mašinéria, ktorá zabila človeka, ako sú oni sami. Na rozdiel od zvolenskej inscenácie, ktorú tvorcovia pripravovali pre širšiu vekovú škálu, *Anna Franková* nitrianskeho súboru od počiatku cieľila priamo na mládež.

Denník Anny Frankovej sa stal inšpiráciou aj pre inscenáciu Ondreja Šotha v Balete Štátneho divadla v Košiciach. Spolu s dramaturgičkou Zuzanou Mistríkovou kládli dôraz priamo na tému holokaustu a s ním spojenú deštrukciu ľudských hodnôt. Z tria inscenácií *Denníka Anny Frankovej* je košická verzia zastúpením účinkujúcich najpočetnejšia a má najširší záber pridružených motívov. Nejde len o mladé dievča a jej denník. Inscenácia pracuje s prejavmi židovskej kultúry, zobrazuje aj agresorských vojakov SS a udalosti po poslednom zápise v denníku – odvrátenie a zabitie ukrývajúcej sa. Podobne ako autorský tím zvolenskej inscenácie, aj košickí tvorcovia pracovali s motívom klaustrofóbie. Prestavbami scény sa priestor, v ktorom sa Anna a jej rodina ukrývajú, neustále zmenšuje. Divadlo v sprievodných materiáloch ani vyhláseniach nedeklarovalo, že by inscenácia bola určená výsostne mládeži. Prírodné však zapadá do stanoveného tematického diskurzu.

Trojicu spomenutých inscenácií dopĺňa uvedenie *Denníka Anny Frankovej* v Opere Slovenského národného divadla v roku 2020. Inscenácia komornej opery Grigorija Frida vznikla v Opernom štúdiu, v dramaturgii a réžii Mareka Mokoša. I pre neho bol impulzom spoločensko-politický vývoj. Inscenácia primárne určená mladým divákovi umožňuje identifikáciu s ich rovesníčkou a pripomenutie zničujúcich historických udalostí. Dielo je zo štyroch súčasných uvedení divácky najnáročnejšie. Vo Fridovej opere nedomnuje dej, preto aj obecnstvo musí byť ochotné pracovať s vlastnou empatiou a dekódovať pocity stvárňované operným spevom, ale aj tancom spoluúčinkujúcej baleríny.

Okrem inscenácií, ktoré naliehavo spracovali tému nacizmu, nachádzame v divadelnej tvorbe pre mládež aj také, ktoré reagovali na historickú éru nastolenú v Československu po februári 1948. Dokudráma Jána Šimka *Fake News 1948*, ktorú realizoval v Divadelnom centre Martin v roku 2018, mierila priamo na skupinu mladých divákov s ambíciou zdôrazniť myšlienku zločinov komunizmu, politickej manipulácie a propagandy. Autor už názvom textu prezrádza prepomenie historických udalostí a dneška. Nachádza paralely medzi komunistickou propagandou 50. rokov 20. storočia a súčasným problémom hoaxov či fake news, ako ich tiež označujeme. Dej hry rámcovoval reláciou „Ako to je naozaj“. V úvode hostia tvrdia, že vírus HIV spôsobujúci AIDS vznikol v amerických laboratóriách ako nástroj genocídy afrického obyvateľstva. V závere zase, že žiadne zločiny komunizmu neexistujú. Toto tvrdenie sa dostáva do ostrého kontrastu s predchádzajúcim drastickým dianím. Traja herci stvárňujú najskôr moderátorov a hostí konšpirátorskej relácie a v jadre textu potom skúseného člena ŠTB Antona Peška, jeho mladého kolegu Milana Malého a partnerku Zdenku. Po uvoľnených a vtipných spomienkach na stavbu Trate mládeže, nasleduje ťažisková časť hry. Autor zobrazuje brutálne vypočúvanie a mučenie dramatických postáv a zachytí aj prudký zvrát osudu mladého eštebáka. Zo svojej funkcie najprv profituje, no systém sa obráti proti nemu, on sa stáva väzňom i obeťou režimu. Jeho partnerke sa pri výsluchu vyhrážajú, že ublížia ich synovi. Pri scénach výsluchov i listov z väzenia vychádzal Šimko z príbehu rádovej sestry Zdenky Schelingovej a osudu manželov Clementisových. V replikách nachádzame priame citácie z výpovedí o drastických výsluchoch aj zo zverejnenej korešpondencie Lídy a Vladimíra Clementisovcov.

O živote v päťdesiatych rokoch 20. storočia hovorí aj inscenácia *Na slepačích krídlach*, ktorú v Bratislavskom bábkovom divadle realizovala Katarína Aulitsová v roku 2016. Predlohou bol rovnomenný román Ireny Brežnej, v ktorom zachytila reálie z vlastného detstva prežitého v povojnovom Trenčíne. Príbeh zobrazuje budovateľské nadšenie, no i politické perzekúcie, spoločenský strach aj pád kultu osobnosti optikou dospievajúcej Jany. Jej mama je vo väzení, lebo predávala svetle, ktoré uštrikovala, čo bolo v danej dobe porušením zákonov. Jej otec – právnik je označený za buržoázny živel a Janu vychováva babička. Dievča je tak konfrontované heslami, propagandou a ideologicky nanúteným pocitom bezstarostnosti. Zároveň si však kladie logické otázky o fungovaní spoločnosti i postoji tých najvyšších – v tomto prípade Ježiša Krista (cez babkino vierovyznanie) a Stalina (cez ideológiu, ktorú vstrebáva v škole). Rozpor medzi Janou – proletárkou a Janou, hľadajúcou odpovede aj mimo určených mantinelov, stvárnila režisérka Katarína Aulitsová javiskovým zdvojením postavy. Janu stelesňujú dve identicky odeté herečky, ktoré úzko spolupracujú na jej fyzickom stvárnení. Vo chvíľach, v ktorých treba zdôrazniť rozdiely v ich postojoch, konajú jednotlivito. Inscenácia svojou témou i využitými javiskovými prostriedkami kladie na

publikum značné nároky. Jej primárnym zámerom nie je edukácia. Patrí do tej skupiny tvorby pre mládež, kde výsledný umelecký tvar ostáva prvoradým cieľom a nepodlieha zjednodušeniam v záujme čo najviac priblížiť tému mladým divákovi. Autorský tím Kataríny Aulitisovej a výtvarníčky Markéty Plachej pracuje s vyjadrovacím jazykom objektového divadla a s metaforami, ktoré vytvárajú pomocou výtvarných znakov. To platí aj pre ich ďalšiu tvorbu v Bratislavskom bábkovom divadle. V inscenácii *Príbehy stien* (2018) pokračovali v pertraktovaní témy občianskych slobôd. Východiskovým materiálom bol pôvodne v Taliansku vydaný zborník poviedok s názvom *1989. Príbehy stien*, ktorý zostavil Michael Reynolds. Otvárajú témy demokracie a slobody na viacerých úrovniach, v privátnych aj spoločenských konotáciách. Jednou z poviedok sprostredkovaných v dramatinizácii je *O mužovi, ktorý nemal rád svoju prácu* Olgy Tokarczukovej. Režisérka a autorka dramatinizácie zbavila poviedku poľských aj dobových reálií. Dej zobrazuje strážcu hraníc, ktorý pomôže utečencom ilegálne ich prekročiť. Kým v predlohe šlo o migráciu z krajiny s totalitným režimom, jej súčasná interpretácia viac evokovala problém utečeneckej krízy.

