



GENEROVAŤ



DIVADLO PRE 21. STOROČIE

↓
Elena
Knopová
(ed.)

↓
Zborník vedeckých príspevkov
z medzinárodnej Banskobystrickej
teatrologickej konferencie

↓
24/25
november
2023

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

Akadémia umení v Banskej Bystrici
Fakulta dramatických umení

Recenzenti

prof. Miroslav Ballay, PhD.

doc. Mgr. art. Barbora Krajč Zamišková, ArtD.

Projekt APVV-19-0522 Tvorba
a kritika hodnôt v súčasnom umení
(výtvarné umenie, divadlo, film)



© Centrum vied o umení Slovenskej akadémie vied,

Ústav divadelnej a filmovej vedy

© Akadémia umení v Banskej Bystrici,

Fakulta dramatických umení

Bratislava 2023

Všetky práva vyhradené

ISBN 978-80-971155-5-5

D I V A D L O

P R E

2 1 . S T O R O Ć I E

Elena Knopová (ed.)

Zborník vedeckých príspevkov
z medzinárodnej Banskobystrickej
teatrologickej konferencie
24. a 25. novembra 2023



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

Akadémia umení v Banskej Bystrici
Fakulta dramatických umení

Bratislava 2023

Hľadanie kontinuity (K situácii prešovského profesionálneho divadla na prelome tisícročí)

PETER HIMIČ

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ AKADEMIE UMENÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

ABSTRAKT Napätie medzi retrográdnymi a progresívnymi prúdmi v divadle je často chápané ako nevyhnutný vývinový konflikt medzi tzv. prevádzkovým (profesionálnym, zriaďovaným atď.) a alternatívnym (neprofesionálnym, nezriaďovaným atď.) divadlom. V dejinách slovenského divadla zaznamenávame mnoho príkladov, keď inšpiratívne podnety prichádzali do profesionálneho prostredia z tzv. opačnej strany. Ale aj profesionáli narúšali ustálené režijno-interpretačné postupy zakorenené v profesionálnom divadle. Mnohé takéto aktivity sú pomerne dobre zmapované. Ale ako s takým dedičstvom naložili jednotlivé súbory? Bol to vývin skokový alebo postupný? Mal lineárnu podobu alebo išlo o točenie sa v kruhu? Čo znamenali odchody silných osobností pre budúcnosť súboru? Štúdia sa zameriava na dopady skončenia spolupráce divadla s výraznými tvorivými osobnosťami, ktorých činnosť mala podobu intenzívnych intervencií do poetologicky uzavretého telesa, a to na príklade situácie prešovského profesionálneho divadla na prelome tisícročí (Divadlo Alexandra Duchnoviča, Divadlo Jonáša Záborského).

KLÚČOVÉ SLOVÁ Ukrajinské národné divadlo/Divadlo Alexandra Duchnoviča, Divadlo Jonáša Záborského, Blaho Uhlár, Peter Scherhauser

„Slovenské profesionálne divadlo sa začiatkom osemdesiatych rokov minulého storočia dostalo do vývinovej fázy, ktorú je možné označiť ako stabilizačnú. Štýlová vyhranenosť a vysoká kvalitatívna úroveň všetkých hereckých generácií, dozrievanie mladšej režisárskej generácie s jasne formulovanou poetikou a potrebou posunúť naše divadlo na európsku úroveň, silná generácia scénografov(iek) a kostymérok(ov), ale aj podnetné výsledky amatérskeho a ochotníckeho divadla.“¹ – takto zovšeobecnene charakterizoval som nedávno stav nášho divadla v období pred rokom 1989. Aj keď situácia bola od divadla k divadlu rôzna (najmä na osi bratislavské a mimobratislavské divadlá), väčšina profesionálnych činoherných súborov spĺňala viacero zo spomínaných znakov. Teatroológ Miloš Mistrík konštatuje „kým sedemdesiate roky znamenali hlavne tvorivé kvasenie v mimobratislavských divadlách, tak osemdesiate roky preniesli iniciatívu naspäť do Slovenského národného divadla a na Novú scénu.“² (Čo potvrdzuje napríklad situácia v Štátnom divadle v Košiciach (ŠDK) po rozpade hereckej generácie, ktorá v polovici sedemdesiatych rokov nastúpila do činoherného súboru), je potrebné doplniť, že vývoj v prešovských divadlách mal svoju špecifickú podobu.

Činohru Divadla Jonáša Záborského (DJZ) charakterizoval ešte aj tridsať rokov po jej vzniku (1944) predovšetkým realistický herecký štýl reprezentovaný najmä profesionalizovanými ochotníkmi, ojedinele doplnenými absolventmi odborných umeleckých škôl. Ruka v ruku s tým pre-

1 Išlo o konferenciu Divadlo a 30 rokov samostatnej Slovenskej republiky alebo Ako sme sa hľadali, ktorú organizoval Divadelný ústav v Bratislave v dňoch 15. – 16. novembra 2023.

2 MISTRÍK, M. Činoherné divadlo v 70. a 80. rokoch. In MISTRÍK, M. a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava: VEDA, 1999, s. 228 – 229.

važovala realistická režijná škola. Po odchode reprezentanta tejto školy, režiséra a riaditeľa Milana Bobulu do košického divadla v roku 1975 prichádza s novým riaditeľom Jánom Šilanom odlišné dramaturgicko-režijné smerovanie, personifikované v osobách dramaturga Olega Dlouhého a mladých režisérov Eduarda Gürtlera, Jozefa Prážmáriho, Jaroslava Riháka a v postupnom angažovaní absolventov herectva z bratislavskej Vysokiej školy múzických umení. Toto „obdobie prelomu, v ktorom sa najmä tradične realistický súbor činohry premieňal na divadlo úplne odlišných parametrov“³, ako na svoje pôsobenie v tomto divadle neskôr spomínal Oleg Dlouhý, predstavuje v dejinách DJZ dlhšie obdobie a vrcholí v nasledujúcom desaťročí. Kým súbor už v prvej polovici osemdesiatych rokov dosahoval vrcholné momenty (a to najmä pri uvádzaní súčasnej pôvodnej tvorby, možno spomenúť napríklad hry Petra Kováčika, inscenáciu *Slučka pre dvoch alebo Domáca šibenica* Ivana Bukovčana v roku 1982 alebo dramaturgiu prózy Ladislava Balleka *Pomocník* v roku 1979), Ukrajinské národné divadlo (UND) ešte len čakali potrebné prekonávanie dovtedajšieho naivno-realistického až naturalistického hereckého štýlu a režisérskeho poetiky, a to vo všetkých oblastiach divadelnej tvorby. Staršia herecká generácia silno poznačená ochotníckou tradíciou a naturalisticko-realistickým štýlom začínala byť konfrontovaná s absolventmi ukrajinského umeleckého vysokého školstva. Tí nastupovali do divadla v dvoch časových vlnách: a) v prvej polovici sedemdesiatych rokov to boli dnešní doyení činoherného súboru (spomeňme aspoň manželov Sisákovcov, Vasilu Rusiňáka, Jozefa Tkáča), b) približne od polovice osemdesiatych rokov, na celé desaťročie to bola dnešná staršia a stredná generácia. To bolo aj obdobie „veľkého zlomu“, ktorý začína angažovaním dramaturga Vasilu Turoka a spoluprácou režiséra Blaha Uhlára a scénografa, či presnejšie výtvarníka Miloša Karáska s divadlom. Práve nástup absolventov (druhého sledu) kyjevskej Štátnej univerzity divadla, filmu a televízie I. Karpneka-Karého znamenal zásadné posilnenie hereckého podhubia, z ktorého klíčil Uhlárov ideový a estetický program. Spomeňme aspoň tých absolventov, ktorí mali rozhodujúci význam pre naplnenie Turokovho dramaturgického plánu: Natália Korbová-Mihal'ovová, Ludmi-

3 DLOUHÝ, O. Pohľad späť. In *Polstoročie Divadla Jonáša Záborského v Prešove*. Prešov : Divadlo Jonáša Záborského v Prešove, 1994, s. 63.

la Lukačiková, Eugen Libezňuk, Marián Marko, Ľubomír Mindoš, Sergej Hudák. Treba pripomenúť, že v danom období súbor opúšťali zakladajúci členovia, u ktorých, ako konštatuje herec a pedagóg Ľubomír Mindoš: „Odrazu sa ukázalo, akú obrovskú umeleckú záťaž dokázali uniesť,“ pričom „sa na časť mladej generácie odchovanej už aj na kyjevskom divadelnom učilišti – možno aj nevedome – hľadí skôr ako na akúsi zálohu, či ‚druhý sled‘ umeleckej práce súboru.“⁴ Uhlárov manifestačno-reformný program sa opieral o metódu dekompozície, v ktorej sa herec stal východiskom, materiálom aj výsledkom tvorivého procesu. Takýto holistický prístup razantne narušal dovtedajšiu poetiku a stal sa východiskom pre definovanie špecifických režijných postupov a hereckých techník šitých na mieru súboru. Uhlár exploatoval všetky predpoklady vybraných členov súboru, a to aj tie, ktoré mali korene v tej dobe už prekonaných poetikách. Základom výučby na kyjevskom inštitúte bola skoro výlučne Stanislavského škola. Uhlár šikovne preklápal naturalizmus do insitnej podoby, psychologický realizmus do kvázi brechtovských scudzovacích prehovorov a strihov. Výsledkom bol špecifický „rusnácky“ štýl Prešovčanov, ktorý je dodnes neopakovateľným divadelným endemitom. Uhlárovo pôsobenie v Prešove nemožno vnímať izolovane od celkovej Turokovej dramaturgickej koncepcie a komplementárne aj od tvorby režiséra a riaditeľa divadla Jaroslava Sisáka. Pre dotvorenie obrazu je potrebné spomenúť aj réžie Jozefa Prážmáriho a ku koncu osemdesiatych rokov Valentína Kozmenka-Delinde, ktoré sa neskôr pre nasledujúcu dekádu ukážu rovnako podnetné ako Uhlárova stopa. Ako konštatoval teatroológ Miron Pukan: „... v konfrontácii s predchádzajúcou tvorbou súboru záver osemdesiatych rokov predznamenal jeho odlišnú umelecko-estetickú kvalitu.“⁵ V druhej polovici osemdesiatych rokov možno v Prešove hovoriť o vrcholových fázach v celom spektre divadelnej činnosti. Okrem spomínaných divadiel to boli aj aktivity neprofesionálov (študentské divadlo) zhmotnené v poprednom vysokoškolskom umeleckom festivale Akademický Prešov.

4 MINDOŠ, Ľ. Vplyv ruskej hereckej školy reprezentovanej absolventmi Štátneho divadelného inštitútu Karpenka-Karého v Kyjeve na poetiku Divadla A. Duchnoviča v Prešove a jej premeny v dialógu s rôznorodými režiséorskými osobnosťami od sedemdesiatych rokov 20. storočia do súčasnosti. [Dizertačná práca]. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2021, s. 45.

5 PUKAN, M. V premenách času (Ukrajinské národné divadlo / Divadlo Alexandra Duchnoviča). Bratislava; Prešov : Divadelný ústav; Divadlo Alexandra Duchnoviča, 2007, s. 37.

Krátko po revolučnej zmene v roku 1989 dostalo slovenské profesionálne divadlo dva nové hracie priestory v Nitre a Prešove. S ich otvorením sa spájali nielen očakávania, ale aj obavy. Ako naplniť veľké proporcie javiskového priestoru? Divadlo Jonáša Záborského v Prešove premenilo tento hendikep na príležitosť. (Ako príklad možno uviesť novú Experimentálnu scénu, ktorú v roku 1990 otvárala dramaturgia premiérou hry Karola Horáka *Skaza futbalu v meste K.* v réžii Romana Poláka.) Umelecké vedenie divadla pozvalo režiséra Petra Scherhaufera, a ten na mieru činoherného súboru a mierky novej budovy a jej okolia pripravil projekt scénického čítania „*Kemu ce treba '91*“. Ten bol realizovaný v priebehu dvoch rokov, varioval témy, autorov a autorské kolektívy, formy aj priestory. Vychádzal z tematických a autorských ponúk východného Slovenska (napríklad časť *Súpis dravcov* predstavila tvorbu východoslovenských autorov, iné reflektovali život ľudí spätých s východným Slovenskom, ako napríklad Andyho Warhola či Vasilu Bilaka, z historických udalostí možno spomenúť časť *Prešovské jatky* a podobne). Scherhaufer iritoval dovtedajšie logistické a ekonomické stereotypy divadla, podnecoval umelecké možnosti hercov a herečiek, staval pred umelcov, technické a organizačné zložky nové výzvy, jeho inscenácie presakovali do života mesta a východoslovenskej umeleckej komunity. Vznik divadelnej inscenácie režisér vnímal ako špecifickú tvorivú aktivitu, museli byť do zaangažované všetky zložky divadla, teda aj mimoumelecké, hoci výsledok je „ladovec, z ktorého môže byť verejnosti predkladaná iba jeho menšia časť: inscenačná výpoveď.“⁶

Scherhauferov postup rátať, podobne ako Uhlárov, s otvorenosťou všetkých fáz procesu prípravy inscenácie. A predsa bol odlišný, aj od dekomponovaného divadla, aj od performatívnych produkcií, ktoré udržiavajú napätie diváka a tvorcov do poslednej minúty existencie samotnej inscenácie a vyčerpávajú sa až jej definitívnym ukončením. Režisér síce pracoval s inscenačným náčrtom, ale ako „ucelenou a samostatnou inscenačnou variantou“, vnímal ho ako „špecifický scénický tvar“ ako predstupeň inscenácie, ktorý voči inscenácii stojí ako „voči hotovému obrazu.“⁷ Spočiatku nie všetci členovia činohry „naskočili“ na vlnu no-

6 SCHERHAUFER, P. Projekt podľa mojich skúseností je... In *Peter Scherhaufer : Lubojs, bože, lubojsc alebo Ničto nema také gamby.* [Bulletin k inscenácii]. Prešov : Divadlo Jonáša Záborského, 1991, s. 7.

7 Tamže, s. 6.

vej dramaturgickej koncepcie. V tejto súvislosti je potrebné pripomenúť, že súbor na začiatku deväťdesiatych rokov „okysličili“ herci z košického Štátneho divadla (ŠD), ktorí odišli do Prešova na protest proti umeleckému úpadku, ktorý opanoval tamjšiu činohru. Samozrejme, prešovské projekty nemožno vnímať bez predchádzajúcej práce obidvoch protagonistov pred rokom 1989, ktoré slovenská divadelná veda dostatočne zmapovala a ktoré v stručnosti možno označiť ako Uhlárovu trnavskú éru a Scherhauferove skúsenosti s nepravidelnou dramaturgiou a réžiou v brnianskom Divadle na provázku, sčasti aj inscenácia monodrámy Jordana Radičkova *Lazariáda* (1984) v DJZ (mimočodom v dramaturgii Petra Oslzlého).

Zdalo by sa, že nová situácia po zmene politického režimu v roku 1989 bezproblémovo nadviaže na výsledky, ktoré slovenské divadlo dosiahlo v osemdesiatych rokoch. V porevolučnej eufórii, ale aj chaose, sa divadelná tvorba ocitla v kríze, ktorú v dramaturgickej oblasti charakterizuje najmä strata témy. Avšak problém je hlbší: slovenské profesionálne divadlo sa totiž až príliš uspokojilo s vedomím, že progresívny vývoj posledných rokov v podobe ustálenia aspoň základných moderných prúdov v slovenskom herectve, scénografii a réžii, respektíve to, čo sme za progresiu považovali, budú postačovať na kontinuálny prechod do novej éry. Ak hodnotíme vývoj po roku 1989 ako pluralitný, nemôžeme neregistrovať, že spôsob zobrazovania nových tém výrazne zaostával za ich obsahmi. Slovom: pluralizmus tém a foriem neznamenal automatické rozvinutie väčšieho registra moderných hereckých a režisérskych výrazov. Prešovské divadlá vstupovali do deväťdesiatych rokov minulého storočia v dobrej umeleckej kondícii a v jasne formulovanej estetike, aj keď UND, už pod novým názvom Divadlo Alexandra Duchnoviča (DAD): „Prvá tretina deväťdesiatych rokov sa nesie ešte v znamení doznievania umeleckých tendencií divadelných koncepcií z osemdesiatych rokov.“⁸ No obidve potrebovali nanovo (v prípade DJZ v nových priestorových možnostiach) definovať svoje miesto v regionálnom aj celoštátnom priestore. Scherhauferove projekty aj dozvuky Uhlárovej spolupráce s už dominantne ruským divadlom totiž nemohli predstavovať jediný variant umeleckého smerovania súborov.