Konkrétnou osobnosťou spojenou s dejinnou etapou 1948 až 1989 sa inšpirovali v Divadle Aréna v Bratislave. Viliam Klimáček na objednávku divadla napísal hru *#dubček* (2018). Následná inscenácia je pohľadom piatich mladých hercov na históriu, ktorú nezažili z vlastnej autopsie. Stvárajú politické osobnosti Alexandra Dubčeka, Antonína Novotného, Ludvíka Svobodu, Leonida Iljiča Brežneva, Gustáva Husáka a Vasiľa Biľaka. Črtou inscenácie je neformálnosť. Nejde o rekonštrukciu dobových udalostí, ale generačný pohľad, pohľad s odstupom. Herci nie sú odetí v dobových kostýmoch, majú mikiny s menom politika, ktorého v danom momente stvárajú. V druhej časti však už pridávajú vlastné i prevzaté postrehy k téme života pred rokom 1989 – skúsenosti ich príbuzných, reálne príbehy bežných ľudí, ktorých zasiahli praktiky režimu.

Inscenáciu dramaturgia nekomunikovala ako určenú výhradne mládeži. *#dubčeka* divadlo zaradilo do občianskeho cyklu (o. i.) aj s inscenáciami o totalitných prezidentoch Jozefovi Tisovi či Gustávovi Husákovi. Predchádzajúce diela tvorcovia ani kritici nespájali priamo s mladými divákmi a ich edukáciou. V tomto prípade k tomuto zvädza názov, ktorý začína tzv. heštegom (piktogram, ktorým sa označuje príspevok na sociálnych sieťach, aby sa dal ľahšie vyhľadať), ale aj vedomé obsadenie hercami, ktorých sa praktiky režimu nestihli dotknúť.

Posledné chvíle socializmu v Česko-Slovensku zobrazuje inscenácia *Nemá trieda* (2019) z Divadla Jána Palárika v Trnave. V strede záujmu tvorcov už nie sú drastické výsluchy, ale „len“ nemožnosť študovať na strednej a vysokej škole v prípade nedobrého kádrového profilu či témy náboženskej (ne)slobody a disentu. Autormi textu sú Adriana Totiková a Michal Baláž. Predstavenia sa odohrávajú v školách – priamo medzi divákmi, ktorí sedia v laviciach vo svojej triede. Do učebne na začiatku prichádza herečka stvárajúca predsedníčku škol-

ského SZM Dášu Brezinovú a vyzýva spolužiakov (publikum), aby sa pridali k prípravám návštevy súdruha Ignáca Janáka, tajomníka ÚV KSS. Po drobnej manipulácii sa žiaci – diváci ocitajú na zozname tých, ktorí sa chcú podieľať na tejto akcii. Mladý rebel Jano Hasara rozdá v triede namnožené vyhlásenie *Několik vět* a burcuje konškolákov, aby sa postavili režimu, spomína Jana Palacha, volá ich na chatu, kde budú o všetkom otvorene diskutovať. Tretou postavou je učiteľ biológie Domažlický. Neskôr sa ukáže, že vo vyperparovanom vtákovi, ktorého priniesol na vyučovanie, je odpočívacie zariadenie. Hasaru identifikujú ako strojcu protisocialistickej činnosti a počas predstavenia mu stihnú doniesť doklady o vylúčení zo štúdia aj s predvolaním na vojenský odvod. V závere prichádza do triedy iná učiteľka a pýta sa žiakov, prečo sa nepridajú k protestom, ktoré sa dejú vonku. Je totiž november školského roka 1989/1990. Do textu tvorcovia vtesnali dôležitosť kolektívu, praktiky štátnej bezpečnosti, tajné sledovanie rakúskych médií, spomínajú dissent aj reáliu, akou bolo nedovolené navštevovanie kostola. Postavy študentky a študenta sú zámerne tézovité, zastupujú opačné ideové póly. Text i inscenácia *Nemá trieda* patrí k tým s najsilnejšou edukačnou stránkou. Tenduje viac k inscenovanej výučbe dejepisu ako plnohodnotnej divadelnej inscenácii. Čo je legitímny prístup a z už pomenovaných dôvodov nedostatočnej výučby dejín, je vítaným doplnkom formálneho vzdelávania. Tak ako pri väčšine inscenácií pre mládež, aj v tomto prípade nasleduje po každom predstavení diskusia s divákmi. Jej prvá časť je však inscenovaná. Herci sa prezlečú do svojich civilných odevov a zapoja sa do debaty, majú však predpísané roly. Každý z nich prezentuje iný pohľad (vrátane toho konšpiračného) na udalosti Novembra 1989. Študentom potom prezradia, že to nie sú ich osobné názory, ako sa pôvodne mohlo zdať. K samotnému predstaveniu tak pribúda aj téma dezinterpretácie histórie a konšpirátorských výkladov udalostí z roku 1989.

Témou revolučných udalostí v inscenácii *November 1989* (2019)¹⁰ uzatvoril Ján Šimko trilógiu v Divadelnom centre Martin. Inscenácia tematicky korešponduje s *Nemou triedou*. Aj tu autor vyberá najmä oblasti dotýkajúce sa života mladých ľudí. Pomocou konfrontácie troch postáv, z ktorých jedna má prívlastok „tajný“ zobrazuje cenzúru v populárnej hudbe, nedostupnosť rôznych komodít, ale aj domové prehliadky, výsluchy, vydieranie a dnešnej mládeži už neznámy pojem „nedovolené opustenie republiky“. Cieľovú divácku skupinu môže zasiahnuť aj skutočný tragický príbeh, ktorý Šimko do textu zapracoval. Osemnásťročného

¹⁰ Reprízovanie inscenácie poznačila pandémia ochorenia Covid-19, pre ktorú boli slovenské divadlá i školy časť rokov 2020 a 2021 zatvorené. Prístup mládeži k divadlu bol v tom čase obmedzený, resp. žiadny. Divadelné centrum Martin zareagovalo tým, že pripravilo špeciálny interaktívny online program. Sekvencie z textu *November 1989* natočili ako videodokrútky (nešlo o záznam inscenácie, ale nové – filmové spracovanie) a doplnili ich otázkami o historických reáliách života pred rokom 1989. Online projekt vytvára prepojenie medzi divadelnou tvorbou pre mládež a využitím možností modernej technológie.

Hartmuta Tautza pri pokuse ilegálne prekročiť československo-rakúske hranice napadli psy pohraničnej stráže. Keďže nedostal adekvátnu lekársku pomoc, na následky útoku zomrel.¹¹

Záver

V súčasnej divadelnej tvorbe pre adolescentné publikum môžeme vystopovať dva zásadné inscenačné prístupy. V prvom si tvorcovia vyberajú oblasť blízku mladému divákovi alebo náročnú tému, ktorou chcú cieľovú skupinu podnietiť k uvažovaniu nad hodnotovými otázkami. Výsledkom je uzavretý inscenačný tvar, kde na prvom mieste je umelecký zámer, nejde o primárne vzdelávací či experimentálny projekt. Zväčša sú to inscenácie zriaďovaných divadiel a účinkujú v nich členovia a členky súboru rôzneho veku. Príkladom môžu byť *Tajný denník Adriana Mola* (Divadlo Ludus Bratislava, 2019), *Tajomný maják* (BDnR Banská Bystrica, 2020), *Neprebudенý* (BD Žilina, 2020), *Kopanec* (DJP Trnava, 2018), *Na slepačích krídlach* (BBD Bratislava, 2016), *Príbehy stien* (BBD Bratislava, 2018).