8 PUKAN, M. *V premenách času (Ukrajinské národné divadlo / Divadlo Alexandra Duchnoviča)*, s. 44.

DJZ pokračovalo v línii uvádzania pôvodnej drámy, akosi prirodzene sa stalo na istý čas aj domovom nového Festivalu inscenácii slovenských hier. Od polovice deväťdesiatych rokov, ale najmä od spojenia s košickým Štátnym divadlom začína obdobie postupnej stagnácie, ktoré po opätovnom rozdelení v roku 1999 prolanguje do značného manažérskeho chaosu a umeleckého úpadku. Ukázalo sa, ako mnohokrát predtým, že odchod profilujúcich umeleckých osobností a nevyplnené vákuum znamená nevyhnutný umelecký regres a stagnáciu. Po zrušení súboru operety sa divadlo v posledných dvoch decéniách intenzívnejšie prezentuje muzikálovou tvorbou bez špecificky zameraného telesa, čím sa síce posilňuje syntetické herectvo členov činoherného súboru, no zároveň nedochádza k pestrejšiemu rozvoju špecifických predpokladov jednotlivých jeho členov. Na rozdiel od generáčnej vyrovnanosti, typologickej špecifikácie a mnohorakosti výrazových prostriedkov, teda toho, k čomu dospel vývoj na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, je pre dnešnú činohru DJZ príznačná skôr monokultúrna podoba jeho poetologickeho smerovania.

Ako sme už konštatovali, štýlové vyhraňovanie činohry UND nestálo len na Uhlárových inscenáciách, prispievali k nemu aj moderné réžie Prázmáriho a Kozmenka-Delinde, ktoré „presiahli danú etapu vývinu UND a podnietili ďalších režisérov pôsobiacich v nasledujúcom desaťročí v tomto divadle k mnohým tvorivým a inšpiratívnym inscenačným projektom.“⁹ Miron Pukan k nim zaraďuje predovšetkým inscenácie režisérov Matúša Olhu a Rastislava Balleka. Snaha nadviazať na dovtedajšie umelecké výsledky bola veľkou výzvou v nových politických a ekonomických podmienkach. Referenčným bodom v tejto ambícii bola naďalej osoba dramaturga Vasilja Turoka. Jeho hľadačstvo sa najmä v posledných rokoch jeho činnosti utlmovalo, občas sa redukovalo len na provokatívne umelecké gesto, ktoré vedenie divadla vyvažovalo umelecky hodnotnými inscenáciami hostujúcich režisérov. Z Olhových réžií spomeňme inscenácie dramatizácií prózy Martina Kukučina *Neprebudený* (1996) a Fiodora Michailoviča Dostojevského *Dedina Stepančikovo...* (1998), z Ballekových *La Musica* (2001) od Karola Horáka a Shakespearovho *Hamleta* (2004). Zdalo by sa, že DAD prirodzene prijímalo nové výzvy, vyrovná-

9 Tamže, s. 37.

valo sa s nezáujmom mladých adeptov herectva o prácu v tomto divadle, reflektovalo novú pluralitu nášho divadla. Pukanovo resumé, ktoré prácu profilových osobností od polovice osemdesiatych rokov do roku 2005 (teda do Turokovej smrti) charakterizuje ako „Päť divadelných koncepcií v jednom divadle“¹⁰ je presné aj objavné, z časových dôvodov (práca vyšla v roku 2007) však nemohlo zaznamenať rozpad spomínaných štýlových diferencií na solitérske inscenačné výsledky so značnou dramaturgickou bezradnosťou a stagnujúcim herectvom. Dnes už neplatí Pukanovo konštatovanie, že súbor „výrazne využíva podnety alternatívneho divadla“ a že je „generačne veľmi osobitý.“¹¹ V súčasnosti stojí divadlo pred najväčšou výzvou: angažovať výraznú umeleckú osobnosť, ktorá by dokázala nanovo profilovať tvár súboru, nadviazať na najväčšie úspechy a najmä pritiahnúť mladú hereckú generáciu.

Vývoj dvoch prešovských profesionálnych divadiel spadá do rovnakého časového obdobia. Je, samozrejme, v mnohom špecifický, čo je dané aj jazykovou odlišnosťou a funkciami, ktoré boli definované pri ich vzniku. Univerzálne problémy zasiahli do vývoja oboch činoherných telies približne v rovnakom čase, avšak s rôznou intenzitou. Umelecká diferenciácia a štýlové vyhraňovanie (v prípade DJZ postupné, v prípade UND/DAD rázne) odlišovali prešovské divadelné pomery od tých košických, ktoré pomaly degradovali v období posledného manažérskeho a režisérského obdobia Milana Bobulu. Ukazuje sa, že v menších divadlách mimo centra je pre umelecké napredovanie rozhodujúce pôsobenie výraznej umeleckej osobnosti, ktorá je v internom stave. Pri jej absencii sú súbory v takýchto divadlách náchylnejšie podliehať tvorivej erózii, výsledkom čoho je v lepšom prípade stagnácia, v hrošom regres. Spojenie prešovského DJZ a košického ŠD do jedného celku síce posilnilo košickú časť súboru, no zároveň zatienilo dovtedajší špecifický a umelecky účinné dramaturgicko-režijné smerovanie Prešovčanov. V prípade DAD išlo o subjektívno-objektívny komplex problémov, zhmotnených v strate profilujúceho interného dramaturga a postupnej finančnej a logistickej

10 Parafrazujú: Psychologicko-realistická metóda Jaroslava Sisáka, uhlárovsko-karáskovská metóda dekomponovaného divadla, mchatovsky ukotvená, magickým realizmom „okorenená“ metóda Valentína Kozmenka-Delinde, moderné adaptácie klasických textov a štylizovaná divadelná výpoveď Matúša Olhu a napokon generačné divadlo Rastislava Balleka ako postmoderný projekt, ktorý sa opiera o vyhranenú hereckú poetiku. In Tamže, s. 55 – 57.

11 Tamže, s. 46.

marginalizácii divadla ako dôsledku znižovania dotácií a straty vlastného divadelného priestoru.

SUMMARY

The Search for Continuity (On the Situation of Professional Theatre in Prešov at the Turn of the Millennium)

The tension between retrograde and progressive trends in theatre is often understood as an inevitable developmental conflict between so-called institutional (professional, state-funded, etc.) and alternative (non-professional, independent, etc.) theatre. In the history of Slovak theatre, there are many examples of inspiring impulses entering the professional environment from the so-called other side. But there were also professionals who would disrupt the established directing and interpretation practices rooted in professional theatre. Many of these activities are well researched. But how have individual theatre companies dealt with such legacies? Was it a leapfrog development or a gradual one? Did it take a linear form or was it spinning in a circle? What did the leaving of leading personalities mean for the future of the ensemble? The study focuses on the impact of the end of the theatre's cooperation with creative professionals whose activities took the form of intensive interventions in a poetologically closed ensemble, as illustrated by the situation of the professional theatre in Prešov at the turn of the millennium (Alexander Duchnovič Theatre, Jonáš Záborský Theatre).

LITERATÚRA

DLOUHÝ, Oleg. Pohľad späť. In *Polstoročie Divadla Jonáša Záborského v Prešove*. Prešov : Divadlo Jonáša Záborského v Prešove, 1994, s. 63 – 64.

MINDOŠ, Lubomír. *Vplyv ruskej hereckej školy reprezentovanej absolventmi Štátneho divadelného inštitútu Karpenka-Karého v Kyjeve na poetiku Divadla A. Duchnoviča v Prešove a jej premeny v dialógu s rôznorodými režisérskymi osobnosťami od sedemdesiatych rokov 20. storočia do súčasnosti*. [Dizertačná práca]. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2021. 165 s.

MISTRÍK, Miloš. Činoherné divadlo v 70. a 80. rokoch. In MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 202 – 234. ISBN 80-224-0577-9.

PUKAN, Miron. *V premenách času (Ukrajinské národné divadlo / Divadlo Alexandra Duchnoviča)*. Bratislava; Prešov : Divadelný ústav; Divadlo Alexandra Duchnoviča, 2007. 179 s. ISBN 978-80-88987-80-2.

Peter Scherhauser : *Lubojsc, bože, lubojsc alebo Ničto nema také gamby*. [Bulletin k inscenácii]. Prešov : Divadlo Jonáša Záborského, 1991. 9 s.

KONTAKT

Mgr. Peter Himič, PhD.

Akadémia umení v Banskej Bystrici,

Fakulta dramatických umení

Horná 95, 974 01 Banská Bystrica, Slovakia

email: peter.himic@aku.sk; himicpeter@gmail.com

Režisér Jozef Prážmári vo svetle archívu Štefana Hudáka

MATÚŠ OLHA

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ AKADEMIE UMENÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

ABSTRAKT Jozef Prážmári (1943) patril od sedemdesiatych rokov minulého storočia k režisérom, ktorí formovali nové divadelné prístupy v rôznych divadlách, profesionálnych i ochotníckych. Pracoval najmä na východnom Slovensku a istý čas úzko spolupracoval so scénografom Štefanom Hudákom. V archíve Š. Hudáka nachádzame svedectvo o ich nekonvenčnom chápaní divadelného tvaru, predovšetkým v Malom divadelnom štúdiu v Košiciach (1976 - 1978). Inscenácie, ktoré spolu vytvorili v tvorivom tíme HOP (Štefan Hudák, Štefan Olha, Jozef Prážmári), sa dočkali v čase svojho vzniku zaslužennej pozornosti a ocenenia od odbornej aj širokej verejnosti. Rozsahom nie veľká, ale významom veľmi prínosná spolupráca týchto divadelníkov môže byť aj dnes inšpiráciou pri hľadaní nových výrazových prostriedkov divadelnej tvorby.

KLÚČOVÉ SLOVÁ Jozef Prážmári, Štefan Hudák, Malé divadelné štúdio Košice, réžia, scénografia

Scénograf Štefan Hudák (1942 – 2014) zanechal po sebe bohatý archív, ktorý dokumentuje jeho scénografie a kostýmy pre viac ako 300 divadelných inscenácií. Minulý rok som na Banskobystrickej teatrologickej konferencii referoval o jeho dvoch spoluprákach s režisérom Petrom Scherhaufrom. Teraz by som sa rád sústredil na Hudákovu spoluprácu s režisérom Jozefom Prážmárim, ktorá bola pomerne krátka, ale intenzívna a viazala sa vyslovene na Košice, kam Prážmári nastúpil po ukončení štúdia na Vysokej škole múzických umení v Bratislave do interného pomeru v Štátnom divadle.

Prážmári sa stal kolegom režisérov Milana Bobulu, nositeľa vyznamenania „Za vynikajúcu prácu“, Jána Ondrejka, nositeľa vyznamenania „Za vynikajúcu prácu“, Petra Opáleného, nositeľa „Ceny Janka Borodáča“, Vladimíra Petrušku, laureáta „Štátnej ceny II. stupňa“. V poradí piaty režisér, Jozef Prážmári, je bez laureátskeho titulu. V spomínanom období sa osobne zoznamuje so Štefanom Hudákom a nadväzuje s ním spoluprácu pri inscenácii hry Jána Jílka *Silvester*. „To meno som poznal, lebo bol takou významnou osobou, o to viac, že vtedy bol spájaný s Milanom Sládkom. Bol som naňho veľmi zvedavý... Hneď sme spolu robili v Štátnom divadle dve inscenácie, ktoré boli dosť škandalózne presne kvôli týmto našim odlišným predstavám, keďže to bolo také skostnatelé divadlo. To košické divadlo bolo vždy zlé... O dva roky neskôr mňa vyhodili. (...) Vtedy som sa našťval a keďže som mal kamaráta riaditeľa Domu kultúry v Košiciach, tak sme s Pištom a ešte aj s nebohým Pištom Olhom založili tzv. Malé divadelné štúdio (MDŠ).“¹

¹ Štefan Hudák. *Scénografia môjho života*. (Eds. Miroslava Gavlíková – Richard Kitta). Košice : MultiKulti, o.z., 2017, s. 79 – 80.

V archíve Š. Hudáka nachádzame dokumentáciu k deviatim inscenáciám v Malom divadelnom štúdiu (MDŠ), trom v Štátnom divadle Košice (Štátne divadlo) a jednej v Divadelnom laboratóriu Technik pri Vysokej škole technickej v Košiciach. Ide o obdobie 1976 až 1990, teda štrnásť rokov. Najintenzívnejšia spolupráca týchto dvoch osobností sa odohrávala v rokoch 1976 – 1979 v Malom divadelnom štúdiu v Košiciach. Š. Hudák bol interne zamestnaný ako architekt v televíznom štúdiu Košice Československej televízie a v divadlách spolupracoval ako hosť. Chýbala mu trvalá a kontinuálna spolupráca s divadelným režisérom, s ktorým by si porozumel názorovo aj ľudsky a ťahal by to s ním podobne, ako sa vytvoril tandem Lubomír Vajdička – Jozef Ciller.

Pre Hudáka bola spolupráca s režisérom Prázhmárim najpozoruhodnejším a najinvenčnejším obdobím po tom, ako odišiel z Bratislavy a trvalo sa usadil v Košiciach. Spolupráca troch profesionálnych divadelníkov Hudák – Štefan Olha – Prázhmári sa rozbehla pri projekte, ktorý pripravil a začal režírovať Š. Olha – *Víno milencov*, verše, piesne, citácie a meditácie o láske a milovaní. Keď vstúpil do tohto podujatia režisér Prázhmári, inscenáciu zdynamizoval a z pôvodne dekoratívnych kusov farebného molina stvoril spolu s výtvarníkom Hudákom hlavný výrazový prostriedok pre mladých interpretov, ktorí už zvládli text, prijali akcie aj spôsob vedenie herca a objavné narábanie s kusmi farebných látok, z ktorých vytváral javiskovú metaforu. Hneď v úvode sa tvorcovia koncepcie MDŠ dohodli na svojom tvorivom programe, ktorý sformulovali a umiestnili ho v podobe kruhu umiestneného vo foyeri pred vstupom do veľkej sály MDŠ, ktorým musel divák otáčať, aby si vedel prečítať špirálu viet postupujúcich od okraja kruhu k jeho stredu.

„Manifest ako koleso šťastia: Herci, pokúste sa vymaniť z kruhu konvencie, chceme otvorené divadlo, zrozumiteľné širokému okruhu ľudí, v hlbokom zmysle internacionálne. Režiséri, hľadajte štýl, originalitu, sme za mocnú a zdieľnu úprimnosť. (...) Dramaturgovia, chceme vidieť inscenácie hier nám generačne blízkych autorov poľských, sovietskych, maďarských, všetkých pokrokových tvorcov, zobrazujúcich život bez dielice čiary na vážne a komické. Inscenátori, zaujíma nás vaša interpretácia nášho autora, váš postoj k jeho textu, lebo autora môžeme spoznať aj doma. Nezabudnite, že autor, ale aj vy, ste iba jedným z nás. Vedno sa zoznamujeme, spoločne hovoríme, pohromade sa počúvame (...) doved-

na utvárame inscenáciu aj život. Tu aj na druhých uliciach, v robote aj v súkromí, v celom meste, všade. Scénografi, nevyrábajte ilúzie, nenapodobňujte, formujte obraz, podobenstvá života, ozvlášťujte divadelný priestor, búrajte neviditeľnú stenu medzi nami a hercom, pretože aj my sme spolutvorcami divadla. Zapamätajte si, tvorcovia, že všetko nové, nezvyčajné a ťažké uráža len nevzdelané obecnosť, umenie pomáha iba tomu, kto v ňom hľadá pomoc, kto k nemu pristupuje s úzkosťou svojho svedomia, s pochybnosťami aj nádejou. A toto si všetci zapamätajme: Otvorené, syntetické divadlo má čo povedať iba tomu, kto kladie otázky, pre nemého ostáva hluché a slepé. Áno, diváci sú za pokus, lebo život sám nám všetkým denne ukladá nový experiment, pretože ustavične prúdi a nikdy sa neopakuje. A hrajte nahlas, aby sme vám dobre rozumeli.“²

Božská komédia vznikala už od začiatku ako projekt trojice HOP: „Prakticky to znamenalo, že sme v trojici absolvovali prvé stretnutia od návrhu uviesť túto hru. Každý, nezávisle od ďalších dvoch, predniesol svoju predstavu o budúcej inscenácii. Hudák hovoril málo, ale pohotovými skicami prednesený návrh prijal, alebo mlčaním zamietol. Prázhmári bol ako sopka v činnosti. Nápad, ktorý sa s hrmotom predral na povrch, zanechal obyčajne hlbokú stopu. Boli to podnetné sedenia, neraz sa pretiahli hlboko do noci a každého osobitne inšpirovali k tomu, aby do nasledujúcej schôdzky priniesol viac ako torzo do burzy búrlivej diskusie. Tak sme spoznávali svoje názory, ich silu alebo podenkovitosť v palbe protinázorov, temperament, pracovné tempo, cítenie a myslenie, javiskové videnie, ľudskú psychiku, ako prijíma záťaž a dozvedali sa, neraz s údivom, čo všetko unesie,“³ spomína Štefan Olha.

Napriek veľmi odvážnemu výtvarnému riešeniu, ktoré realizoval Š. Hudák, inscenátori ešte neopustili nadobro malé javištiatko v bábkarскеj sále, ktorá slúžila pre potreby MDŠ. Tento proces začal v ďalšom, snáď najslávnejšom opuse MDŠ, v predstavení *Pokojný úsvit*. Hra Borisa Vasiljeva s témou z druhej svetovej vojny, téma predčasne ukončených životov piatich mladých dievčat hraných herečkami takmer v ich veku 18 rokov. Ich mladosť, prirodzená krása a šarm v interpretácii tragického osudu sa podieľali veľkou mierou na úspechu inscenácie, ktorá bola

² OLHA, Š. Malé divadelné štúdio. Bratislava: Osvetový ústav, 1982, s. 13 – 14.

³ Tamže, s. 14.

v tom čase uvádzaná niekoľkými divadlami v Československu. Informácie o slávnej inscenácii tejto predlohy v Divadle na Taganke v réžii Jurija Ljubimova inscenátori poznali, aj keď ju nevideli. Mimoriadne bolo scénické riešenie, ktoré vytvoril pre inscenáciu Š. Hudák. V úvode za zvukov piesne hranej gitaristom a spievanej mladou speváčkou ako rekviem, zatiahli okolo hľadiska herci čierny flór, pokreslený figúrou, podobnou tej, akú poznáme zo strelníc: „Nikdy na ten žalospev nezabudnem. Bolo v ňom čosi tak strašne smutného, žalujúceho, tklivého, čosi tak lútostivo nariekajúceho, a predsa nezúfalého, nepesimistického, neklesajúceho, že to síce chytalo za srdce, no zároveň posilňovalo ducha. (...) Odrazu mal človek pocit, že je v čomsi dnu, vnútri, že je v priestore, z ktorého niet úniku. ... Bolo to spoločenstvo ľudí zviazaných spoločným osudom.“⁴

Diváci sa ocitli v pasci spolu s herečkami, ktoré sedeli pri príchode divákov do sály na svojich miestach. A sadali si na ne opäť v okamihu vlastnej smrti. Päť ciest z plošiny uprostred hľadiska končilo pri tomto čiernom obkolesení hľadiska. Smrť každej z nich našla aj výtvarnú podobu v tabuli s menom hrdinky, ktorá bola deštruovaná čiernou rukou vystrčenou zo závesu. Dievčatá-herečky smrť svojej postavy komentovali s odstupom. Ony tie postavy nehrali, ale hrali seba v situácii tých dievčat.

Pozoruhodné predstavenie vzniklo na ochotníckom javisku v čase, keď Jozef Bednárík začínal slávnú éru Z divadla v Zelenči a Peter Scherhaufner zaujímavovo interpretoval slovenských a svetových dramatikov v Divadelnom súbore Jána Chalupku v Brezne. Experimentovanie s hrou medzi divákmi, uprostred hľadiska sa už potom stalo bežnou súčasťou produkcie MDŠ. *Vila Tereza* sa inscenovala ako nakrúcanie filmu vo filmovom ateliéri a diváci aj účinkujúci sa stali súčasťou jedného priestoru, kde ani nebolo bežné sedenie. Projekt sa hral v skúšobni folklórneho súboru Železiar, ktorý bol o poschodie vyššie, nad divadelnou sálou a pôdorysne kopíroval štúdio, ibaže tam bola rovná podlaha bez javiska a hľadiska. Diváci sa zväčša ochotne podriadili manipulácii hercov – filmového štábu. Už pri interpretácii tohto textu vznikali pnutia v tvorivom tíme, podarilo sa ich preklenúť a spolupráca pokračovala ďalšími titulmi: *11 dní krížnika Potemkin* a kompozíciou zo života a diela básnika Vladimíra Majakovského

4 MITTELMAN-Dedinský, M. Nová dedina – nové divadlo a čo s tým súvisí. (Záznam z jedného stretnutia). In *Javisko*, 1979, ročník 11, č. 2, s. 46.

ho *Velavážení súdruhovia potomci...*, pôvodne zamýšľané ako jeden večer, čo sa uskutočnilo iba raz, a to na premiére 1. decembra 1977. Majakovský si našiel svojho diváka a stal sa oceňovanou inscenáciou v súťaži divadiel poézie, zatiaľ čo „*Krížnik Potemkin*“ ostal veľmi zaujímavým experimentom, kde sa narábalo s časom aj priestorom. Inscenácia sa hrala od konca, od deštrukcie krížnika po vzplanutie revolučného nadšenia. Akoby spätný chod filmu. A zároveň gumičkami spojené spoločenstvo námorníkov s loďou aj so svojim osudom, z ktorého sa nedalo vymaniť. Možno príliš veľa eruptívnych nápadov vytvorených v horúčkovitom tempe a časovom tlaku, ale v každom prípade dobrá skúsenosť pre mladého divadelného nadšenca, ktorý si týmto prešiel. *Velavážení súdruhovia potomci* pracovali s materiálom, ktorý bol pôvodne krížnikom Potemkin, len stožiar lode sa v prestávke demontoval z plošiny uprostred hľadiska. Inscenácia sa začínala pohrebom Majakovského: „Pamätám si, ako robil Majakovského, keď pochoval (Š. Hudák, pozn. M. O.) 120 divákov priamo v hľadisku... Začalo to tak, že celá plošina bola zakrytá látkou, použil asi sto metrov čiernej látky, a v strede na plošine ležal mŕtvy Majakovský. Do hľadiska sa nedalo sadnúť, keďže sedadlá boli zakryté a ako diváci vchádzali a nemali si kde posadať, tak sa ich všetkých 120, keď nie viac, natlačilo do uličky okolo plošiny. Na javisku sa odohrával pohreb Majakovského, práve prebiehal ten tradičný príhovor na pohrebe s výzvou na minútu ticha. Vtom tam vošli herci, taktiež v civile, a počas úctivej minúty ticha k zosnulému ho začali v dave obludne ohovárať. Divákovi vedľa šepkali, že to nie je pravda, ako žil, aký bol on kurevník, s kým spal, kto každý sa mu v posteli váľal... Naraz sa Matúš Olha v postave Majakovského postavil, strhol tú plachtu a celý rozhorčený začal rozprávať, ako má toho už dosť a aký bol jeho skutočný život pred tým, než sa zabil. Na záver, keď Majakovský dovŕšil tú samovraždu, padá, a tá obrovská dlhá látka sa mu ako šál omotáva okolo krku, škrtí ho a nakoniec tá látka preletí ponad divákov a celé hľadisko aj s divákmi pochová spolu s ním a začína to odznova. Celé sa to deje od začiatku úplne identicky a Majakovský opäť vstane a zakričí: A mám toho dosť! Rozohral novú hru v inom svete, ktorá sa končí opäť jeho pohrebom. Na tú dobu to bolo opäť jedno veľkolepé predstavenie.“⁵

5 Štefan Hudák. *Scénografia môjho života*. (Eds. Miroslava Gavlíková – Richard Kitta). Košice : MultiKulti, o.z., 2017, s. 79 – 80.

Aj keď výsledky porovnateľné s *Pokojným úsvitom* prišli v inscenáciách *Vila Tereza* (inšpirované poémou Laca Novomeského) či *Veľavážení súdruhovia potomci* (život a smrť búrliváka a básnika Vladimíra Majakovského), *11 dní Krížnika Potemkin* – prepis Petra Scherhaufera slávneho filmu Ejzenštejna do divadelnej podoby – a *Svet planét*, vedecko-fantastická hra na motívy amerického autora Ray Bradburyho *Marťanská kronika*, boli prijaté s istými rozpakmi. Tá posledná v poradí znamenala aj posledný opus HOP-ky a rozchod s Jozefom Prážmárim na pôde MDŠ, ktoré potom istý čas hľadalo svoju tvár v tandeme s režisérmi Jaroslavom Rihákom, Jaroslavom Sisákom a Matúšom Olhom.

Ale vráťme sa ešte k *Svetu planét*. Neustále zmeny v dovtedy dohodnutom, ktoré J. Prážmári požadoval najmä od Š. Hudáka, ktorý nielen navrhoval, ale aj vyrábala takmer všetky komponenty, znamenali na istý čas koniec spolupráce Š. Hudáka a J. Prážmáriho: „Zmluva znie na výrobu rekvizít! Teda nie na výrobu všetkého, čo režiséra napadne. Čo je v prípade Sveta planét rekvizita, scéna, či kostým? Ťažko jednoznačne odlíšiť. V čase uzavretia tejto zmluvy sa jednoznačne hovorilo o minimálnej výrobe rekvizít, preto som s tým súhlasil. Postupne si však režisér začal počiňať bez ohľadu na dohodu a požadoval vyrábať scénické prvky obratom, aj keď obaja dobre vieme, že v danej časovej situácii nie je možné už počítať so zadaním výroby scénických prvkov do akýchkoľvek dielní. (...) Ak v budúcnosti nie je možné dodržať seriózne termíny zo strany HOP k realizačným požiadavkám na Dom odborov, pokladám moju spoluprácu s touto inštitúciou za ukončenú – po niekoľkých tituloch odpracovaných pod jeho strechou mám k tomu veľmi seriózne dôvody.“⁶ Nasleduje výpočet odpracovaných hodín na realizácii a príprave *Sveta planét* od 2. mája 1978 do 1. februára 1979. Bola to posledná spolupráca HOPKY. V tomto zložení sa už v MDŠ nepracovalo. Prážmári odišiel do vysokoškolského klubu a založil tam aj s niekoľkými hercami, ktorí odišli z MDŠ, Divadielko laboratórium, kde uviedli Gorinova *Thyla Ulienspiegla*. Kým Štefan Hudák uviedol iba jednu premiéru 1. marca 1981, Prážmári hovorí o niekoľkých variantoch tejto inscenácie a pochvaľuje si spoluprácu so scénickým výtvarníkom Hudákom.

O rok neskôr pokračovali Hudák a Prážmári v spolupráci pri realizácii inscenácie Clauda Comfotèsa *Maratón* v štúdiu Smer Štátneho divad-

6 Archív Štefana Hudáka.

la v Košiciach (premiéra 26. 2. 1982). Paradoxne sa po šiestich rokoch Prážmári vrátil do divadla, proti ktorému roky bojoval svojou tvorbou najmä v MDŠ a niečo z tej poetiky prináša aj do profesionálnej divadelnej inštitúcie. Dominantným prvkom scény je bežecká dráha z javiska ponad hladisko – atak na diváka, nielen myšlienkový, ale aj fyzický. Nás, vtedy pätnásť až dvadsaťročných hercov MDŠ nadchla jeho vízia divadla atakujúceho malomeštiaka, ktorý chodí do Štátneho divadla, ktoré pre J. Prážmáriho predstavovalo nehybnú netvorivú inštitúciu, v ktorej nie je miesta pre nové, objavné, moderné, hľadajúce a experimentujúce divadlo. Život však má zmysel pre iróniu a tento atak sa stal súčasťou Prážmáriho divadelného programu aj v Štátnom divadle, kde inscenoval *Maratón*. Pravda, pracoval vtedy s mladými, názorovo mu blízkymi hercami, Jozefom Úradníkom, Lubom Záhonom a Petrom Raševom. V koncipovaní predstavenia chrľil nápady a predstavy, napriek všetkému vyznenie už nebolo tak jednoznačné: „Prážmári myšlienkové jadro inscenácie, najmä v jej závere, zbytočne ‚zviditeľňuje‘ v prejavoch totálneho divadla svetla, zvuku, predmetov, hereckej akcie – pre neho takých typických. Konflikt, ktorý medzi postavami prebieha, sa na záver inscenácie premieňa až na akúsi všesvetovú vojnu všetkých proti všetkým. Tak sa stráca rozmer človeka – jednotlivca, ľudská podoba tohto konfliktu, hoci o to by malo ísť najviac. Boj tu treba chápať všeobecnejšie – ako boj s časom, minulosťou, boj o presadenie vlastných túžob, boj o víťazstvo a uznanie, boj, ktorý formuje, ale aj deformuje človeka. tak by inscenácia oveľa účinnejšie vstúpila do dialógu so svojím divákom.“⁷ V archíve k inscenácii *Maratón* sa nachádza aj podobný výpočet hodín, ako v prípade *Sveta planét* v MDŠ, ktoré Š. Hudák strávil pri príprave a realizácii scény, kostýmov a rekvizít, adresovaný vedeniu Štátneho divadla. Gejzír nápadov režiséra Prážmáriho pokračuje vždy aj po výrobnej porade. Svoje vízie vymýšľa a snaží sa ich realizovať do poslednej chvíle, čo je mimoriadne náročné nielen pre inštitúciu, v ktorej pracuje, ale aj pre scénografa a ďalších spolupracovníkov. Prážmári nepatrí k typu „pohodového“ režiséra a po istom čase končí spolupráca, lebo obidve strany potrebujú čas na oddych.

Aj keď sa po čase Hudák a Prážmári pracovne rozišli, s odstupom viac ako dvadsiatich piatich rokov od ich poslednej spolupráce povedal: „Pišta

7 MISTRÍK, M. Súradnice tvorby v divadle štúdiového typu. In *Pravda*, 7. 4. 1982.

má v sebe vštepenu takú zvláštnu poetickú rovinu, niečo také, čo človeku lezie až pod kožu. Nie je to niečo nepríjemne vtieravé – že sa pozriem na scénu a automaticky poviem: ‚Pekné,‘ a tým to končí – ale prirodzene ľubívané; keď sa pozriem na Pištovu scénu, poviem si: ‚Pekné,‘ a tým to ešte len začína, pričom ten hodnotiaci proces ešte pokračuje vo vnímateľovi ďalej. Tento dar Pišta naozaj má a úzko súvisí s jeho ideovou neohraničenosťou a slobodou prejavu, vlastného názoru na prácu a život. Je to vzácnosť. Je veľa dobrých scénografov, ale mnohí tvoria tak chladne, myslím intelektuálne chladne a prísne, akoby pod drobnohlľadom kohosi ‚zhora‘. Napríklad Zavorského scénografia je taká... Pištové scény neboli nikdy chladné, vždy útočili na emócie, nie však násilnícky, ale prirodzene, slobodne. Práve v tomto momente vznikol aj pojem, terminus technicus, tzv. akčná scénografia. Vymyslel to Pišta a doteraz sa to v divadelnom jazyku bežne používa. S Pištom sme mali taký tajný bonmot, že scéna sa rovná x + prvý herec. Boli sme toho názoru, že scéna by mala mať, rovnako ako herec, istý citový, intelektuálny vývoj, a teda aj určitý dynamický náboj. Nemala by byť statická, ale mala by mať charakter, podlahnúť určitému vývoju. Myslím, že to bol veľmi presný termín, aj keď sa nám všetci smiali, keď sme ho používali. Teraz sa smeje me my, lebo sa zapísal do dejín, spolu s jeho autormi. (Smiech.) Ale je ťažké byť kohútom na vlastnom smetisku. Už keď bol Pišta tretiak na vysokej škole, vyhral festival v Nancy. Keď Pišta dokončil školu, bol v ročníku sám na divadlo a jeho tvorba bola vždy nadčasová, svetová a najmä svojbytná.⁴⁸

Poslednou spoluprácou našich dvoch protagonistov bola inscenácia *Herkules a Augiášov chliev* Friedricha Dürrenmatta v Malom divadelnom štúdiu v roku 1990. S inscenáciou boli dokonca na medzinárodnom festivale v Káhire, ale to už boli úplne noví herci, aj nová doba. Priestor v Dome odborov sa onedlho prestaval na fitness-klub a prestal plniť svoju pôvodnú divadelnú funkciu. V ďalších rokoch uprednostnil Prážmári pred Hudákom iných scénografov, predovšetkým Jána Zavorského či Miloša Karáska, napokon si navrhoval a realizoval scénografiu aj sám. Ale to je už iná téma rozsiahlej a zaujímavej práce režiséra Prážmáriho. Pre mňa znamená jeho hľadanie veľa. Odkryl mi tajomstvá divadla a nekonvenčného rozmýšľania o ňom. Pravdepodobne, keby som sa s Prážmárim v mladosti nestretol v Malom divadelnom štúdiu, nevenujem sa divadlu profesionálne.

8 Štefan Hudák. *Scénografia môjho života*, s. 79 – 80.

SUMMARY

Director Jozef Prážmári in the Light of Štefan Hudák's Archive

Jozef Prážmári (1943) was one of the directors who would shape new theatrical approaches in various theatres, both professional and amateur, from the 1970s onwards. He worked mainly in eastern Slovakia and for some time worked closely with the stage designer Štefan Hudák. In the archive of Š. Hudák, there can be found their unconventional understanding of theatrical form, especially in the Small Theatre Studio in Košice (1976 – 1978). The productions they made together in the creative collective entitled HOP (Štefan Hudák, Štefan Olha, Jozef Prážmári) received well-deserved attention and met with acclaim from both the professional and the general public at the time of their creation. Not large in scope, but very beneficial in its essence, the cooperation of these theatre makers can be inspiring in the search for new means of expression in theatre production even today.