V druhom prípade ide často o interaktívne inscenácie, v ktorých účinkujú takmer výlučne mladí herci a herečky. Časť z nich sa hrá priamo v triedach či iných školských priestoroch. Pri výbere témy je rozhodujúci edukačný rozmer. No nie je dôležité len ozrejmovanie faktov a udalostí, ale aj zdôraznenie ich vplyvu na ľudské životy, a to často práve na osudy teenagerov. Kým v prvej skupine nachádzame pôvodné zahraničné hry pre mládež a dramatizácie, tu ide prevažne o texty, ktoré vznikli priamo na objednávku divadiel so zámerom akcentovať konkrétny fakt, jav, udalosť. Takými sú inscenácie *Natálka* (SND, 2016), *Hoax* (DAB Nitra, 2018), *EX-trémisti – hrdinovia, ktorí stratili strach* (AND Banská Štiavnica, 2019), *Nemá trieda* (DJP Trnava, 2019).

Pravidelnou súčasťou predstavení pre mládež je následná diskusia s divákmi. Najmä ak ide o inscenácie s edukačným zámerom. Diskusie po predstaveniach *Domov. Kde je ten tvoj?* v Divadle Nová scéna vedú pracovníci a pracovníčky z Migračného úradu Ministerstva vnútra Slovenskej republiky. Na väčšine inscenácií a diskusií v skupine tém o extrémizme a totalitných režimoch spolupracovali historici z občianskeho združenie Living Memory Lubomír Morbacher a Martin Slávik. Debaty viedli po predstaveniach *Natálka* (SND), *Kopanec* (DJP Trnava) a *Naše šaty!* (Divadlo Ludus Bratislava). Pri inscenácii *Nemá trieda* (DJP

¹¹ Príbeh chlapca bol námetom aj pre hru Luby Lesnej *Supy a klarinet* (2016), ktorú následne aj sama režirovala. Organizátorom a iniciátorom vzniku tejto inscenácie bolo občianske združenie Living Memory, ktoré sa venuje vzdelávaniu o totalitných režimoch, predstavenia uvádzali na javisku Divadla Malá scéna STU v Bratislave. Inscenácia však nebola určená výsostne mládeži. Zmienku o príbehu Hartmuta Tautza zakomponoval do inscenácie *Elity* (2017) v Slovenskom národnom divadle aj režisér Jiří Havelka.

Trnava) je Lubomír Morbacher aj autorom námetu, rovnako i v prípade trilógie Jána Šimka v Divadelnom centre Martin (*My sme tu doma, Fake news 1948, November 1989*).

Príspevok sa snažil zachytiť podnety, ktoré viedli k zvýšeniu kvantity tvorby pre mládež po roku 2015. Vytvorili sme tak podklad na ďalšie skúmanie súčasného divadla pre mládež – témy, ktorá je na okraji záujmu, no nemusí to tak ostať. Inscenácie majú neraz potenciál nielen vzdelávať, ale ponúkajú aj plnohodnotné divadelné tvary, ktoré môže oceniť aj dospelý divák a odborná divadelná verejnosť. Otvorená je otázka reálneho dosahu na mladých divákov a diváčky – majú inscenácie vplyv na ich myslenie o náročných hodnotových otázkach? Vynárajú sa však aj ďalšie témy, ako je zástoj tvorby pre mládež v tvorbe jednotlivých režisérov a režisérok alebo kvality súčasných hier pre mládež.

Zoznam použitej literatúry:

- Deviatáci budú mať viac hodín dejepisu. In: *minedu.sk*, 17. 5. 2017 [online]. [cit. 29. 03. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.minedu.sk/deviatici-budu-mat-viac-hodin-dejepisu/>.
- HRŤICH, Václav. SNP vs Slovenský štát: Ako to vidia „náštroční“? Je generácia pravnikov partizánov schopná pochopiť, o čo išlo v SNP? Výskum verejnej mienky medzi mládežou vo veku 15 – 20 rokov k problematike znalosti a názorov na niektoré udalosti slovenských dejín. In: *muzeumsnp.sk*, 19. 8. 2019 [online]. [cit. 09. 03. 2021]. Dostupné na internete: <http://www.muzeumsnp.sk/engine/wp-content/uploads/2019/08/Tla%C4%8Dov%C3%A1-spr%C3%A1va-k-prieskumu-m1%C3%A1de%C5%BE-o-SNP.pdf>.
- Webová stránka Bábkového divadla v Košiciach. Dostupné na: <https://www.bdke.sk/o-divadle/>. [cit. 12. 03. 2021].
- ZATKOVÁ, Dominika. Cyber Cyrano – virtuálna príležitosť rodí zvláštnych hrdinov. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 13. 12. 2015 [online]. [cit. 25. 02. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/cyber-cyrano-virtualna-prilezitost-rod-i-zvlastnych-hrdinov/>.

O autoroch

doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD., je vysokoškolský pedagóg, kulturológ, divadelný vedec a publicista. Od roku 2004 pôsobí na Katedre kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, kde vedie prednášky a semináre z oblasti dejín umeleckej kultúry – divadlo, divadelnej tvorby a recepcie, základov umeleckej komunikácie a interpretácie, dejín slovenskej divadelnej kultúry, moderných vývinových trendov v kultúre a umení a i. Publikuje vedecké štúdie, odborné články a divadelné kritiky vo viacerých časopisoch a magazínoch *Slovenské divadlo*, *kød – konkrétne o divadle*, *VLNA*, *Javisko*, *Salto*, *Tanec* a iné. Zapojený je tiež do projektu *Monitoringu divadiel na Slovensku*. Od roku 2018 je hlavným redaktorom internetového kulturologického časopisu *Culturologica Slovaca*. Hlavným centrom jeho dlhodobého vedeckého záujmu je interpretácia divadelného diela, nezávislá divadelná kultúra, inovatívne trendy súčasných divadelných postupov. Vydal viacero monografií a zostavil niekoľko odborných publikácií: *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle (Príprava autorskej inscenácia zo života v totalite)* (2021), *Sondáž nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku* (2020), *(De)tabuizácia smrti v diskurzoch súčasného umenia* (2016), *3 x s zborník prednášok o súčasnom divadle* (2015), *Kontinuita študentského divadla VYDI* (2012), *Farma v jaskyni* (2012) a i. Je viceprezidentom Akadémie divadelných tvorcov a členom Medzinárodnej asociácie divadelných kritikov SC AICT so sídlom v Bratislave.