LITERATÚRA

Archív Štefana Hudáka.

MISTRÍK, Miloš. Súradnice tvorby v divadle štúdiového typu. In *Pravda*, 7. 4. 1982.

MITTELMAN-Dedinský, Móric. Nová dedina – nové divadlo a čo s tým súvisí.

(Záznam z jedného stretnutia). In *Javisko*, 1979, ročník 11, č. 2, s. 45 – 49.

OLHA, Štefan. *Malé divadelné štúdio*. Bratislava: Osvetový ústav, 1982. 167 s.

Štefan Hudák. *Scénografia môjho života*. (Eds. Miroslava Gavlíková – Richard Kitta).

Košice: MultiKulti, o.z., 2014. 149 s. ISBN 978-80-972323-0-6.

KONTAKT

prof. Matúš Olha, PhD.

Akadémia umení v Banskej Bystrici,

Katedra divadelnej dramaturgie, réžie a teatrologie FDU AU

Horná 95, 974 01 Banská Bystrica, Slovakia

e-mail: matus.olha@aku.sk

Marek Cpin a jeho návraty k avantgardě

VĚRA VELEMANOVÁ

INSTITUT UMĚNÍ, DIVADELNÍ ÚSTAV PRAHA

ABSTRAKT Marek Cpin (*1979) se narodil ve slovenské Nitře, ale vystudoval JAMU v Brně a podstatná část jeho tvorby náleží českému divadlu, které obohacuje svou výraznou scénografickou prací už od roku 2000 (v databázi Divadelního ústavu zaznamenáváme zatím 173 položek).

Jeho scénografie, jakkoli výtvarně svébytná a originální, vždycky čerpá základní inspiraci v dramatickém textu, pro který je vytvářena, a od toho se odvíjí i slohové zakotvení, v němž je výtvarná podoba inscenace nesena. Příkladem budiž některé inscenace v Divadle Na zábradlí, v Divadle v Dlouhé, a na dalších scénách, kde do velké míry a velmi poučeně pracoval s některými postupy a znaky meziválečné avantgardy.

Příspěvek se pokusí na konkrétních příkladech ukázat tyto tendence ve Cpinově tvorbě a zařadí je do širšího kontextu nejen české scénografie, která vykazuje po éře postmoderny a postupného přetavování akční scénografie v nové formy tuto vůli po zhodnocování předchozích stylově silných etapách.

KLÍČOVÁ SLOVA české divadlo, 20. a 21. století, scénografie, meziválečná avantgarda, návraty

Problematika, kterou budu zkoumat, se netýká jen Marka Cpina a jeho generačních souputníků. Obecně lze říci, že je to více či méně silný trend v té které době vracet se ke starším obdobím, nejen k meziválečné avantgardě (vzpomeňme některé poslední scénografie např. Luboše Hruzy, které se inspirovaly barokními kulisami). Ze schopnosti se poučit, inspirovat ostatně vždycky roste něco nového, životaschopného, následování hodného, co přetrvává v genech dalších a dalších tvůrců.

Meziválečná avantgarda a umění jejích příslušníků sytí svou inspirativností tvorbu několika následujících generací. Bylo tomu tak v případě tvůrců, jejichž kariéra začínala v letech po druhé světové válce (Libor Fára, Mikuláš Medek, Vladimír Nývlt a mnozí další, kteří se ještě aktivně účastnili aktivit meziválečné generace)¹ i v případě tehdejších mladých umělců ikonických šedesátých let (Jaroslav Malina, Miroslav Melena, Jan Dušek, ad.), a stopy inspirace avantgardou jsou dohledatelné i v některých dílech mladších generací (Marta Roszkopfová, Jana Preková, Simona Rybáková). Zejména příslušníci generace šedesátých let zcela přirozeně byli s touto inspirativní epochou svázáni tvaroslovně i obsahově. Mohli se ještě setkávat s meziválečnými předchůdci, učili je výtvarníci z avantgardy vzeší a po tuhých padesátých letech viděli v meziválečné tvorbě inspirativní prvky, jako svobodu vyjádření, originalitu pohledu, řemeslnou dovednost. Mohli rozvinout leccos z toho, co v padesátých letech nebylo možné, nebo jen ilegálně (viz Fárův a Medkův příklon k surrealismu v jejich tvorbě, viz samizdatové sborníky Zvěro-

¹ Viz: Libor Fára, který za druhé světové války jako sedmnáctiletý přednášel na tajných schůzkách výtvarníků ve vile Kamily Neumannové.

kruhu, z nichž první čísla před svou smrtí ještě posvětil následující generaci Karel Teige, atd.).

Čím je ještě tak magické dílo meziválečných tvůrců, v čem tkví velikost moderní scénografie? Už za první světové války se objevily inscenace, jejichž výtvarný styl prozrazoval budoucí plný nástup avantgardy, její zcela přelomový přístup k tvorbě divadelní scény (např. František Kyselela – Dykovo *Zmoudření Dona Quijota*, 1914, Divadlo na Vinohradech, režie František Zavřel či Josef Wenig – *Macbeth*, 1916, Národní divadlo Praha, režie Jaroslav Kvapil). Po první světové válce se tento trend i vlivem společenských událostí urychluje: divadelníkům nestačí k pojímání dramatického prostředí dosavadní dekorativní a popisný přístup, chtějí vyjádřit pomocí scénografie ve zkratce i pocit, myšlenku, zachytit dramaturgický nerv hry. Nastupují moderní styly – kubismus, futurismus, dadaismus, poetismus, atd., věcnější a cyničtější přístup k životu, poválečný skepticismus i entuziasmus zároveň, individualismus, který se v umění později vyvine ve stále silnější potřebu artikulovat existenciální otázky.

Vůdčí osobností v tomto trendu ve scénografii se stal architekt Vlastislav Hofman, jenž vnesl do jevištního výtvarnictví mj. kubofuturistický a kuboexpressionistický styl a snahu o proměnu architektonického monumentu na scéně v symbol, metaforu (o jeho zakladatelské zásluze mluvil v roce 1964 na Hofmanově pohřbu Josef Svoboda) a jeho vzor následovali další – každý z nich svébytným způsobem: František Tröster rozvinutím Hofmanových principů, prohloubením vztahu mezi dramaturgií hry a schopností scénického monumentu uchopit a vizualizovat smysl textu na scéně, Antonín Heythum zapojením konstruktivistického stylu do výtvarné podoby jevištního tvaru a důrazem na funkčnost scény, jejich segmentů, František Zelenka svým humorem, imaginativností a vůlí zapojit do scény nejprostší prvky, schopné měnit své významy i v závislosti na herecké akci – a stal se tak velkou inspirací pro akční scénografii. Příkladem budiž inscenace hry Paula Claudela *Protheus* (1935, Divadlo na Vinohradech,² režie František Salzer), kde centrem scény učinil Zelenka velkou starou matrací, která pouhými změnami své polohy, pootočením, atd., měnila i typ dramatického prostředí, a kde Zelenka využil také další předměty denní potřeby – starou otlučenou vanu, květináč, okenní

² Uvádím dnešní název divadel.

rám... A další zvučná jména je možno vyslovit v souvislosti s tímto obdobím – Bedřich Feuerstein, který uměl začlenit do své scénografické tvorby mj. zkušenost s architekturou dalekých krajů a jehož nečetné, ale důležité scény, např. pro Karla Hugo Hilara, se staly součástí historické paměti pro ostrost vidění a nadčasovost (viz *Edvard II.* pro pražské Národní divadlo, 1922), Josef Čapek a jeho fenomenální kostýmy např. pro *Ze života hmyzu* z roku 1922, Alexandr Vladimír Hrska, Eduard Milén, Josef Kroha, Zdeněk Rossmann, Josef Gabriel.

Vedle tohoto až dramaturgického vkladu do inscenace, kterým přispěli meziváleční scénografové k inscenacím, jejich nepopisný, imaginativní přístup, úzká spolupráce s režisérem, důraz na symboličnost a zároveň funkčnost, případně multifunkčnost scénického segmentu i jejich všestrannost, tvorba v několika oborech (zpravidla architektura, užitá grafika, malba a pod.), to bylo hodné následování a inspirativní pro další generace výtvarníků, kteří se věnovali divadelní tvorbě.

Zázemí tvůrců narozených v sedmdesátých a v začátku osmdesátých let 20. století je velmi specifické už jen tím, že jejich školení již mohlo probíhat ve svobodné atmosféře, zároveň prostřednictvím lidí, kteří jim ještě stihli předat cosi z cenného myšlenkového dědictví předchozích generací. Konkrétně Marek Cpin absolvoval svá vysokoškolská léta pod pedagogickým vedením Miroslava Meleny, jenž byl jedním z posledních žáků již jmenovaného Františka Tröstra, architekta a scénografa, zakladatele katedry scénografie a vůbec pražské DAMU, a jedné z nejvýznamnějších scénografických osobností meziválečného období.

Osobnost Miroslava Meleny (1937 – 2008), dlouholetého výtvarníka „Ypsilonky“ téměř od jejich libereckých počátků, Marka Cpina ovlivnila i dle jeho vlastních slov zásadně a hluboce. Tvorbu M. Meleny, jehož kariéra začínala ve zlomové době sklonku šedesátých let, charakterizuje věcnost a zároveň poezie, přesnost architekta a básnivost malíře. Je také známý svými projekty divadel nových či jejich rekonstrukcemi. Sytá barva a schopnost zvládnout dokonale i malý prostor, funkčnost a variabilita scénického segmentu, to byly znaky Melenovy scénografie.

Pro Marka Cpina se toto „genetické vybavení“ projevuje právě i v již citované všestrannosti – vedle scény a kostýmu se zabýval ještě donekdávna módním výtvarnictvím, podle vlastních slov toužil také režirovat – a v potřebě po silné roli scénografie ve smyslu režijního výkladu.

Školení Miroslava Meleny je pro něho důležité zejména proto, že jej naučil řemeslu, naučil ho dívat se divadelně, tedy umět vycítit, jak zacházet s prostorem, jak ten který prvek může fungovat z hlediska dramatického děje, obsahu, myšlenky, a že tento divadelní pohled se radikálně liší od čistě výtvarného názoru. Marka Cpina také ovlivnily ilustrace Albína Brunovského a skandinávská architektura, ze současníků – kolegů jej inspiruje tvorba Jany Prekové, její tendence po silné stylizaci. Dle Cpinových vlastních slov byl „uchvácen inscenací *Osud Roberta Wilsona*.“³

Z tvůrců avantgardy je patrně nejvíce ovlivněn dílem Františka Zelenky, ovšem následující řády se pokusí ukázat, že tento tragicky zahynuvší scénograf nejen Osvozeného divadla není jediný, z čí tvorbou Cpin ať už vědomě či bezděčně sdílí podobné názory, podobné prvky a myšlenky.

Nedá se říci, že by Marek Cpin uplatňoval ve svém už poměrně rozsáhlém díle (zatím pod roku 2000 cca 170 inscenací) nějaký jednotný styl. Vždycky je pro něho důležitá látka, kterou zpracovává a režijní záměr a pro každý tento kus hledá trochu jiný klíč. Estetizuje, vždy se jedná o vytříbenou stylizaci, vždy ale v duchu oné látky. Umí pracovat v různých prostorách, tedy i velkých klasických divadlech (Národní divadlo moravskoslezské, Národní divadlo Brno, Městské divadlo Brno a sám o sobě tvrdí, že mu sedí velká jeviště, ale z pohledu zvenčí se zdá, že ač s menšími prostorami bojuje, nakonec zde vznikají pozoruhodné kreace – viz jevištní prostory typu Divadla Na zábradlí, Divadla Petra Bezruče, Divadla v Dlouhé apod.

Podobně jako jeho předchůdci tvořili stálou dvojici s jednou, dvěma režijními osobnostmi (viz např. Hofman – Hilar, Tröster – Frejka, Radok – Svoboda, Kačer – Hruža) i Marek Cpin nejčastěji spolupracuje s Janem Mikuláškem (*1978), nezřídka také s Martinem Františkem (*1974). Zajímavou, i když ojedinělou spoluprací má za sebou např. i s Davidem Drábkem.

Františkův styl je zemitý, neefektní, a to už v dramaturgickém výběru i ve zpracování témat – na první pohled jeho doménou jsou vesnická dramata – staví na leckdy strohé, prosté poetice, který dle Cpina leckdy vyžaduje realistický či naturalistický výtvarný ráz,⁴ což ho od tohoto režiséra někdy poněkud vzdaluje.

3 Parafraze – CPIN, M. Žijeme v době divadelní normalizace. In *Divadelní noviny*, 12. 4. 2016, s. 8 – 9.

4 Viz pozn. 3.

Mikulášek si rozumí se Cpinem v apartnější, efektní stylizaci, snad i ovlivněně Cpinovým angažmá v módní oblasti, hlavně však jde o srozumění v potřebě po estetizaci a výrazné stylizaci, po výtvarné vytříbenosti. Jako spolužáci a vrstevníci se liší od následujících generací oním rozkročením „mezi érami“, ať už díky svému datu narození, či právě školením u pedagogů, jejichž vědomí souvislostí je postaveno na časově ještě rozsáhlejší zkušenosti.

Ve Cpinově poměrně bohaté řadě realizovaných scénografických počínů se jich několik nalezne se znaky návratu k avantgardě. Ve shodě s výše uvedeným, že se estetika scénografie přes vši stylizovanost podřizuje vždy danému tématu, jde i zde výhradně o témata nějak spojená s meziválečnou avantgardou či modernou desátých až dvacátých let (Pirandello), klasická meziválečná témata (Čapkovy hry, Voskovec a Werich, či s historicky zaměřená témata na dobu mezi válkami či na dobu válečnou).

Čapkovo *R.U.R.*, inscenované Davidem Drábkem v Klicperově divadle v Hradci Králové, o šestnáct let předběhlo svůj „boom“, který nastal v roce 2021, když hra slavila své 100. výročí vzniku. Cpin zde vytvořil pouze scénu, kostýmy navrhla Zuzana Štefunková. Svou monumentalitou scéna evokuje cosi z antikizujících scén V. Hofmana (*Antigona* – 1925, *Faidra* – 1926, *Král Oidipus* – 1932) či Františka Tröstra – zejména jeho naddimenzovaný objekt k *Juliovi Caesarovi* (1936). Cpin však nevytvořil trojrozměrný objekt, ale cosi jako antikizující bílý reliéf, jakousi „galerii robotů“ – dokonalých bytostí (připomínajících řecké „kúros“ či monumentální sochy egyptského starověku), podobných si jako vejce vejci, vyrobených jakoby na běžícím pásu, s prázdnýma, slepýma očima.

Pirandellova hra *Každý má svou pravdu* je rovněž znovuobjevována v současné době, ovšem Cpin ji vypravil pro Západočeské divadlo v Chebu a režiséra Zdeňka Bartoše už v roce 2009.⁵ V hluboce filosofické hře vycítil jako divadelně nosný její groteskní potenciál, skrze nějž se ona filosofická rovina velmi nenásilně, věcně a s nadhledem dere na povrch.

V až jednolitě červeně tónované scéně vévodila jediná rekvizita – velká šachovnice a škála černé, fialové, lahově zelené, jež byla užita na kostýmy, které doplňovaly výrazné masky a křiklavé paruky. To vše tvořilo

5 Předtím byla inscenována v roce 1998 v Městském divadle Brno režisérem Zdeňkem Duškem.

zvláštní celek, inspirovaný postupy avantgardy, ale především černobílou filmovou groteskou, jak by vypadala, kdyby byla na plátně v barvě.

Trapná muka (Divadlo Husa na provázku, režie a dramaturgie J. Mikulášek, 2011) – z povídek *Trapné povídky* a *Boží muka* z Čapkovy ranější tvorby (1917) – zvolena razantní stylizace, vztahující se k filmové němé grotesce a nesoucí právě i prvky meziválečných proudů v divadle, nejvíce zde evokující počiny Osvobozeného divadla a jeho výtvarníků. Šlo o výrazné maskování postav, minimum rekvizit a jejich metaforičnost, nepopisnost, o přísně drženou omezenou barevnou škálu, kdy se barevně výrazné rekvizity – zelené větrníky, zelený polštářek, atd., uplatňují vedle černé a bílé barvy, to vše na světlehnědém pozadí scény, na pozadí pokojíčků, v nichž se odehrávají jako v malých loutkových divadélkách příběhy protagonistů: „Třípatrová budova s devíti pokojíky umožní lidem nahlédnout do jednotlivých okamžiků.“⁶ Groteskní ráz tohoto zhuštěného obrazu lidského hemžení byl umocněn onou silnou stylizací, přísně drženou jak ve výtvarné, tak v herecké složce.

Korespondenci V + W spoluvytvořil Cpin s Janem Mikuláškem vlastně pro dvě divadla, ale coby jednu verzi. V brněnské Redutě (2010) i v Divadle Na zábradlí (2013) se stal ovšem pouze autorem kostýmů, scénu navrhl Svatopluk Sládeček. Na minimalistické, tvarově čisté scéně, pojednané výhradně v bílé barvě (vyjma sametově tmavomodré opony), se stolkem a třemi židličkami, s bílými kulatými lampami umístěnými jak se stropu scény, tak na jejích bocích, Cpin rozehrál harmonii černé, bílé, šedé a červené, v níž byly tónovány kostýmy, doprovázené opět výrazným „klaunských“ maskováním. Scéna byla v určitých výstupech „překryta“ projekcí textů korespondence, přičemž ke strojopisům stále ladila ona omezená barevná škála. Stylizaci výtvarné, připomínající Zelenkovy kreace v Osvobozeném divadle, opět odpovídala stylizace herecká, nadsázka a grotesknost. S minimem rekvizit (velké umělé květy v pozadí, naddimenzované iniciály V + W, rudé růže) docílili autoři působivého tvaru, kde se slova, spíše herci vyražená než mluvená do prostoru, i ona přísná stylizovanost výtvarné, a kde v tu chvíli tolik nevadila jistá neobratnost v adaptování nedivadelních textů do dramatické podoby (jež posléze zarážela v některých dalších podobně postavených inscenacích,

6 STULÍROVÁ, M. Provázek inscenuje Čapkovy povídky. Poeticky i groteskně. In *MF Dnes*, 30. 3. 2011.

typických pro Divadlo Na zábradlí v éře Štědrone a Viceníkové; za všechny *Deníky* Pavla Juráčka).

Surrealistická fraška Rogera Vitrac z roku 1928 *Viktor aneb Dítka u moci* je jednou ze společných inscenací s Janem Mikuláškem, které vytvořil Cpin pro Divadlo v Dlouhé (2015). Poetika meziválečné avantgardy, jejímž představitelem Vitrac byl, podnítila Cpina k vytvoření zvláštní křiklavé, ale navýsost výstižné směsi prvků avantgardy, módní stylizace šedesátých let a postmoderní scénografie a upozornil tak na nadčasovost Vitracovy látky. Opět využil výrazného maskování a křiklavě rezavých, bílých, žlutých, modrých a růžových paruk, a tím ještě zdůraznil fraškovitou povahu Vitracova textu (někde ve své hloubi skrývajících dědictví starých francouzských frašek, na jednu stranu avantgardními autory nenáviděných, na stranu druhou z nich čerpajících).

Předloha *Spalovače mrtvol* (Národní divadlo Praha, 2016) samozřejmě pochází až z roku 1967, ale zabývá se tématem, jehož kořeny vznikaly mnohem dříve, nejméně o třicet let. Cpin opět zvolil minimalistický přístup, blankytný horizont v zadním plánu jeviště, někdy překrytý zrcadlově průzračnými deskami, někdy otočený zadní stranou kulisy směrem k hledišti – abychom tak viděli, jak za přísně uspořádaným, čistým prostorem Kopferkinglova pracoviště a domova spočívá nehostinný, tmavý „kumbál“ na odkládání mrtvol, připomínající kobky koncentráku či přímo plynové komory. Tady si maně vzpomeneme na terezínské kresby a scénické návrhy Františka Zelenky či na kresebné záznamy Josefa Čapka z lágrů, kterými prošel.

V roce 2021, v době covidové, vznikla inscenace v režii Adély Stodolové-Laštovkové *Werich* (Museum Kampa Praha). Představení se hrála v prostranství Musea Kampa, scénu Cpin vytvořil ze soustavy barevných luxferových desek různých velikostí, na něž se daly zároveň promítat černobílé projekce. Svou čistotou a typem barevnosti scéna upomínala na dobu, v níž Werich tvořil a žil a velmi jednoduše, ale účinně evokovala atmosféru těch let a zároveň umožňovala hercům, zpěvákům a tanečnickům svobodný pohyb po této „letní scéně“.

Podobný charakter měla inscenace též režisérky *1000 tváří Adiny* (Městské divadlo Mladá Boleslav, 2020 – neverejná premiéra, 2022 – regulární premiéra). Ta byla ovšem hrána v klasických prostorách kameného divadla, ale její výtvarné pojetí rovněž vycházelo z poetiky mezi-

válečných let. Nejvýraznějším prvkem byla podlaha se šachovnicovitým vzorem, připomínající přístupem některé scénografie Františka Tröstra, jež byly důkladným pojednáním podlahy pověstné (viz např. *Očarovaný život*, 1937, *Bouře*, 1941). Pracoval i s projekcemi, na nichž zachycoval funkcionalistickou architekturu té doby, momentky z filmů, v nichž Mandlová účinkovala, v naddimenzovaných fotografiích, což zase připomínalo práci s projekcí, jak ji známe např. z fotografií z inscenací E. F. Buriana a jeho scénografů Miroslava Kouřila či Zdeňka Rossmanna.

Poslední z inscenací, které lze zařadit do okruhu této problematiky, je *Kabaret Winton* autorky Kateřiny Tučkové v režii Martina Františáka (2022, Švandovo divadlo na Smíchově). „Kabaret“ se odehrává na půdorysu jakési meziválečné kavárny s výrazně vzorovanou podlahou, s klavírním křídlem, pár kulatými stolkami a židlemi. Ve stropě „kavárny“ je zapuštěn „skleněný“ světelný obdélník, rozdělený tenkými kovovými pruty na menší geometrické útvary, tvořící dominantní prvek scény. Právě on silně připomíná dekorativní stěnu někdejší scény Vlastislava Hofmana k první inscenaci Čapkovy *Bílé nemoci* z roku 1937. Je to prvek, který svým robustním, funkčním charakterem a krásou bez zbytečných ozdob patří k estetice předválečných let a výstižně dokresluje stále ještě taneční atmosféru konce třicátých let, která postupně přechází ve zlověstné napětí a nervozitu, v tragédii, kterou prožívají lidé, nucení ve chvíli osudově rozhodnout o životě svých rodin.

Je jisté, že Marek Cpin si s onou poetikou avantgardních směrů velmi „rozumí“, je zde jasná inspirace také tvorbou Roberta Wilsona, který ji rovněž zpracovával. Leckdy tomu lze však vytknout určité shlednutí se ve vnějších výtvarných znacích, přeestetizování, přílišné lpění na minimalismu a puristické čistotě tvaru (a jistý manýrismus lze ostatně vytknout právě Wilsonovi). Je ale pravděpodobné, že je to jen mezikrok k ještě důkladnějšímu, hlubšímu a niternému pochopení toho, co pro nás – dědice – znamená meziválečná scénografie, meziválečné výtvarné umění, které prověřuje více a více čas i historické okolnosti, které k tomuto období patří.

Jednou se historici scénografie budou patrně dívat na linii jejího vývoje z vyšší perspektivy. Na zlomek historie zahrnující přibližně jedno století budou pohlížet jako na určitý celek, obraz moderní scénografie, která začíná scénografiemi Kysely, Hofmana a dalších, pokračuje přes

generaci akčních scénografů a generací Marka Cpina. Domnívám se, že shledají mnohé styčné rysy, poznávací znamení, silnou genetickou linii, po níž se lze vydávat dál.

SUMMARY

Marek Cpin and His Returns to the Avant-garde

Marek Cpin (1979) was born in Nitra, Slovakia, but he graduated from the Janáček Academy of Performing Arts in Brno. A major part of his work belongs to the Czech theatre, which he has been enriching with his distinctive scenographic work since 2000 (173 entries are recorded in the database of the Theatre Institute in Prague). His scenography, however artistically distinctive and original, always draws its basic inspiration from the dramatic text. This also influences the style which the production's artistic form represents. For example, such productions can be found at the Theatre on the Balustrade, the Theatre at Dlouhá, etc., where he used to work using practices and features of the interwar avant-garde in a knowledgeable manner. The study will try to illustrate these tendencies in Cpin's work with concrete examples, placing them in a broader context of not only Czech scenography, which seems to appreciate the previous architectural styles, especially after the era of postmodernism and the gradual transformation of action scenography into new forms.

Táto práca vznikla s finančnou podporou Ministerstva kultúry ČR v rámci „Institucionálneho financovania dlhodobého koncepčného rozvoje výzkumné organizace Institut umění – Divadelní ústav“ (DRKVO 000023205).

LITERATURA

CPIN, Marek. Žijeme v době divadelní normalizace. In *Divadelní noviny*, 12. 4. 2016, s. 8 – 9. ISSN 1210-471X.

ČAPKOVÁ, Helena. *Bedřich Feuerstein*. Praha : Aula, 2014. 216 s. ISBN 978-80-7437-176-9.

KOUBSKÁ, Vlasta – SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Antonín Heythum*. Praha : IDU, 2022. 444 s. ISBN 978-80-7008-456-4.

KOUBSKÁ, Vlasta. *František Tröster. Básník světla a prostoru : risto f Light and Space*. Praha : Obecní dům, 2007. 189 s. ISBN 978-80-86339-38-2.

- KOVÁČIKOVÁ, Katarína. *Marek Cpin*. [Diplomová práce]. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2013. 136 s.
- NEŠLEHOVÁ, Mahulena a kol. *Vlastislav Hofman*. Praha : Společnost V. Hofmana, 2004. 152 s. ISBN-13 80-903549-0-4.
- PEČINKOVÁ, Pavla. *Josef Čapek*. Praha : Svoboda, 1995. 93 s. ISBN 80-205-0493-1.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. Praha : Odeon, 1982. 363 s. ISBN 01-526-82.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Divadlo na konci světa*. Praha : Pražská scéna, 2008. 344 s. ISBN 978-80-86102-65-8.
- PTÁČKOVÁ, Věra. Marek Cpin – an attempt to categorise. In *Czech Theatre*, 2011, č. 27, s. 2. ISSN 0862-9390.
- PTÁČKOVÁ, Věra. Scénografie – avantgarda. In *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha : Academia, 1998, s. 223 – 235. ISBN 978-80-1489-6.
- PTÁČKOVÁ, Věra. Scénografie – kubismus a expresionismus. In *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha : Academia, 1998, s. 371 – 383. ISBN 978-80-1489-6.
- PTÁČKOVÁ, Věra. Scénografie třicátých let. In Kol. aut. *Dějiny českého výtvarného umění*. Praha : Academia, 1998, s. 415 – 425. ISBN 978-80-1489-6.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Zrcadlo světového divadla*. Praha : Divadelní ústav, 1995. 382 s. ISBN 80-7008-047-7.
- VELEMANOVÁ, Věra – LAHODA, Vojtěch. *Libor Fára / Dílo*. Praha : Gallery, 2006. 560 s. ISBN 8086010996.
- VELEMANOVÁ, Věra. Znovusetkání s Liborem Fárou I, II. In *Divadelní revue*, 1998, roč. 9, č. 3 a 4, s. 36 – 54; 22 – 33. ISBN 0862-5409.
- VELEMANOVÁ, Věra. Zrnko z tvorby. Scénografie Jana Duška do roku 1989 (s důrazem na inscenace se vztahem k dílu Františka Zelenky). In *Divadelní revue*, 2016, roč. 27, č. 3, s. 99 – 122. ISBN 0862-5409.
- ZDEŇKOVÁ, Marie. *Miroslav Melena*. Praha : IDU, 2011. 240 s. ISBN 978-80-7008-255-3.

KONTAKT

Mgr. et. Mgr. Věra Velemanová
Institut umění – Divadelní ústav
Celetná 17, 110 00 Praha 1, Czech republic
e-mail: vera.velemanova@idu.cz

Oceľ a obrazovky

JAROSLAV DAUBRAVA.

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ AKADEMIE UMENÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

ABSTRAKT Štúdiá sa zaoberá a zároveň predstavuje scénografickú tvorbu významného európskeho umelca prvej polovice 20. storočia László Moholy-Nagya, ktorý rozšíril hranice používania nových médií a kineticky využívaného svetla ako významného priestorotvorného prvku scénografie do oblasti opery a hudobného divadla.

KLÚČOVÉ SLOVÁ vecná scénografia, oceľ a obrazovky, divadlo totality, svetelná scénografia, mobilné svetlo, mechanická scénografia, kinetizmus

„Mnohí z nás sa odklonili od starých kánonov a zastaraných konvencií smerom k novej artikulácii priestoru, aby primeranejšie vyhovelí špecifickej požiadavke našej doby – videniu v pohybe.“¹

László Moholy-Nagy (Nové videnie, 1938)
(preložila Eva Keprtová)

V prvej polovici dvadsiatych rokov minulého storočia dominovalo na nemeckých javiskách expresionistické videnie sveta. Expresionizmus v divadle sa vyvíjal v kontexte ostatných umení a pomyselnou štartovacou plochou bol obraz od nemeckého maliara Edwarda Muncha s názvom *Výkrik* z roku 1906. V tomto obraze je zakódované takmer všetko, čo chcel expresionizmus povedať: sklúčená tvár v sklúčenom priestore, krajina alebo okolie sú pokrivené, ako je duševne pokrivená postava umiestnená v nich. Hugo Ball, zakladateľ hnutia Dada tvrdil, že vznik expresionizmu v divadle sa viaže na Kandinského javiskovú kompozíciu *Žltý zvuk*.²

Jedným z najcharakteristickejších znakov expresionizmu v divadelnom kontexte bol dôraz na odhaľovanie intenzívnych emócií a zlyhania spoločenských systémov. Expresionisti vylučovali objektivitu, prezentovali subjektívny pohľad na svet, preto jedna z jeho vizuálnych línií smero-

¹ KOSTELANETZ, R. *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-means Performances*. New York : Pitman Publishing, 1968, s. 214.

² GORDON, M. Expressionism and the Epic Theater in early twentieth-century German stage design. In *The Routledge Companion to Scenography*. (Ed. Arnold Aronson). London : Routledge, 2017, s. 404.

vala k skreslenému zobrazeniu sveta. Princípy pokrivenia známe z Munchovho obrazu sa preniesli na javisko v scénografickej tvorbe Ludwiga Sieverta. Najznámejšie sú Sievertove scénografie pre Strindbergovu *Cestu do Damasku z roku 1922* a *Veľkú dialnicu z roku 1923*.

Psychologické efekty expresionizmu vytváral Sievert jeho diagonálnymi líniami, dlhými tieňmi, nízkou viditeľnosťou, monochromatickou farebnosťou a princípmi kontrastu. Opakovanými prvkami v návrhoch nemeckého scénografa sú tiež pokrivené, zmnožené a padajúce fasády domov alebo rozpínajúce sa konáre stromov. Pôdorys javiska je u Sieverta vystavaný z plošín, rôzne prepojených šikmín a schodísk. Tieto na pohyb určené scénické segmenty sa prepájajú s vertikálnymi panelmi v konkrétnych tvaroch. Svetlo výrazne umocňuje atmosféru a emocionálne prispieva k čo najvernejšiemu prepisu vnútorného stavu hlavného hrdinu pomenovaného neosobne, ako napríklad: „muž“, „žena“, „Mr. Zero“, „syn“ alebo „cudzinec“.

Druhú líniu expresionistickej scénografie tvorí dielo česko-rakúskeho scénografa Emila Pirchana. Najvýznamnejším bolo jeho obdobie tvorivej spolupráce s nemeckým režisérom obdobia Weimarskej republiky Leopoldom Jessnerom. Túto líniu expresionistickej scénografie reprezentujú vyvýšené plošiny alebo schody, ktoré sú zároveň priestorom pre jeden ústredný monumentálny prvok. Farebnosť scény a kostýmov nevyplýva z vnútornej myšlienky, vnútorného vzťahu hlavného hrdinu k okoliu alebo situácii. V ústrednom motíve hlavnej postavy videl Pirchan priestor pre svoj politický názor. Motívom kariéry, moci, panovania násilím a vraždou v Shakespearovom *Richardovi III.* vyjadril vzostup, kariéru a pád diktatúry Adolfa Hitlera. Červené schody farebne vystupovali raz zo sivého, inokedy z čierneho horizontu, červené boli aj kostýmy vojakov a červený bol aj portál, ktorý rámcovoval predstavenie. Schody, ktoré tvorili dominantnú a zároveň jedinú scénografiu, vošli do dejín ako „Jessner treppe“, teda „Jessnerove schody“. Tieto schody, na ktorých stál Richard III., boli preplnené vojakmi v červených plášťoch s bielymi prilbami. Keď kľáčali, vytárali efekt akoby Richard sedel na kopci lebiek, cez ktoré tiekla rieka krvi.