Mgr. art. Katarína K. Cvečková, PhD., je absolventkou Katedry divadelných štúdií na Divadelnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Päť rokov pôsobila ako odborná redaktorka v časopise *kød – konkrétne o divadle* (Divadelný ústav Bratislava). Je spoluzakladateľkou kultúrneho spolku MLOKi a šéfredaktorkou internetového magazínu o divadle a kultúre *mloki.sk*. Zaoberá sa primárne slovenskou nezávislou scénou v oblasti divadla a tanca, skúma intermediálnu povahu súčasnej tvorby a jej presahy do umenia performance. Venuje sa divadelnej kritike a reflexii súčasného tanca a pravidelne prispieva do rôznych slovenských i českých médií. Zároveň bola autorkou a lektorkou niekoľkých workshopov kritického myslenia a písania o súčasnom tanci pre študentov a absolventov umenovedných odborov, ktoré organizuje platforma MLOKi. Mimo umeleckej kritiky v poslednom období pôsobí aj ako divadelná a tanečná dramaturgička a venuje sa kurátorskej činnosti a výberu inscenácií pre divadelné a multižánrové festivaly.

Mgr. art. Lenka Dzadíková, ArtD., vyštudovala teóriu a kritiku divadelného umenia na Divadelnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Vo výskume sa venuje najmä oblasti bábkového divadla a divadla pre deti. Zúčastňuje sa vedeckých konferencií, štúdie publikovala v zborníkoch, napríklad *Deti revolúcie* (2010), *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989* (2012), *Minority v subsysteme kultúry* (2014), *Divadelní režiséři na prelome tisícročí* (2014), *Česká a slovenská vzájomnosť v profesionálnom divadle po roku 1993* (2018), *Bábky na česko-slovenskej medzi* (2018). Spolupracovala na edičných a výskumných projektoch Divadelného ústavu *Dejiny slovenskej dramatiky bábkového divadla* zostavovateľa Vladimíra Predmerského (2020), *Zlatá kolekcia slovenského profesionálneho divadla* (online, 2020) a *Slovník divadelných kritikov* (online, 2020). Každoročne píše hodnotenie slovenskej divadelnej tvorby pre deti, ktoré prezentuje na vedeckom seminári Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského a publikuje v revue *Bibiana*. Intenzívne sa venuje recenzistike v tlači, na webových portáloch i v rozhlase.

Mgr. Milan Hrbek je absolventom odboru Kulturológia na Filozofickej fakulte Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. V súčasnosti pôsobí ako doktorand v Ústave divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV a ako divadelný dramaturg v KC Hviezda Noci v Bytči. Názov jeho dizertačnej práce je *Uplatňovanie kompozičných a dekompozičných princípov v súčasnom slovenskom divadle – od textu po divadlo obrazu* (školiteľka doc. PhDr. Elena Knopová, PhD.).

Mgr. art. Martina Mašlárová, PhD., je absolventkou doktorandského štúdia na Katedre divadelných štúdií na Divadelnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave, kde v súčasnosti pôsobí ako pedagogička a študijná prodekan. Jej diplomová práca na tému *Divadelná kritika na Slovensku po roku 1989* bola ocenená cenou rektora. Od roku 2014 pôsobí ako redaktorka a od roku 2021 šéfredaktorka divadelného mesačníka *kod – konkrétne o divadle*, ktorý vydáva Divadelný ústav Bratislava. Je spoluzakladateľkou kultúrneho spolku MLOKi, zoskupenia, ktoré združuje mladú generáciu divadelných kritikov a vydáva online časopis *mloki.sk*. Je členkou Slovenského centra AICT. Píše pre rôzne kultúrne periodiká (*Slovenské divadlo, Javisko, Monitoring divadiel na Slovensku, Kapitál, Svět a divadlo, Loutkář* a i.). Pravidelne spolupracuje s divadelnými festivalmi ako členka dramaturgických rád, festivalových redakcií, kurátorka, hostka diskusných platforiem (*Dotyky a spojenia, Divadelná Nitra, Nová dráma/New Drama, Bábková Žilina* a i.). Od roku 2012 sa venuje aj neprofesionálnemu divadlu ako porotkyňa postupových súťaží. Odborné štúdie publikuje v domácich aj zahraničných publikáciách. Ako členka kurátorského tímu sa podieľala na vzniku výstavy *Divadelné storočie – stopy a postoje*, ktorú organizoval Divadelný ústav v rámci projektu Rok slovenského divadla. Je spoluautorkou otázok do *Spoločenskej hry v x dejstvách*. Príležitostne prekladá z francúzštiny a angličtiny, v roku 2021 vyšiel jej preklad

publikácie britského kritika Marka Fishera *How to Write About Theatre (Ako písať o divadle)*.

doc. Mgr. art. Karol Mišovic, PhD., v roku 2012 ukončil magisterské štúdium a v roku 2015 aj doktorandské štúdium teórie a kritiky divadelného umenia na Divadelnej fakulte Vysokiej školy múzických umení v Bratislave. V dizertačnej práci sa zameril na kontroverznú osobnosť Jána Borodáča a jeho režijnú a dramaturgickú tvorbu v rokoch 1924 – 1938. V praxi sa sústreďuje predovšetkým na výskum slovenskej divadelnej histórie s dôrazom na réžiu a herectvo dvadsiateho storočia. Aktívne sa venuje aj publikačnej a vedeckej činnosti v oblasti súčasnej teatrologie. Autorsky sa podieľal na vzniku viacerých vedeckých projektov či zborníkov, či už z pozície koordinátora, editora alebo autora odborných teatrologických štúdií. V roku 2016 mu vyšla knižná monografia *Javiskové osudy*, v ktorej sa zaoberá históriou slovenského ženského herectva s osobitným zameraním na herečky Máriu Prechovskú, Evu Kristinovou, Vieru Strniskovú, Zdenu Gruberovú a Evu Polákovú. V roku 2019 publikoval monografiu o herečke Soni Valentovej s názvom *Cesta herečky*. Je spoluautorom kolektívnych monografií *Dejiny slovenského divadla I. (1920 – 1948)* a *Dejiny slovenského divadla II. (1948 – 2000)*. V rokoch 2012 – 2019 pracoval v Divadelnom ústave, od roku 2019 je vedeckým pracovníkom v Ústave divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV.

MgA. Jakub Molnár absolvoval bakalárske štúdium na Katedre divadelných štúdií na Divadelnej fakulte Vysokiej školy múzických umení v Bratislave a magisterské štúdium Divadelnej dramaturgie na Janáčkovej akadémii múzických umení v Brne. Od roku 2015 publikuje divadelné kritiky a recenzie, prispieva aj do spoločensko-kultúrnych periodík a novín. Spolupracoval na výskumno-publikačnom projekte *Slovník divadelných kritikov a publicistov*, je autorom odbornej publikácie o histórii ochotníckeho divadla v Tisovci *T160VEC: Premeny divadla pod Hradovou* (2020), inicioval a spoluzaložil študentský časopis *Ateliér 205* na JAMU v Brne. Člen SC AICT, festivalových redakcií a odborných porôt na divadelných festivaloch a postupových súťažiach. Od roku 2021 je šéfredaktorom časopisu *Javisko*. Ako praktický dramaturg spolupracoval s viacerými českými a slovenskými divadlami (Mestské divadlo Actores Rožňava, Bábkové divadlo na Rázcestí v Banskej Bystrici, Studio G v Ostrave, ZSVOŠU – Dĺlna Městského divadla Zlín a ďalšie).

PhDr. Dagmar Podmaková, CSc. je vedecká pracovníčka Ústavu divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV. Predmetom jej výskumu je slovenské a ruské divadlo, autorka niekoľkých samostatných monografií, napr. *Peter Kováčik – divadelný dramatik* (1998), *Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo* (2006), *Osvaľd Zagradnik i jego predšestvoenniki: Dolgaja predystorija spektakla Solo dl'a časov s bojem*

(Moskva, 2008), *Príbeh divadla. Divadlo, ktoré nezaniklo* (2009). Je spoluautorkou zahraničných knižných publikácií (napr. *Slovackaja literatura XX. veka*, Moskva, 2003), ale aj domácich s presahom do spoločenských a politických súvislostí (*Hodnota zmeny – zmena hodnoty. Demarkačný rok 1989*, 2009, *Gustáv Husák: Moc politiky – politik moci*, 2013 a i.). Editorka a spoluautorka viacerých monografických zborníkov o významných divadelných režiséroch a hercoch slovenského divadla (Jozef Budský, František Dibarbora, Jozef Kroner a i.), ako aj širších tém o divadle po roku 1989, ktoré publikuje doma a v zahraničí. V súčasnosti sa zameriava najmä na dejiny slovenského divadla (o. i. spoluautorka DVD *Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám? 100 rokov Slovenského národného divadla. Divadelné inscenácie 1920 – 1938 (čínohra, opera)*, 2015, *Zlaté 60. (roky) v Slovenskom národnom divadle*, 2019), iniciátorka projektu 100 rokov SND a pripravovanej trojdielnej knižnej publikácie. Riešiteľka viacerých výskumných projektov doma aj v zahraničí.

Resumé

The Slovak professional theatre marked its first hundredth anniversary in 2020. Although provisional conditions marked the first years, theatres within the territory of today's Slovakia matured relatively fast. It quickly achieved international acknowledgement, and today we can say that it levels up with the Central European trends in many aspects. Slovak theatre studies also strive to systematically research and map the blanks in history and the current condition of the domestic theatre space. The concept of the symposium *Témy na okraji záujmu?* [Topics Beyond Caring] stems from the project *Cesta slovenského divadla od uzatvorenej do k otvorenej spoločnosti* [From a Land-locked to Open Society – The Path of Slovak Theatre]. It investigates the societal changes that impacted the drama in the period of Normalisation (August 1968) until the present. The symposium that was executed online on the 23rd of March, 2021, exclusively dealt with topics related to the current Slovak theatre. The core hypothesis discusses the achievements of contemporary theatre and how theatre studies deal with them. The symposium also looked at topics often overlooked or those that have yet to be adequately contextualised in academic papers.

The eight analytical studies included in the collective volume suggest a great dispersion, variety in drama and aesthetic shifts that have been significant for Slovak theatre in the past two decades. The diverse age profile of the authors of the texts guarantees the representation of at least partial variety of our theatre scene in synthetic studies. At the same time, the volume inspires more complex research of the topics, trends, and facts about Slovak dramaturgy in the past two decades of the 21st century that have been put aside so far.

Nonetheless, the truth is that many issues that currently move the international cultural spectrum, including the Slovak cultural space, had to remain open. They are left beyond caring. The volume presents inspiring research areas with a new perspective on Slovak theatre in the present. It concerns theatre of national or marginalised minorities, theatre that deals with migration or environmental and ecologic matters, or even the current local musical scene, dramaturgy of Slovak theatre and multigenre festivals, interdisciplinary research, and applied theatre. And indeed, a crucial topic – the reaction of theatre-makers to the universal issue of the Covid-19 pandemic. The creative industry was among the most affected by the detrimental consequences of the pandemic. They lost its most important feature – the contact with the live recipient. We have yet to see the direct reaction of theatre-makers to new issues that were brought by the pandemic times (from the personal perspective, it could be fear, loneliness, the loss of social contacts, from

a global standpoint – poverty, economic impacts, the loss of living standards and so on). Slovak theatre-makers are still trying to catch up with the planned premiers of the productions that were supposed to be presented to live audiences before the pandemic. That is why only a tiny percentage of the domestic shows reacted to the paradigm shift, and the dramaturgy has not yet focused on the change in the course of the current society. The only difference that occurred was (often provisional but necessary) the implication of live performance into online space, thanks to which the theatre-makers kept in contact with the audiences. However, they lost the immediate reaction of the recipients, which is the core premiss of theatre performances.

The content of this volume can be divided into several areas in which the studies freely interlock and create a broader and more complex mosaic of coherent topics. The first three studies approach the way history reflects in the current theatre space. Miroslav Ballay conducts relatively frequent tendencies of reviving local histories in the context of the current Slovak theatre practice in his study called *K niektorým tendenciám oživoovania lokálnych dejín v súčasnom slovenskom divadle* [On Some Tendencies of Reviving Local History in Slovak Contemporary Theatre]. He analyses how cultural memory can be brought into the present times. It is often taken into account when revised in the context of self-awakening and reflecting society. Dagmar Podmaková deals with productions on highly regarded personalities from the history of Czechoslovak politics and art in her study *Od Janka (Kráľa) po Jána/Janka Borodáča. Javiskové stvárnenie osobností z našej histórie: dokument či fikcia...* [From Janko (Kráľ) to Ján/Janko Borodáč. The Stage Interpretation of Personalities from Our History: a Documentary or Fiction...]. Various projects of many theatres and creative groups dealing with the new socio-political contexts after 1989 allowed the author to pinpoint how the theme was elaborated, which artistic tools were utilised, the visuality and symbolism. Karol Mišovic analyses the performances of actors portraying characters based on real-life personalities in his text *Herecká všeobecnosť a konkrétnosť pri stvárňovaní historických postáv* [Generalising and Specificity in Acting when Interpreting Historical Characters]. He scrutinises individual actors' creativity, invention, and sources when playing the roles in chosen productions presented in Slovak theatres between 2010 – 2020.

The study by Jakub Molnár called *Imerzné divadlo na Slovensku* [Immersive Theatre in Slovakia] outlines the basics of the phenomenon of immersive theatre, its development in Czechoslovakia and later also in the theatre context of the independent Slovak Republic. Katarína K. Cvečková tackles in her study *Intermedialita v slovenskom nezávislom divadle* [Intermediality in Slovak Independent Theatre] a very pronounced phenomenon of intermediality in the current Slovak theatre space. The trend has been a significant inspiration across humanitarian studies in the past years and is becoming a consistent theatre creation compo-

ment. The second key aspect of the study is that it is the current independent scene that represents dynamic and creative space that allows theatre-makers to experiment with various innovative methods and procedures, leading to changes in modern acting without restrictions. They react to technological possibilities offered by the ‚digital era‘. Milan Hrbek maps the changes in Slovak theatre that were conditioned by the gradual establishment of the so-called decomposition principles characterised in the aesthetic discourse by fragmentalising artworks. His research *Uplatňovanie dekompozičných princípov v súčasnom scénickom umení na Slovensku* [Exercitation of Decomposing Principles in Current Theatre Performance in Slovakia] focuses on the productions that were created from 1989 until present.