Ak sú dvadsiate roky dobou expresionizmu, sú tiež rokmi jeho odmietania.³ Expresionizmus mal v Nemecku silné pozície, ale umelci, ktorí

3 Antiexpresionistické Nemecko. In *Scénografie 2/76*. Praha: Divadelní ústav, 1976, s. 57.

sa s ním nestotožňovali, alebo neschvaľovali jeho teoretické východiská, chceli vidieť svet inak. Vidieť ho už nie cez pohľad človeka zataženého vlastným alebo spoločenským problémom, ale vecne.

Impulzy Novej vecnosti⁴ sa prejavovali v tvorbe Traugotta Müllera, Piscatorovho scénografa z obdobia divadla na Nollendorfskom námestí v Berlíne a prejavovali sa aj o niečo neskôr v scénografickej tvorbe Caspara Nehera, scénografa Bertolta Brechta. Rukopis Müllerových scénografií v inscenáciách *Hopsa, žijeme!*, *Rasputin*, *Romanovci*, *vojna a ľud, ktorý proti nim povstal* alebo *Osudy dobrého vojaka Švejka* nie je zatažený predošlými výtvarnými štýlmi. Boli to monumentálne scénické stavby, ktoré v sebe obsahovali veľa priznaných konštruktivistických prvkov, ale neboli konštruktivistické. Obsahovali aj mnohé z dadaistických princípov, ako koláž alebo film, no neboli ani dadaistické. Keď v čase rozvíjajúceho sa expresionizmu Müller študoval, neboli dokonca ani expresionistické. Nemali sa páčiť, mali byť vecné. Kopa ocele a stovky filmových obrázkov. Pri dešifrovaní Müllerových scénografií sa ponúkajú charakteristiky ako vecná scénografia, funkčná scénografia, scénografia bez estetiky alebo technická scénografia. Najvýstižnejšie však znie „steel and screens“. V roku 1988 Karl-Ernst Herman v rozhovore pre *Theater Heute* potvrdil, že Traugott Müller bol najdôležitejším scénografom pre nemeckú scénografiu 20. storočia.⁵ Bohužiaľ, jeho životopis bol veľmi krátky, pretože zomrel v II. svetovej vojne. Müller pripravil Piscatorovi takú scénografiu, v rámci ktorej mohol režisér naplno uplatniť svoje teórie o prepájaní filmu a divadla, alebo teatralizovať filmový materiál. Či už to bol vzdelávací film, dokumentárny film, abstraktný film alebo trikový film, nemožno Piscatorovi a Müllerovi uprieť „totálny“ vstup tohto nového média do divadla. Totálny mal byť aj divákovo zážitok z filmových projekcií v projekte Totálneho divadla, ktoré spolu navrhli Piscator s architektom Walterom Gropiom. Projekt sa však nerealizoval.

4 Nová vecnosť – programom Novej vecnosti bol návrat k vecnému zobrazovaniu reality. Celý tento pohyb začal v Taliansku medzi umelcami združujúcich sa v hnutí Nová objektivita, ktorý bol zameraný proti avantgardným smerom, akými boli expresionizmus, futurizmus alebo kubizmus. Prejavom hnutia Nová vecnosť, ktorej členom bol aj George Grosz, bol chladný rukopis a zobrazovanie sociálnych motívov vecným spôsobom. Bližšie: ŠTOFKO, M. *Od abstrakcie po živé umenie. Slovník pojmov moderného a postmoderného umenia*. Bratislava: Slovart, 2007, s. 194 – 195.

5 MCCREARY, G-E. *The stage designs of Traugott Müller in relation to the political theatre of Erwin Piscator and the Weimar Republic*. California: Stanford University ProQuest Dissertations Publishing, 1994, s. iv.

K obdobiu druhej polovice dvadsiaty rok minulého storočia sa k nemeckému divadlu viaže nielen termín „Totálne divadlo“, ale aj „Divadlo totality“ alebo „Divadlo totálneho sveta“.

Patrice Pavis opisuje Piscatorov a Gropiusov nerealizovaný pokus o Totaltheater, nie ako Totálne divadlo, ale „Divadlo totálneho sveta“ – ako synonymum epického divadla, divadla vedeckej analýzy a kritickej objektívnosti. Na javisku sa už nepredvádzajú osobné konflikty, nerozpitvávajú sa city, ale sa surovo a nelútostne prezentujú sociálne pohyby.⁶ Divadlo totality je označenie, ktoré sa spája s menom László Moholy-Nagya. Označenie tvorby ako „steel and screens“ je zas charakteristické pre divadelnú tvorbu Piscatora a Moholy-Nagya.⁷ Niet divu, poznali sa, tvorili vedľa seba, ovplyvňovali jeden druhého, pracovali aj spolu.

László Moholy –Nagy spolupracoval s Piscatorom ako scénograf dvakrát. Prvýkrát na Sinclairovom *Princovi Hagenovi* v Proletárskom divadle v Berlíne v roku 1920 a druhýkrát na Mehringovom *Kupcovi Berlínskom* v roku 1929 v Piscatorovom divadle, tiež v Berlíne. Ich názorové porozumenie a prepojenie dokladá aj skutočnosť, že Moholy-Nagy graficky navrhol obálku Piscatorovej knihy *Politické divadlo*, rovnako v roku 1929.

Umelec László Moholy-Nagy⁸ je väčšinou označovaný ako maďarský konštruktivista, priekopník nových technológií. Tieto pomenovania nevystihujú však celú škálu jeho tvorby. Či už sa budeme rozprávať o strojovej estetike, svetelnom umení, kinetickom umení alebo konštruktivizme, hovoríme o László Moholy-Nagyovi. Ak sa budeme rozprávať o luminodynamizme, integrácii technológii do divadla a interaktivite, mobilnom svetle, hudobných automatoch, o priestorovom pohybe, divadle zmiešaných médií, hovoríme stále o László Moholy-Nagyovi.

Vo svojej umeleckej tvorbe sa dotkol mnohých umeleckých disciplín. V každej hľadal nový vizuálny jazyk. Jeho príchod do Bauhausu v roku 1923 na pozvanie Waltera Gropiusa znamenal koniec expresionistického smerovania. Cítil, že spoločnosť sa musí vyrovnáť s čoraz viac technolo-

gickým a mediálnym prostredím. Jeho myšlienky formovali teoretikovia médií, ako Walter Benjamin, Marshall McLuhan, ale aj experimentátora Johna Cagea. Oliver Botar, profesor dejín umenia, vo svojej publikácii polemizuje o Moholy-Nagyovi ako o predchodcovi či priekopníkovi digitálneho umenia.⁹ Napísal významné publikácie. Publikáciu *Videnie v pohybe*, kde opisuje pohyb, simultánnosť a časopriestor ako prostriedky na pochopenie novej dimenzie, alebo publikáciu *Nové videnie od materiálu po architektúru*, kde ponúka komplexný pohľad na súčasnú kultúru – napríklad, že farba sa mení na farebné svetlo a film alebo socha smerujú viac k pohybu, architektúra zas viac k voľnému vlneniu síl.

Steel and screens je výstižné označenie pre Moholy-Nagyov svetelno-kinetický stroj -svetelne priestorový modulátor z roku 1921. Môžeme ho zaradiť tak do kategórie kinetického umenia, ako aj svetelného umenia alebo luminodynamizmu. Bol to 120 centimetrov vysoký objekt z perforovaných kotúčov, tyčí a sklenených špirál, ktorý vďaka niekoľkým svetlometom a množstvu žiaroviek vyvolával na stenách miestnosti kinetickú hru svetla a tieňa. Tento princíp svetla v pohybe alebo „mobilného svetla“ sa neskôr snažil využiť aj v divadelných scénografiách a zároveň inšpiroval mnohých scénografov druhej polovice 20. storočia.

V priebehu rokov, keď bol v Bauhause, vytvoril mechanizované divadlo zmiešaných médií s názvom *Mechanizovaný excentrik*, ktoré syntetizovalo formu, pohyb, zvuk, svetlo, farbu a vôňu. Výsledkom tohto spojenia malo byť Totálne divadlo, ktoré ako píše: „pri rozmanitých vzájomných kombináciách svetla, priestoru, plochy, formy, pohybu, zvuku, človeka – a pri všetkých možnostiach obmieňania a kombinovania – musí byť jedným organizmom.“¹⁰

Samozrejme, tieto skúsenosti prenášal aj do divadla. Divadlo totality, ktorého jedným z cieľov bolo vytváranie nových druhov vizuálneho napätia, chcel dosahovať prostriedkami z moderného života. Dynamiku života pretavoval do mechanických scénografií. Odporúčal používať filmové projekcie, rôznorodé svetelné hry a akcie svetla, optické prístroje, zrkadlové zariadenia a dokonca výťah, auto alebo lietadlo. Jeho prvou

6 PAVIS, P. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, s. 418 – 419.

7 ELCOTT, N. M. *Rooms of our time: László Moholy-Nagy and the stillbirth of multi-media museums*. [online]. [cit. 29. 10. 2023]. Dostupné na internete: <https://arthistory.columbia.edu/sites/default/files/content/faculty/pdfs/elcott-2011-Rooms-of-Our-Time.pdf>

8 Moholy-Nagy sa narodil ako László Weisz v rodine zmiešaného židovsko-maďarského páru. Svoje nemecké priezvisko si zmenil na maďarské priezvisko jeho strýka. Neskôr si k priezvisku Nagy pridal pseudonym Moholy, podľa mesta, v ktorom vyrastal. [online]. [cit. 7. 11. 2023]. Dostupné na internete: https://www.wikiwand.com/sk/L%C3%A1szl%C3%B3_Moholy-Nagy.

9 BOTAR, O. A. I. *Sensing the Future: Moholy-Nagy, Media and the Arts*. [online]. [cit. 12. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://www.lars-mueller-publishers.com/sensing-future-moholy-nagy-media-and-arts-o>.

10 KOSTELANETZ, R. *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-means Performances*, s. 198.

spoluprácou s Piscatorom v roku 1920 bol už vyššie zmienený *Princ Hagen* od Uptonu Sinclaira, ktorý bol treťou premiérou Proletárskeho divadla. Prvé dejstvo Moholy-Nagy situoval do mýtického kráľovstva a druhé do študentských časov na internáte v New Yorku, kde postava vystupovala už pod menom Steve Hagen. V treťom dejstve je Steve Hagen členom správnej rady v New Yorku a svojimi nákupmi spôsobuje rozruchy a krachy na burze. Vo štvrtom dejstve je Hagen vládcom celej krajiny, neskôr prichádza o majetok, ľud proti nemu povstane zo zbraňou v ruke a nakoniec Hagen mizne v Nibelheime.

Najvýznamnejšou scénografickou realizáciou Moholyho-Nagya po odchode z Bauhausu (1928) bol experiment, ktorý vytvoril v Krollovej opere v Berlíne v roku 1929. Boli to *Hoffmanove poviedky*, kde sa mu podarilo vytvoriť moderné hudobné divadlo – „obrodu operného žánru a jeho vizuálnych vyjadrovacích prostriedkov.“¹¹ Moholy-Nagy rezignoval na akékoľvek romantické alebo historizujúce stvárnenie. Pomocou súčasnej matérie, ktorá sa prejavila napríklad v detských kovových postieľkach, z kovu vyrobených stenách alebo čisto bielych stenách, chcel „testovať“ túto výnimočnú hudbu bez podpory ilustračných scénických prvkov. Divák tak vďaka vizuálnej koncepcii mohol objavovať svet modernej fantastickosti, kde mechanika a kinetika spolu so svetlom dokázali sprostredkovať emócie v tej dobe v divadle neobvyklé.

Celá scéna bola vytvorená z mobilných kovových konštrukcií, ktoré sa odrážali na bielom horizonte a na stenách, čím vytvárali duplikát a umocňovali hĺbku priestoru. Práve tieto svetelné odrazy a ich rôzne nuansy boli nositeľmi rozprávkovosti. Súčasne vytvárali takto zdvojené a zväčšené tieň hercov spolu s filmovými obrazmi akúsi spleť tieňov, mihotavých odleskov, svetelných zábleskov. Na diváka to pôsobilo ako geometrické laboratórium štruktúr meniacich sa v pohybe svetla. Moholy-Nagy tu prakticky zväčšil svoj Svetelne priestorový modulátor a preniesol ho do priestoru. Podarilo sa mu rozpohybovať svetlo, pretože pohyblivé časti scény sa spolu so svojimi tieňmi menili v priamej akcii na javisku. Moholy-Nagy dokázal, že nie je dôležité usporiadanie scénických prvkov, ale proces ich pohybu v priamej akcii. Fotografie, ktoré boli použité v scéne, sa sklápali alebo vyklápali a boli umiestnené v kovových rá-

moch na pravej strane. Táto industriálna a kineticko-konštrukčná scéna bola zmäkčovaná fantasknými kostýmami a prvkami visiacimi vo vzduchu. Vo vzduchu raz visela ruka, inokedy noha, hlava a niekedy dokonca reálna ľudská bytosť. Steel and screens v plnej paráde.

Navonok menej prevratná, ale taktiež významná bola Moholyho scénografia k *Madame Butterfly* od Giacoma Pucciniho z roku 1931.¹² Moholy-Nagy tu taktiež odstránil všetky historizujúce momenty a exotizmy. Japonsko vyobrazil cez prizmu modernej doby. V skeletovitej architektúre kombinoval kovové paravány, drevo a priesvitné materiály. Prístav evokoval montážou čiernobielej fotografie na horizonte, na ktorej sa objavovali rôzne tieň. Tieto tieň vytvárali kontrastné plochy a svetelné zámenky, čím vznikali zaujímavé zmeny atmosféry, niekedy až strašidelné.

Moholy-Nagy opäť pracoval so svetlom kineticky a pomocou neho modeloval celkový priestor od proscénia až po horizont. Prvky scény, ktoré symbolizovali Japonsko, boli zbavené historického detailu a pôsobili najmä skrze tvar. Zároveň tieto architektonické scénické prvky zmäkčovali konštruktivisticky vystavanú scénografiu.

Moholy-Nagy bol majster fotografie. Experimentoval s týmto médium a sriedal rôzne prístupy. Patril k zakladateľom fotografického konceptu „Nové videnie“ (Neues Sehen). Jeho cieľom bolo zobrazovať pomocou fotografie skutočnosť ako konštrukciu. Kompozície svojich fotografií dynamizoval rôznymi zmenami uhlov pohľadu, diagonálnym kompozičným usporiadaním alebo podhľadmi. V mnohých prípadoch vytváral na svojich fotografiách pohyb. Takto narábal s fotografiou aj v *Hoffmanových poviedkach*, kde finálny obraz na horizonte, zložený zo svetla a tieňa, tvorili horizontály a vertikály. V *Madame Butterfly* sa spôsob narábania s fotografickým materiálom približoval skôr fotogramom, ktoré vytváral v umení. Fotogramy boli abstraktné fotografické obrazy, ktoré vznikali nasvietením rôznych predmetov na fotopapieri v zatemnenej miestnosti. Po ich odobratí vznikali na papieri rôzne svetelne jasné tvary.¹³

V divadle s fotografiou už narábal Traugott Müller spolu s Piscatorom o pár rokov skôr. Müller však narábal s prevažne realistickou fotografiou, ktorá dopovedala, komentovala alebo dovzdelávala. Niekedy mala ab-

¹² Tamže, s. 72.

¹³ ŠTOFKO, M. *Od abstrakcie po živé umenie. Slovník pojmov moderného a postmoderného umenia*, s. 82 a 86.

¹¹ Antiexpresionistické Nemecko. In: Scénografi e 2/76, s. 61.

straktno-emočný charakter, napríklad v inscenácii *Hopsa, žijeme!*, kde Müller spolu s Piscatorom použili röntgenový snímok zachytávajúci tlkot srdca. Moholy-Nagy s ňou narábala s výtvarnejším zámerom, čoho výsledkom malo byť vyvolanie emočných pocitov.

V roku 1929 spolupracoval Moholy-Nagy opäť s Piscatorom, ale už v Piscatorovom divadle na Nollendorfskom námestí v Berlíne. Vytvoril scénografu k inscenácii *Kupec Berlínsky* od Waltera Mehringa. Hra sa odohráva v Berlíne počas inflácie v roku 1923 a konfrontuje nás so všetkými vrstvami spoločnosti. Moholy-Nagy konštruktivistickou scénografiou a jej priestorovou hierarchiou určil aj sociálnu hierarchiu postáv. Členovia skupín proletariátu, buržoázie a hornej vrstvy sa pohybovali po troch rôznych vertikálne rozmiestnených platformách. Ulica, byt alebo pekáreň boli tvorené menšími platformami umiestnenými medzi hlavnými platformami. Niektoré z týchto plošín sa pohybovali, iné boli pospájané rebrikmi, aby bol umožnený plynulý prechod hercov stvárňujúcich postavy. Scéna mala svojou pohyblivosťou pripomínať pulzujúce a dynamicky sa rozvíjajúce mesto alebo mestskú pohybujúcu sa štruktúru, vrátane hektického spôsobu života vtedajšieho Berlína.