The last couple of studies present individual research areas that could stand alone as voluminous collections of studies. Martina Mašlárová and Lenka Dzadíková focused on the dramaturgy of severely marginalised groups. One of them is underestimated and discriminated in regards to their rights as members of the LGBTQIA+ group, and the second is discriminated as the management of many theatres sees the productions for children and youth as something they have to do to check all the boxes. In her study *Queer v slovenskom divadle* [Queer in Slovak Theatre], Mašlárová regards theatre productions concerning the life of the queer community or the productions created by the community members. She describes various representations of queer theatre in Slovakia, from the historical representation of predominantly homosexual people in the mainstream theatres to some committed initiatives stemming out of the community. Dzadíková focuses on Slovak theatre productions for youth in her study called *Slovenské divadlo pre mládež po roku 2010 – cesta k zvýšenému záujmu o špecifické publikum* [Slovak Theatre for Youth after 2010 – the Path towards an Increased Interest in a Specific Audience]. She presents the gradual increase in the numbers of productions for youth audiences after the year 2010 and the wide variety of productions between 2016 and 2020. Her main concern is the effort of theatre-makers to communicate severe issues regarding totalitarian political systems and the current increase of extremism in our society to teenage audiences.

The collective volume *Témy na okraji záujmu?* [Topics Beyond Caring] is one of the outcomes of the project as mentioned above VEGA n. 2/0173/19 *Cesta slovenského divadla od uzavretej k otvorenej spoločnosti (udalosti, osobnosti, inscenácie)* [From a Land-locked to Open Society – The Path of Slovak Theatre (events, personalities, productions)]. The volume presents the perspective of theatre science on phenomena or innovative elements and segments of current Slovak theatre practice that have already become integral components of the classic repertoire theatres and independent scenes. The studies aim to describe the presented issues as understandable as possible and open further discussion on the condition and the absorption of European trends by Slovak theatre practice.

Menný register

- Adamčiak, Milan 60, 77
Alexandrowicz, Conrada 94
Amsler, Marián 8, 72, 78, 81, 101, 104 – 105, 107
– 108
Andrášová, Eva 77
Andrejcová, Katarína 68
Arenbergerová, Helena 81
Artaud, Antonin 60
Aschwander, Daniel 77
Aulitisová, Katarína 120 – 121
- Bagar, Andrej 35 – 38, 50
Bachynec, Matúš 30, 47 – 48
Baláž, Michal 34, 121
Balážová, Lívia 80
Ballay, Miroslav 5, 7, 10 – 23, 86, 88, 91, 99, 108,
125
Ballek, Rastislav 11, 14, 65, 78, 91
Bakošová, Lujza 21, 23
Balme, Chistopher 74, 82
Bakošová-Hlavenková, Zuzana 75, 82, 99, 108
Bartoš, Peter 77
Balzac, Honoré de 107
Bátorová-Euringer, Andrea 60, 71
Bátorová, Mária 33, 38
Bednárik, Jozef 90, 108
Bendová, Helena 57, 71
Beňačka, Stanislav 19
Benedek, David 96, 108
Bergman, Aleš 114
Betlen, Gabriel 21
Bielik, Paľo 50 – 51
Biľak, Vasiľ 121
Billington, Michael 93, 108
Blahynka, Miloš 90, 91
Blaškovičová, Lubica 54
Borg, Per Spildra 17
Borodáč, Ján 24, 33 – 38, 41 – 42, 54, 127
Borodáčová-Országhová, Oľga 36, 54
Bougeois, Louse 79
Brathová, Barbara 29, 38
Brecht, Bertolt 94
Brecht, Štefan 94
Brezáni, Marián 51
Brežná, Irena 120
- Brežnev, Leonid Iljič 121
Brook, Peter 60
Brutovský, Lukáš 11, 14
Brychta, Lukáš 57, 59, 71
Březina, Aleš 29, 38, 48, 55
Budaj, Ján 60 – 61, 71
Budský, Jozef 128
Bucholtz, Mary 110
Burian, Emil František 74
Burlas, Martin 77
Burg, Lubomír 17
Butler, Judith 96
- Cage, John 60
Carlson, Marvin 59, 71
Cepka, Anton 77
Ciller, Jozef 25
Ciller, Tom 65
Civáňová, Slávka 115
Clementis, Vladimír 27 – 28, 33, 120
Clementisová, Lída 27, 120
Coufal, Přemysl 17
Cséfalvay, András 78
Csudai, Ivan 77
Cvečková, Katarína K. 7, 9, 42, 55, 66, 71, 72 – 82,
106, 108, 125
Czakó, Zoltán 78
Cyprich, Róbert 60
- Čahojová, Božena 86, 91
Čajková, Jaroslava 97, 108
Čanecký, Peter 44
Čatloš, Ferdinand 35
Čechov, Anton Pavlovič 34 – 36, 46, 63 – 54, 71,
114
Černá, Adriana 66
Čertezni, Andrej 77
Červená, Soňa 29, 48
Čičmanová, Diana 20
Čičvák, Martin 14, 27
Čiernikova, Lenka 100
Čiripová, Dáša 65, 71
Čorejová, Mária 77
- Danielis, Tomáš 77 – 78

Menný register

- Daniš, Ondřej 50
 Daubnerová, Sláva 8, 31 – 32, 42, 78 – 80, 90 – 91
 Daubrava, Jaroslav 28
 Daubrava, Miroslav 28
 Derrida, Jacques 85 – 86
 Dibarbora, František 128
 Dilong, Rudolf 37
 Ditte, Michal 12, 34
 Ditte Jurčová, Iveta 11 – 12, 14, 19, 22 – 23,
 Dixon, Steve 82
 Dočolomanský, Viliam 11, 16 – 17
 Dorst, Tankred 97
 Dragunská, Xénia 114
 Dromovich, Milla 18, 70
 Dubačová, Viera 33
 Dubček, Alexander 24, 26 – 27, 37 – 38, 42, 121
 Duchamp, Marcel 60
 Duchoň, Karol 13, 41 – 42
 Dušík, Gabriel 51
 Dvořák, Daniel 29
 Džadíková, Lenka 8, 110 – 124, 126
 Dzuríková, Gabriela 44
 Džubáková-Chufková, Lucia 79
 Ďuránová, Alena 29, 47 – 49, 54 – 55
 Ďurčeková, Marianna 16
 Ďurovčík, Ján 53 – 54
- Enquist, Per Olov 98 – 99
 Erby, Matej 36, 54 – 55
- Farkašová, Eva 33
 Fassbinder, Rainer Werner 104
 Ferancová, Soňa 98
 Ferenczová, Zuzana 112 – 113
 Ferienčíková, Soňa 78, 81
 Filko, Stanislav 77
 Fojtíková, Fehérová Dária 19, 22 – 23
 Fischer–Lichte, Erika 76, 82
 Forgáčová, Katarína 20
 Fornayová, Petra 8, 78 – 79, 90
 Fouché, Joseph 41
 Franková, Anna 29, 41, 118 – 119
 Frejka, Jiří 74
 French, Sarah 94
 Frid, Grigorij Samujlovič 119
 Fuchs, Kirsten 115
- Gabčíková, Veronika 113, 119
 Gajdoš, Adam 11, 22
 Garčalová, Lívia 117
 Gašpar, Tido J. 35
 Gábor, Peter 99
 Gál, Tamás 44
- Gelardi, Mario 99
 Gibová, Ivana 106
 Giesekam, Greg 76, 82
 Godálová-Novotová, Zuzana 77
 Gombár, Dodo 25, 51
 Goodrich, Frances 118
 Gottwald, Klement 28
 Greig, David 114
 Grodziecki, Melchior 20 – 21
 Grotowski, Jerzy 60
 Gruberová, Zdena 127
 Gruska, Jonáš 78
- Hackett, Albert 118
 Hajdučíková, Veronika 18
 Halama, Laco 27
 Halcinová, Michaela 68
 Han, Byung–Chul 70 – 71
 Hanuljak, Adam 79
 Hašler, Karl 30 – 31
 Havelka, Jiří 11, 13 – 14, 123
 Havetta, Elo 76
 Hensel, Kai 114
 Herz, Juraj 76
 Hevier, Daniel 51
 Higgins, Dick 73, 77, 80
 Hilar, Karel Hugo 35, 74
 Himič, Peter 35
 Hlaváčová, Jana 31
 Hochman, Jiří 26, 38
 Hodoň, Martin 81, 101, 103 – 105, 107
 Hodža, Michal Miloslav 40
 Hochman, Jiří 26, 38
 Holub, Ivan 97
 Homola, Lukáš 81
 Honzl, Jindřich 74
 Horák, Karol 20 – 21, 25, 34, 38
 Horáková, Milada 24, 28 – 30, 41, 47 – 49
 Horján, Viktor 100
 Horňák, Lubomír 51
 Horváthová, Iveta 45
 Horváthová, Monika 44
 Hrbek, Milan 8, 83 – 91, 126
 Hřích, Václav 118, 124
 Huba, Martin 29
 Husák, Gustáv 24, 26 – 27, 31, 37 – 38, 121
 Husáková-Lokvencová, Magda 24, 31 – 32, 80
 Husárová, Zuzana 77
 Hurban, Miloslav Jozef 40
- Ibsenová, Nora 53 – 55
 Inšitorisová, Dagmar 16, 22, 86, 91

- Jakubisko, Juraj 77
 Jakubová, Klára 18, 70
 Jalasto, Kristína 112
 Jašková, Lucia 46 – 47, 53
 Javorková, Anna 44
 Ježek, Vlastimil 73, 82
 Jirák, Jan 73, 82
 Juhás, Jakub 78
 Juráni, Milo 68, 71
 Jurík, Luboš 27
 Jüzová, Markéta 29, 38, 48, 55
- Kafka, Franz 106
 Kalinka, Andrej 80
 Kalmus, Peter 97
 Kaprowa, Allana 65
 Karásek, Miloš 8, 83 – 85, 91 – 92
 Karasová, Martina 100
 Kassai, Csongor 100
 Kavaschová, Dominika 65
 Kákoš, Martin 51
 Kárová, Darina 90
 Kerbr, Jan 97
 Kelly, Denis 113
 Kerr, Rosalind 94
 Kičiňová, Miriam 35
 Kivitar, Kati 112
 Klimáček, Viliam 26 – 27, 43, 99 – 100, 115 121
 Klíma, Miloslav 57, 59, 71
 Knížák, Milan 61
 Knopová, Elena 12, 14, 19, 22, 41, 55, 88, 90 – 91,
 99 – 100, 109, 126
 Kohout, Pavel 30
 Kollár, Martin 79
 Kollár, Viktor 14
 Koltès, Bernard-Marie 107
 Korenči, Anton 87
 Kornucik, Jozef 77
 Kostelný, Luboš 40
 Kostelanetz, Richard 73 – 74, 82
 Kotleba, Marián 118
 Kouřil, Miroslav 74
 Kozmenko–Delinde, Valentín 114
 Kožuch, Ján 33
 Koyš, Milan 101
 Krausová, Lenka 73, 75, 82
 Král, Janko 24 – 38
 Krčmery, Silvester 37
 Kristinová, Eva 127
 Krištofovičová, Dáša 78, 101, 103
 Križina, Marek 20 – 21
 Kroner, Jozef 128
 Kronerová, Zuzana 99
- Kuba, Peter 111
 Kubák, Ivo Kristián 18, 22, 49 – 50, 57, 70
 Kubičina, Lukáš 82
 Kubišová, Marta 41
 Kubišta, Adam 20
 Kubran, Martin 111
 Kudláč, Eduard 90 – 91
 Kukučín, Martin 114
 Kukurová, Lenka 96 – 97, 109
 Kundlák, Marek 89
 Kunze, Michael 43
 Kuruc, Andrej 96, 100 – 104, 109
 Kúdeľová, Soňa 78
 Kvapil, Jaroslav 35, 54
- Labuda, Marián 25 – 26
 Laclos, Choderlos de 98
 Lagarce, Jean Luca 104, 106
 Lančarič, Patrik 14, 34, 78
 Laudová, Marie 54
 Leeger, Emil 99
 Lehuta, Emil 33, 38
 Lejková, Lucia 65, 71
 Lenin, Iljič Vladimir 39
 Letenská, Anna 31
 Levay, Sylvester 43
 Lindberg, Stefan 113
 Lindovská, Nadežda 96, 98 – 99, 109
 Lipovetsky, Gilles 62, 71
 Liptáková, Zuzana (tiež ako Spodniaková) 101
 Loisel, Clary 95
 Lorca, Federico García 98, 107 – 108
 Loužný, Tomáš 56, 71
 Luterán, Ján 11, 14, 16, 87
 Lubimov, Jurij Petrovič 29
- Machajdík, Peter 77
 Macháček, Michal 27, 38
 Machon, Josephine 58 – 59, 71
 Majerský, Ján 103
 Malgot, Veronika (tiež ako Pavelková) 81, 103
 Malý, Milan 120
 Mankovecký, Peter 66 – 67, 71, 104
 Marín, Zebastián Mèndez 80
 Masaryk, Garrique Tomáš 28, 37
 Masaryková, Alica 41, 42, 46
 Mašlárová, Martina 8, 49, 55, 93 – 109, 126
 Maštalír, Tomáš 40
 Mathias, Marek 11, 22
 Mattéfy, Robert 95
 Matyáš, Imrich 102
 McLuhan, Marshall 85, 92
 Medowics, Anton 113