Svetelné aparáty osvetľovali rôzne stanoviská scény a hercov tak, že vytvárali ohromujúce a zväčšujúce sa tiene, čím umocňovali tragickú, tragikomickú, grotesknú a pod. povahu jednotlivých výstupov inscenácie. Súčasťou scénografie boli aj projekčné plochy určené na premietanie filmového obrazu. Tieto filmové obrazy mali umocniť pulzujúci život mesta, ale tiež v súčinnosti s vyššie zmieňovanými pohyblivými platformami sa čo najviac priblížiť filmovému zážitku. Filmový zážitok mal byť vytvorený častými zmenami uhlov pohľadov na hrajúcich aktérov. Tempo života a časté zmeny uhlov pohľadov boli podporované využitím točne, rôznymi výťahmi, dopravnými pásmi a rampami.¹⁴

Označenie „steel and screens“, teda „ocel a obrazovky“, tu bolo dokonale naplnené. Ak odhliadneme od množstva ocele, z ktorej táto scéna (a prakticky všetky Moholy-Nagyove scény) pozostávali, ostanú nám obrazovky. Obrazovky alebo projekčné plochy, alebo filmové obrazy, predstavil Moholy-Nagy takmer vo všetkých podobách a variantách. Mobilné

¹⁴ KEKESI, Á. *Performing Agitation. László Moholy-Nagy and the 1924. Special Issue of MA (Today) on Music and Theater*, s. 97 – 99. [online]. [cit. 10. 11. 2023]. Dostupné na internete: <http://real.mtak.hu/147001/1/Theatron-2021.4.10-KekesiKun.pdf>.

svetlo malo v jeho scénografiách úlohu aktívneho hráča v zmysle vytvárania rôznych emočných a priestorových napätí. Svoj svetelne priestorový modulátor, ktorý bol z ocele a pohybom generoval obrázky, aplikoval v divadle v plnej miere.

Tak ako Piscator vytvoril v divadle abecedu používania filmového obrazu, tak Moholy-Nagy vytvoril abecedu používania svetla, či už kinetického, mobilného, projekčného, alebo emočného. Určite sa mu nie všetko podarilo vytvoriť podľa ideálnych rovníc, ale mal snahu vytvoriť svetlom a projekciou vizuálny priestorový pocit – akýsi Matrix – alebo to, čomu dnes hovoríme virtuálny priestor plôch, línií, prechodov a mihotu. Preto je potrebné pri opisoch dejín scénografie dvadsiaty rokov 20. storočia a rozpravách o začleňovaní nových médií do divadla (v Moholy-Nagyovom prípade do opery) postaviť jeho prácu (a tiež jej prínos) na rovnakú kvalitatívnu úroveň, na akú stavíme divadelnú tvorbu Erwina Piscatora.

Na výsledky Moholy-Nagyovej práce so svetlom a svetelnou scénografiou neskôr nadväzovali viacerí významní scénografi a divadelní tvorcovia. Jedným z nich je československý scénograf Josef Svoboda, ktorý experimentoval so svetlom a formuloval psychoplastický priestor, ktorý pozostáva z mobilného svetla, pohyblivých hmôt a štruktúr. Aj Robert Wilson vo svojej tvorbe nadväzuje na výsledky avantgardných snáh. No, netreba zabúdať, že celé to začal László Moholy-Nagy.

SUMMARY

“Steel and Screens”

The study deals with the departure from the expressionist scenography of Emil Pirchan and Ludwig Sievert, which emerged from the concept of “New Materiality”, using the examples of László Moholy Nagy’s and Traugott Müller’s scenographies.

LITERATÚRA

AVALANCHES 1990-95. Zborník spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu. (Ed. Michal Murin). Bratislava : SNEH – Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu, 1995. 216 s. ISBN 80-967206-4-3.

BOTAR, Oliver, A. I. *Sensing the Future: Moholy-Nagy, Media and the Arts*. Zürich : Lars Müller Publishing, 2014. 192 s. ISBN 978-3-03778-433-4.

ELCOTT, Noam M. Rooms of our time: László Moholy-Nagy and the stillbirth of multi-media museums. In *Screen/Space*. (Ed. Tamara Trodd). Manchester : Manchester University Press, 2011, s. 25 – 52.

KÉKESI-KUN, Árpád. Performing Agitation. László Moholy-Nagy and the 1924 Special Issue of MA (Today) on Music and Theater. In *THEATRON*, 2021, roč. 15, č. 4, s. 95 – 109. ISSN 1418-9941.

KOSTELANETZ, Richard. *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-means Performances*. New York : Pitman Publishing, 1968. 311 s.

MCCREADY, Geoffrey-Eroe. *The stage designs of Traugott Müller in relation to the political theatre of Erwin Piscator and the Weimar Republic*. California : Stanford University ProQuest Dissertations Publishing, 1994, s. 177 – s. 220.

PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 80-88987-24-5

Scénografie 2/76. Praha : Divadelní ústav, 1976. 108 s.

ŠTOFKO, Miloš. *Od abstrakcie po živé umenie. Slovník pojmov modreného a postmoderného umenia*. Bratislava : Slovart, 2007. 311 s. ISBN 978-80-8085-108-8.

The Routledge Companion to Scenography. (Ed. Arnold Aronson). London : Routledge, 2017. 602 s. ISBN 9781138917804.

KONTAKT

Mgr. art. Jaroslav Daubrava, ArtD.
Akadémia umení v Banskej Bystrici,
Katedra divadelnej dramaturgie, réžie a teatrologie FDU AU
Horná 95, 974 01 Banská Bystrica, Slovakia
e-mail: jaroslav.daubrava@aku.sk

Divadlo pohybu a Viliam Dočolomanský

MILOŠ MISTRÍK

ÚSTAV DIVADELNEJ A FILMOVEJ VEDY CENTRA VIED
O UMENÍ SAV; FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIE UMENÍ V BANSKEJ BYSTRICI

ABSTRAKT Divadlo pohybu zahŕňa v sebe množstvo variantov, ktoré sa neustále vyvíjajú a variujú. Dá sa to pozorovať aj na príklade inscenácií Viliama Dočolomanského, ktorý nezostal pri svojich prvých úspešných umeleckých výsledkoch, ale stále sa so súborom pokúša o obnovenie a premeny výrazu a o nové formy a obsahy svojich inscenácií. Keby sme ho porovnali s niektorými dávnejšími zvestovateľmi pohybového divadla (napr. Laban, Jaques-Dalcroze, Wigmanová), ktorí odmietli umenie baletu ako priveľmi zviazané prísnymi pravidlami, zistil by sme, že aj oni sami boli z dnešného hľadiska priveľmi koncentrovaní na jeden cieľ a nehľadali tak nástoľčivo nové cesty, ako sa to deje dnes.

KLÚČOVÉ SLOVÁ pohybové divadlo, avantgarda, rytmika, nonverbálne divadlo, Farma v jaskyni

Desať rokov ubehlo odvtedy, čo som predniesol na banskobystrickej teatrologickej konferencii príspevok o tvorbe režiséra a choreografa Viliama Dočolomanského. Názov som mu dal *Pravda o človeku v diele Viliama Dočolomanského*. V tom čase to už nebol neznámy divadelník, mal za sebou viac ako desaťročné tvorivé obdobie. Realizoval inscenácie a dielne, ktoré sa viazali na slovenské reálie – myslím hlavne inscenáciu *Sclavi – Emigrantova pieseň / The Song of an Emigrant* (2005), ďalej *Čakáreň / Waiting Room* (2006), ako aj niektoré skupinové projekty v Žiline. Ale Dočolomanský nebol geograficky uzavretý, napokon, už celkom v začiatkoch, roku 2002, vytvoril inscenáciu po absolvovaní študijnej cesty do Andalúzie – *Sonety temnej lásky / Dark Love Sonnets*. A za krátky čas po tom sa dal inšpirovať takými rôznorodými kultúrami, ako sú argentínska, brazílska, transylvánska, poľská, východoslovenská, kórejská, japonská. Cestoval so súborom, navštevoval vzdialené exotické miesta, čerpal zo zvykov málo známych cudzích spoločností, kmeňov a národov. Zaujímali ho prapôvodné zvyky, skryté legendy, dávne pohybové vyjadrenia toho, čo tí ľudia cítili. Jeho prechod od poézie a činohry k tanečnému pohybovému divadlu sa udial hneď na počiatku, motorika, rytmika, vizualizácia tela úplne upútali jeho záujem. K spomenutým inscenáciám pridal ešte niekoľko domácich a zahraničných projektov a dielní, potom roku 2010 inscenáciu *Divadlo / Theatre* a s určitým časovým odstupom ďalšiu, pod názvom *Informátori / Whistleblowers* (2014). V súčasnosti sa mi vidí, že môj referát z roku 2014 na vtedajšej konferencii prišiel v tom momente, keď sa u Dočolomanského čosi práve končilo a niečo nové začínalo. Za približne prvých desať – dvanásť rokov prešiel kus cesty a v roku 2011 bol ocenený najvyšším európskym vyznamenaním pre mladých

divadelných tvorcov, Europe Prize Theatrical Realities (Európska cena za divadelné reality).

Dosiahol určitú métu a určite sa zaoberal úvahami, akým smerom sa bude vyvíjať jeho ďalšia tvorba. Dovtedy, v prvých rokoch, bolo jeho divadlo orientované výrazne antropologicky a etnologicky. Spomenuli sme už jeho systematické štúdium rôznych etníc, ktoré potom pretavil do syntetickej divadelnej podoby so súborom *Farma* v jaskyni. Umelecky spracúval podnety z exotických aj menej vzdialených kultúr a staré podnety z dávnych čias pretavil do súčasnej inscenačnej podoby. Dokázal tieto podnety, prichádzajúce zo všetkých strán, spojiť do umenia tanca a pohybu. Ale čoskoro pripojil aj film a video a bohaté svetelné aj zvukové zložky, modelované svetelnou a hudobnou aparatórou. To audiovizuálne sa ešte viac zvýraznilo v jeho ďalšom štádiu.

V začiatkoch tvorby sa Dočolomanskému v *Sonetoch* spojili andalúzske mýty a rituály s psychologickým rozmerom prežívania tzv. temnej lásky. Vtedy ešte jeho inscenácia nemala výrazný sociálny rozmer, ktorý začal vystupovať do popredia po tom, ako mu pri návštevách v bývalých kolóniách udrelo do očí etnické determinované sociálnym. To sa potom odrazilo v dvoch inscenáciách *Divadlo* a *Informátori*. Navyše, prudko zareagoval aj pri sociálno-patologickom prípade holokaustu, ktorý s celou emocionálnou silou odsúdil inscenáciou *Čakáreň*. Tak skúmal z antropologického hľadiska etniká v psychologickom rozmere, etniká v sociálnych súvislostiach a etniká v infernálnom postavení. Nie náhodou dostal náš príspevok názov *Pravda o človeku v diele Viliama Dočolomanského*. O človeku, ako o centrálnom bode všetkých siločiar.

Niekoľko by predpokladal, že náš režisér bude základný antropologický prístup vo svojej tvorbe ešte prehlbovať a dopĺňať. Ale v tom období, ako sme už predznačili, prišlo k určitej zmene kurzu tohto režiséra a jeho súboru. Dočolomanský popri prieniku do starých rituálov a citov si začal viac všímať aj súčasný sociálny rozmer sveta, do ktorého tieto staré etniká vrastajú. Človek mu naďalej ostal ústredným bodom, ale akoby sa mu žiadalo ešte viac sa priblížiť súčasnej dobe a jej aktuálnym udalostiam. Viac ako kedykoľvek predtým hľadal odpovede na konflikty, inscenoval výstrahy, apeloval, teda uvedomil si, že by sa mal aktivizovať v mene hodnôt a zásad, ktoré vyznáva. Tento posun spôsobil obrat v základnom poradí. Pôvodne bol vo *Farme* v jaskyni fokus zameraný v prvom

rade na človeka a jeho psyché a cez neho, na jeho pozadí, na sociálne okolnosti jeho konania. Ale postupne sa to nastavilo tak, že zložité až katastrofické okolnosti, v ktorých sa naša aj globálna spoločnosť zmieta, prinútili Dočolomanského s *Farmou* v jaskyni hľadať odpovede na celý kontext nových situácií a cez ne vykonávať projekciu do života súčasníkov. Dočolomanský citlivo vníma vzrastajúce globálne napätia svojej doby, vidí skryté i otvorené sociálne diskrepancie a hľadá odpovede na pôvod, príčinu týchto okolností, v ktorých sa svet ocitol. Na jeho tvorbu a estetické vnímanie, na jeho antropologický pohľad neúprosne zatlačila doba, jej všadeprítomné zvraty, pandémie, vojnové konflikty, sociálne búrky – a v tomto prostredí sa mu pred očami zjavila nočná mora osamelého, vystrašeného a dobrovoľne uzamknutého človeka.

Dočolomanský na tieto pnutia reagoval performanciou *Održení / Disconnected* (2015). Predstavil uzavretých ľudí, ich tváre, telá, obmedzený pohyb. Vystupujúcich nie je veľa, ale počas predstavenia sa zdá, akoby ich pribúdalo. Mnoho je takých, ktorým osobné fóbie a zlé skúsenosti nedovolia vyjsť von na ulicu. Počas karantén a zákazov pohybu ich v izolacionizme podporilo aj povinné zdržiavanie sa doma a obmedzenie sociálnych väzieb na minimum. Náš režisér akoby sa v tom čase vlastnej zvýšenej angažovanosti umelecky radikalizoval. Priklonil sa k tomu smeru, ktorý vníma divadlo ako miesto s možnosťou odhaľovania všetkých množiacich sa sociálno-politických porúch. A jasne si musel uvedomiť, že je v jeho rukách aktivizovať sa prostriedkami, ktorými vie najlepšie narábať, formou pohybového umenia, formou tanca v nasledujúcich performanciách.

Všimnime si vtedajší výber jeho tém pre *Farmu* po roku 2015: sociálne nekomunikujúci osamelci – hikikomori, izolácia počas pandémie, osamelí starí ľudia, neželaní imigranti, radikáli zneužívajúci internet. Dočolomanský nás presvedča, že mu nejde iba o jednotlivcov v ťažkých životných okolnostiach, vnútorne rozvrátených, ale popri nich aj o celé súčasné etapy a zničujúce situácie, v ktorých sa ocitla civilizácia od východu na západ, od Japonska po Ameriku. Dočolomanský krízové a takmer bezvýchodiskové časy, z ktorých akoby nebolo úniku, prenáša do pohybových obrazov svojich performancií, a keď ich má pevne v rukách, aby mohol vyjadriť svoje poslanstvo, vykresľuje aj individualizované ľudské situácie, zlyhávajúcu psychiku a narastajúce konflikty ľudí medzi sebou. Na takúto

psychoanalýzu človeka v rôznych situáciách potrebuje performancia aj ďalšie výrazové prostriedky, nie iba tanečný či pohybový prejav, ale k nemu aj niečo z činoherného a pantomimického spôsobu vyjadrovania. Dočolomanského kompozície kombinujú akciu, text a video so živou hudbou.

Inscenácia *Odtržení* je rámcovaná ako výtvarnícka inštalácia a do nej je vložené fyzické divadlo ako dokument našej doby, ktorá dala vzniknúť fenoménu hikikomori. Je známe, že niektorí ľudia, a nie je ich málo, si vyberú život v uzavretom priestore povedzme malého bytu alebo len jednej izbičky a uzatvoria sa fyzicky aj psychicky celkom do seba. Dočolomanský v inscenácii s názvom *Odtržení* sa venoval takémuto sociálno-psychologickému problému, nie bezvýznamnému, lebo ten pars pro toto poukazuje na závažný jav úniku pred realitou inak zdravých, často mladých ľudí, žijúcich v rozvinutých a civilizovaných krajinách, ako je Japonsko. Predvídali už vtedy, že sa to onedlho bude týkať nie zopár jednotlivcov, ale celého sveta? Že raz príde pandémia Covidu?