Menný register

- Mejerchofd, Vsevolod Emilievič 35
 Mešková, Laura 77
 Míkitková, Jana 117
 Míkušek, Jan 29
 Místrík, Miloš 42, 55
 Místríková, Zuzana 28, 47, 119
 Mišovic, Karol 7, 9, 18, 22, 35, 39 – 55, 127
 Mokoš, Marek 119
 Molnár, Jakub 7, 56 – 71, 127
 Morávek, Tomáš 66
 Morárová, Danica 77
 Morbacher, Lubomír 123 – 124
 Morganová, Pavlína 61, 71
 Mosný, Braňo 79
 Mrlían, Rudolf 37 – 38
 Mrožek, Sławomir 114
 Mrva, Marianna 11, 22
 Munzar, Luděk 31
 Murillo, Carlos 113
 Murin, Michal 74, 77, 97, 108 – 109
 Murray, Janet 57
 Müller, Heiner 98
- Náhlík, Michal 98, 108
 Nekvasil, Jiří 29
 Neldner, Dirk 111
 Novák, Eszter 43 – 44
 Nováková, Marie 49 – 50, 57
 Novomeský, Ladislav 35
 Nvota, Juraj 40
- Okolicsányiová, Natália 79
 Olsten, Agnieszka 11, 20 – 21
 Ondriska, Martin 19
 Ondrušová, Lýdia 81, 103
 Oravec, Peter 86, 91
 Orwell, George 64 – 65, 71
- Pakan, Róbert 100 – 104
 Panák, Lubomír Drakh 77
 Paschová, Gabriela 102
 Pavis, Patrice 17, 22, 76
 Pavlovič, Jozef 78
 Pauhofová, Táňa 44 – 45, 47, 53
 Pecko, Marián 33, 45, 118
 Pešek, Anton 120
 Petrušová, Lýdia (tiež ako Ondrušová) 79, 102 – 103
 Piaček, Marek 19, 89
 Pišek, Jakub 77
 Plachá, Markéta 121
 Podmaková, Dagmar 7, 24 – 38, 90 – 91, 127
 Polák, Milan 91 – 92
- Polák, Roman 14, 25, 31, 33 – 34, 38, 40
 Poláková, Eva 127
 Poliak, Juraj 80
 Poloński, Jerzy Jan 51
 Polovková, Sandra 102, 109
 Pongrác, Štefan 20 – 21
 Popovič, Vladimír 76
 Porubjak, Matúš 67, 71
 Potokárová, Monika 44, 65
 Požgai, Ivan 105
 Priečková, Eva 78
 Prechovská, Mária 127
 Procházka, Tomáš 8, 63 – 64, 101, 103, 105 – 106, 108
 Ptačina, Ján 102
 Putna, Martin C. 97, 109
- Raček, Daniel 80 – 81
 Radok, Alfréd 74
 Rancière, Jacques 59, 71
 Rakúska, Alžbeta (tiež ako Sissi) 42 – 43, 45
 Rajčanová, Ema 117
 Rajewska, Irina 73
 Rapaičová, Ida 99
 Ravenhill, Mark 104
 Rázusová, Júlia 34, 112, 115, 118 – 119
 Rázusová-Martáková, Mária 91
 Repašská, Lucia 105
 Revallo, Jozef 60
 Reynolds, Michael 121
 Révészová, Zuzana 11, 22
 Riefenstahlová, Leni 41
 Richter, Falk 67, 69, 71, 107
 Rodová, Hana 20, 22
 Roháč, Tomáš 99
 Rohoň, Vladimír 50
 Roth, Robert 40 – 41, 65
 Roubal, Jan 76, 82
 Ruiz, Didier 94
 Rumanová, Ivana 63, 71
 Rusnáková, Katarína 97, 109
- Samotný, Roman 100
 Sanitra, Richard 51
 Sennett, Richard 110
 Shakespeare, William 114
 Schelingová, Zdenka 120
 Schmidt, Gesine 115
 Schneider, Jan 73, 75, 82
 Schneiderová, Romy 43
 Schulczová, Valéria 14
 Sinfield, Alan 94
 Skočovský, Michal 26

- Sládek, Milan 76
 Slánsky, Rudolf 27
 Slávik, Martin 123
 Smolková, Soňa (tiež Jánošová Smolková) 45, 55, 64, 71, 101, 109
 Solčáni, Ján 78
 Spišák, Ondrej 57
 Spišák, Šimon 115, 119
 Spodniak, Milan – 101
 Sprušanský, Svetozár 21, 23, 113, 116
 Stalin, Josif Vissarionovič 39, 120
 Staniewski, Włodzimierz 16
 Stanislavskij, Konštantín Sergejevič 35 – 36
 Steiner, Juraj 44
 Stephens, Simon 114
 Stolár, Martin 54
 Strindberg, August 98 – 99, 109
 Strníšková, Viera 127
 Studený, Michal 77
 Svíteková, Silvia 78
 Svoboda, Josef 74
 Svoboda, Ludvík 121
 Szatmáry, Alexander 19
 Szczepanik, Petr 75, 82
- Šáro, Norman 112
 Šedovič, Michaela 11, 22
 Šimko, Ján 79, 116, 120, 122
 Široký, Viliam 28
 Škorvagová, Vladena 30, 49
 Škripková, Iveta 31, 96 (pozri aj Horváthová)
 Šoltés, Andrej 112
 Šoth, Ondrej 28, 47 – 48, 119
 Špínar, Daniel 35
 Štorcelová, Laura Madijah 103
 Štraus, Tomáš 60, 71
 Štupák, Jozef 102
 Štúr, Ludovít 24 – 25, 40 – 41, 55
 Šulaj, Ondrej 27
 Šulc, Viktor 31, 74
 Štefančíková, Maja 78
 Štefánik, Milan Rastislav 28 – 29, 37, 42
 Štefko, Vladimír 86, 91
 Štefková, Zuzana 96 – 97, 109
 Šteпка, Stanislav 40
 Štrelinger, Peter 27
 Švábenský, Gabriel 104
 Švábová, Veronika 19
- Talaga, Martin 105
 Tallo, Michal 96, 109
 Tasnády, István 112
 Tatarka, Dominik 24, 31 – 34, 38
- Tautz, Hartmut 123
 Tejnorová, Petra 66
 Teller, Janne 116
 Tilajčík, Peter 96, 102 – 103, 106, 108
 Tiso, Jozef 24 – 26, 37, 121
 Tokarczuková, Oľga 121
 Tošovský, Jan 66
 Totiková, Adriana 121
 Townsendová, Sue 114
 Tóth, Miroslav 78, 89
 Töpfer, Tomáš 30
- Uhlár, Blaho 8, 77 – 78, 83 – 85, 91 – 92, 97 – 98, 106
- Vacháľková, Simona 77
 Vajdička, Michal 14
 Valentová, Soňa 127
 Vanoch, Matej 11, 22
 Válek, Miroslav 24, 31, 33 – 34
 Veiel, Andres 115
 Veselovský, Dušan 106
 Vicen, Dušan 17, 78
 Viňarský, Jaroslav 66, 68, 82, 105
 Vitkovská, Lea 101
 Vlk, Jozef 77 – 78
 Vokoun, Tibor 112
 Vollmannová, Silvia 115
- Wilde, Oscar 107
 Winterhalter, Franz Xaver 44
 White, Gareth 69
 Wolf, Werner 73
 Woodman, Francescy 79
- Zagar, Peter 77
 Zaionitz, Keren 69, 71
 Zakuťanská, Michaela 112
 Zaľková, Dominika 112 – 113, 124
 Zavorský, Ján 33
 Zvarík, František 50
 Záborský, Jonáš 25
 Zeyták, Juraj 54
 Zima, Peter V. 73
 Zemancová, Martina 100, 104
 Zwiefelhofer, Miroslav 18, 19, 23, 52, 55, 104, 109
 Zwieg, Stefan 41
- Žarnov, Andrej 37
 Živković, Nataša 94
 Žgančíková, Katarína 101
 Žižka, Dominik 66

KAROL MIŠOVIC (ed.)

Témy na okraji záujmu?

Zborník vedeckých príspevkov z teatrologického sympózia

**Miroslav Ballay, Katarína K. Cvečková, Lenka Džadíková, Milan Hrbek,
Martina Mašlárová, Karol Mišovic, Jakub Molnár, Dagmar Podmaková**

Preklad resumé do anglického jazyka Dr. Zuzana Koblišková
Menný register PhDr. Katarína Ducárová

Jazykový redaktor PhDr. Jozef Molitor
Návrh a spracovanie obálky Mgr. Marek Petržalka
Grafický návrh a zalomenie Jana Janíková

Z podkladov Ústavu divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení
vydala VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied,
Centrum spoločných činností SAV, Dúbravská cesta 5820/9,
841 04 Bratislava, v roku 2021 ako svoju 4 590. publikáciu.

ISBN 978-80-224-1908-6