Odtržení bola časťou voľnej trilógie, nazvanej *Noc v meste*. Farma v jeskyni k nej zaradila aj *Informátorov* a napokon inscenáciu *Navždy spolu! / Together Forever!* (2017), ktorú vytvorili Eliška Vavříková a Hana Varadinová s nehercami – pražskými seniormi. Obidve mladé členky súboru si so staršími Pražanmi a Pražankami v tejto inscenácii zahrli a overili modely viacgeneračného spoluzitia. Otázka bola, či tak vekovo a sociálne vzdialené skupiny ľudí dokážu spoluúčinkovať a či sa všetko úsilie a nahromadené prekážky nestanú podnetom pre nedorozumenia alebo výbuchy emócií. Výsledok bol naopak pozitívny, divadlo konštatovalo, že sa nevytvorila medzigeneračná priepasť, ani nevznikli prípady pohrdania staršími, alebo ich ignorovania. Skúšobný model spoluzitia starých a mladých ľudí nezaznamenal diskrimináciu, čo je pozoruhodné, pretože v Dočolomanského predstaveniach sa neraz prezentujú konflikty postáv aj nedorozumenia, hoci zobrazované postavy sú si rámcovo bližšie, ako tie, ktoré sa stretli v inscenácii *Navždy spolu!* Vizuálna, resp. scénografická zložka, nadväzujúca na výtvarné princípy Farmy v jeskyni, prítomná aj v rámci predchádzajúcich scénografií, bola vyladená a zdokonalená prelínaním rôznych druhov umenia, hlavne trojdimenzionálnych scénických pohybových výjavov s dvojdimenzionálnymi video zábermi, čo podčiarkovalo estetizáciu inscenácie na úkor realistického prístupu. Divák, pozorne sledujúci predstavenie, mohol zaznamenať skrývané pre-

línanie a stieranie kontúr medzi umeniami, čo bolo umožnené aj pomalým plynutím viditeľných akcií a adagiom v znejúcich tónoch.

Nástup pandémie so všetkými dôsledkami nikto nemohol predvídať. Ale predovšetkým vďaka inscenácii *Odtržení*, aj *Informátori a Navždy spolu!* sa Farma v jeskyni už predtým zaoberala pocitmi ohrozenia a úzkosti z izolácie, čo bolo dobrou predprípravou na karanténne limity, ktoré v rokoch 2020 až 2022 zasiahli svet. Opatrenia, ktoré viedli k zatváraní verejných priestorov určených na stretávanie väčšieho počtu ľudí silno zasiahli aj divadelné sály. Hľadal sa spôsob, ako v takých podmienkach neprestať tvoriť, ako si udržať kontakt s publikom a zároveň splniť kritériá obmedzení vyhlásených nariadeniami štátnych orgánov. Spôsoby boli rôzne, od zväčšenia rozostupov medzi divákmi, cez rôzne využívanie elektroniky, prenosov na obrazovky, alebo do vzdialených sál. Treba vyzdvihnúť, že Dočolomanský vtedy prišiel s mimoriadne tvorivým nápadom, jedinečným a perfektne riešiacim danú situáciu. Vybral si v pražskom paláci Lucerna, inak tiež vtedy ľudoprázdnom, výťahu, tzv. paternoster. Ako vieme, ide o rad nad sebou upevnených kabín prechádzajúcich dookola bez zastavenia od prízemia budovy až po jej najvyššie poschodie a naspäť dole. Výťah ide pomaly, naskakuje sa doň a vyskakuje z neho za jazdy. Nezvyčajný nápad bol v tom, že Dočolomanský urobil z kabín výťahu hľadisko (časti hľadiska) a z prilahlých chodieb javiská. Divákov nechal nastúpiť do výťahových kabínok, ktoré pomaly krúžili šiestimi poschodiami a na chodbách, ktoré viedli k výťahom, sa ich pohľadom otvárali výseky paralelných akcií performancie nazvanej *Efeméry* (2021). Režisér si vyrátal, že prechod kabínky jedným poschodím trvá 11 sekúnd, a tak akcie, ktoré zinscenoval na chodbách, boli tiež členené na 11 sekundové etapy. Na každom poschodí boli iné zostavy a iné výjavy performerov, niekde muž s dieťaťom, inde dve často sa hystericky smejúce ženy, potom skupina mladých, navzájom si príťažlivých ľudí a tak podobne. Každá táto skupinka predvádzala svoj problém, väčšinou išlo o afekty, psychické krízy, prejavy osamelosti a strachu. Využilo sa minimum dekorácií, raz sa na chodbe objavil rad kresiel, ktoré však asi patrili k výbave Lucerny, inokedy stojaca lampa atď. Absolútna väčšina komunikácie sa realizovala v oddelených pohybových akciách, úryvkoch expresívnych tancov, dramatických výkyvov – čo napokon charakterizuje aj iné Dočolomanského inscenácie.

Takýmto usporiadaním priestoru sa dodržali prísne nariadenia o rozostupoch medzi ľuďmi, diváci boli rozdelení po kabínkach, tanečníci Farmy tvorili rovnako malé skupinky rozosiate po chodbách Lucerny. Diváci, aj jednotlivé kreácie zobrazované tanečníkmi, prežívali počas prestavenia celú tú izoláciu bezprostredne na vlastnej koži, prostredníctvom malých výsekov, ktoré sa na chvíľu, keď kabínka prechádzala poschodím, približovali k živej realite takmer na dosah, na ohmatanie, ale na druhej strane zostávali akoby za sklom, v neskutočných, efemérnych obrazoch s nepolapiteľnými aj nezrozumiteľnými dejmi, atomizovanými v malých, niekoľko sekundových ukážkach. Dočolomanský sa odvoláva na imerzívne divadlo a táto performance má také črty. Imerzívne divadlo vyhľadáva špecifické miesta (site-specific) a palác Lucerna je toho priam vzorovou ukážkou. A to preto, že ráz známej budovy v centre Prahy, dalo by sa povedať – jej charakter, je tak hmatateľný, definovaný, že je najlepšou ukážkou typického „špecifického miesta“ a pre efemérnu performanciu sa stala táto architektúra akýmsi stavebným materiálom, čo možno prirovnať k Appiovej pevnej kubusovej základni, na ktorej podklade sa počas hry vynímajú mäkké, ohybné a pohyblivé ľudské telá. Dočolomanský mal k dispozícii minimalistickú scénu danú rámcom chodieb. Diváci boli prísnymi nariadeniami rozdelení na osamelých jedincov v minimalistických kabínkach hľadiska. Podotknime, že toto výtahovo-chodbové usporiadanie divadelného priestoru je absolútnym nówom v dejinách divadelnej scénografie. Poznáme priezorové usporiadanie divadelnej sály, amfiteatrálne, simultánne, mansionové, kruhové a mnohé ďalšie, avšak toto Dočolomanského je naozajstným unikátom, nepoznám žiadny pendant, a treba sa postarať, aby sa zaznamenalo ako rarita do dejín scénografie.

Ľudia, keby nebolo pandémie, by sa každodenne viezli vo výťahu, nastupovali by a vystupovali, stretávali sa s prechádzajúcimi po chodbách, a tí by sa po nastúpení zasa miešali s inými, čo v kabínke už boli. V normálnych časoch sú všetci v Lucerne jedným spoločenstvom pracovníkov a návštevníkov paláca. Spájajú ich dôvody návštevy. Vezúci sa diváci a pred ich očami vystupujúci tanečníci by mohli byť zjednotenou entitou. Lenže počas pandémie sa nesmeli dotýkať ani nablízko stretávať, museli dodržiavať rozostupy a ostali umelo, z prinútenia osamelí. Rozdelili sa na tých vo výťahu a tých mimo. Priam hmatateľná metafora sociálnych rozdielov a ukážka, ako sa atomizuje svet.

Veľké myšlienky nemajú vždy šťastie. V tých komplikovaných pandemických rokoch napokon už nacvičenú a pripravenú inscenáciu *Efeméry* nepovolili uviesť do života. Premiéra sa nekonala a ani sa v dohľadnom čase konať nemala. Palác Lucerny ostal prázdny. Našťastie, Dočolomanský roku 2021 nakrútil v Lucerne, na tých istých miestach, kde malo byť predstavenie, aspoň dvadsať minútový film, ktorý dáva vcelku dostávajúcu predstavu o tom, ako mala vyzeráť performance.

Ešte pred objavením sa pandémie pripravili vo Farme väčší medzinárodný projekt *Útočisko / Refuge* (2018). Tematicky sa venoval problematike utečencov, ktorí opustili svoju vlasť a vydali sa za lepšími životnými podmienkami bez možnosti návratu. Odišli tam, kde ich nečakajú a neželajú si ich, ale oni tam hľadajú záchranu, pretože všetko je lepšie, ako to, čo opúšťajú doma. Režisér Dočolomanský dramaturgicky spolupracoval s Janou Pilátovou a k dispozícii mal medzinárodný euroázijský súbor. Ústrednými postavami sú traja emigranti, ktorých osudy sa prepletajú na ceste za lepším životom. Musia sa pritom zbaviť strachu a nájsť silu poskytnúť iným oporu a súcitiť. Režisér vychádzal z osobných rozhovorov, ktoré mal v Londýne s ľuďmi, čo už úspešne absolvovali útek. Museli sa vtedy hlavne vyhybať pohraničným strážam a prekonávať horské priesmyky v chatrných teniskách, aby nevyzerali ako ľudia, čo sú na dlhej ceste cez horské masívy do inej krajiny. Predstavenie dedikovala Farma v jeskyni priateľom z Tibetu.

Táto scénická kompozícia bola pozoruhodná z niekoľkých dôvodov. Mala v sebe pomerne vyrovnaný pomer tanca a hudby. Fyzické divadlo a v tom istom momente koncert, a ten v intenzite a kvantite nebývalej pre tvorbu tohto súboru. Na scéne sa sústredili hudobní a taneční performer, navyše Dočolomanský efektívne využil aj výtvarné scénické prvky a vytvoril multimediálne dielo. Hneď úvodná časť evokuje prostredníctvom radu tlampačov strážené priestory hraníc, plotov, vojakov okolo, ktorí prenasledujú utečencov – zapojili sa tam všetky formy, hmotné predmety, svetelné impulzy, zvuk z reproduktorov aj živá hudba, teda vznikla akási polykompozícia umení, inšpirujúca dynamické pohybové kreácie.

Na pohybových kreáciách tejto inscenácie sa dajú jasne rozpoznať režijné a choreografické princípy Dočolomanského. Vyzerá to tak, že uňho účinkujúci umelci sú zdanlivo skrytí, alebo zašití v úboroch a koži postáv, ktoré divák vidí zvonku. Ale performer vďaka vlastným emóciám vlo-

ženým do hry vytvárajú zvnútra plasticitu týchto osôb. Tanečníci, herci preskúmavajú seba, svoje city a dávajú fyzické impulzy a konania, ktoré modelujú do tvarov. Tie zvnútra vtláčajú zobrazovaným postavám. Odev, koža sa počas predstavenia prakticky strácajú z vnemu divákov, postavy akoby boli nahé, a ostáva umelecké len dielo performerera, ktorý je od všetkého ostatného oprostý. Tento druh tanca je iba minimálne naratívny, nemožno za každou pohybovou zmenou hľadať vyslovenú vetu či myšlienku, ani sa tieto výstupy nedajú prekladať do monológov či dialógov. Máme tu dočinenia s básňou pohybu a zvuku, s audiovizuálnou metaforou, a nie písaným dokumentom. Dočolomanského divadlo vyslovuje to, čo sa inak nedá vysloviť a nevyslovuje to, čo možno povedať slovami. Performeri si vytvárajú vlastné fyzické partitúry, ktoré sú odlišné od písaných scenárov, aj od notových zápisov. Ale tieto fyzické partitúry sú najbližšie k životu, ktorý prinášajú na scénu.

Utečenci sú jedným z najväčších problémov súčasného sveta a Dočolomanský naň aktivisticky upozornil. Ale je tu veľa iných problémov doby, na ktoré by malo divadlo výstražne reagovať. Dočolomanského šokoval prípad zneužívania internetu. V novinách roku 2020 zachytil správu, že estónska polícia odhalila lídra medzinárodnej neonacistickej skupiny, ktorý sa skrýval za nickom Commander. Zistilo sa, že išlo o 13-ročného chlapca. Ten na svoju činnosť využíval internet, kontaktoval po svete podobne zmýšľajúcich, podporoval ich, vyzýval k akcii. Toto zneužívanie trvalo dlhší čas, príbuzní chlapca si to nevšimli, a ak by ho nezachytili protiextrémistické siete, mohlo to viesť k jeho radikalizácii a prípadne aj nejakým násilným činom.

Dočolomanský, ako sme konštatovali v úvode tejto štúdie, sa začal postupne čoraz viac koncentrovať na prípady sociálnych porúch, a teda sa mohol venovať aj tejto téme v inscenácii *Commander* (2020). Výsledkom je fascinujúci pohľad do zákulisia príbehu. Formálne k nemu choreograf pristúpil s využitím tanečných aj civilných pohybov, opäť sa uplatnili činoherné aj pantomimické prvky. Divadelné predstavenie je doplnené filmovými exteriérovými zábermi, ktoré dopovedajú načrtnuté významy. Chlapec, žijúci v tradičnej meštianskej rodine, v slušne zariadenom byte, s akváriom plným rybičiek, symbolizujúcim pokoj a mier, sa bez pozornosti rodičov hrá s internetom a postupne ho začnú priťahovať zakázané stránky. Nájde si tam podobných, ako on a teší ho zvyšovanie dominan-

cie nad ostatnými pripojenými. Stáva sa z neho malý diktátor, predčasne zostarnuté dieťa, ktoré v replikách, inak do scenára odpísaných priamo z reálnych chatov, hovorí o smrti, sexe, nenávisti. V záverečnej filmovej exteriérovej dokrútkke ho vidíme, ako sedí s kamarátmi na detskom ihrisku pred panelákom, a rozvíja svoje stratégie, kým mamička opodiaľ pokojne klebetí o svojich bežných drobných problémoch bez toho, aby si uvedomovala, aké nebezpečenstvo práve v tom momente ohrozuje deti. V celkovom pohľade tu Dočolomanskému nejde len o určitý individuálny prípad, ale urobil pokus odhaliť mechanizmy, vedúce k polarizácii spoločnosti, k rastu násilia, intolerancie a novej totalite.

Toto zatiaľ posledné dielo Farmy v jeskyni sa vyznačuje najväčšou mierou využitia viacerých umeleckých druhov. Dočolomanský zabezpečuje voľný a akoby nebadaný prechod či prelínanie medzi jednotlivými druhmi umení. Opäť, ako to už urobil aj predtým, trojrozmerné prepája s dvojrozmerným, živé s umelým a umeleckým. Je to o to zložitejšie, že uňho vládne na scéne maximálne dynamický tanec, smerovaný na všetky strany – nahor, nadol, na boky, vedený priamo aj v obratoch a piruetách. Preto sa musia dynamizovať aj iné umenia – svetelné lúče a efekty, hudobné variácie v nesúvislých úryvkoch, rekvizity, ktoré počas hry nadobúdajú rôzne obsahy. Toto divadlo útočí na všetky zmysly, aby dosiahlo konečný efekt katarzie. Dočolomanský sám rád sprostredkúva poznatok, ktorý nadobudol pred mnohými rokmi počas výskumného pobytu v Andalúzii. Tá bola, ako je známe, dlhé stáročia islamizovaná. Preto zvolanie „Alah!“ vyjadrujúce vrchol šťastia, bývalo pri najrôznejších príležitostiach v Andalúzii prirodzeným prejavom. Španieli si to mierne prispôbili na „iOlé!“, ale vyjadrujú tým to isté.¹⁵ Španieli toto citoslovce v príhodných príležitostiach radi používajú. Katarzia ku ktorej smerujú Dočolomanského performancie je božským momentom, ktorý sa dá vyjadriť povzdychom „Bože môj!“, alebo „Alah!“ či „iOlé!“

¹⁵ Viliam Dočolomanský v osobnom rozhovore s autorom tejto štúdie v Prahe 26. septembra 2023.

SUMMARY

Theatre of Movement and Viliam Dočolomanský

Theatre of movement as genre includes many variants that are constantly evolving and changing. This can also be observed in the works of Viliam Dočolomanský, who has not stopped after his first successful artistic pieces, but is still trying to renew and transform the expression and new forms and contents of his productions. If we were to compare him with some of the earlier heralds of movement theatre (e.g. Laban, Jaques-Dalcroze, Wigman), who rejected the art of ballet as being too limited by strict rules, we would find that they themselves were, from today's point of view, too concentrated on a single goal and did not look for new paths so insistently as it is happening today.

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-19-0522.

KONTAKT:

prof. PhDr. Miloš Mistrík, DrSc.
Centrum vied o umení SAV,
Ústav divadelnej a filmovej vedy
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava;
Akadémia umení v Banskej Bystrici,
Katedra divadelnej dramaturgie, réžie a teatrologie FDU AU
Horná 95, 974 01 Banská Bystrica, Slovakia
e-mail: milos.mistrík@savba.sk; milos.mistrík@aku.sk

Romeo Castellucci: potreba divadla

MICHAL DENCI

DIVADELNÁ FAKULTA VYSOKEJ ŠKOLY MÚZICKÝCH
UMENÍ V BRATISLAVE

ABSTRAKT Ekosystémy na Zemi by bez človeka pravdepodobne prosperovali. Človek však existuje, a tak organizmy na tejto planéte musia čeliť klimatickej kríze. Pokiaľ máme záujem zachovať svoj druh, a teda život na Zemi, musíme prestať plytvať prírodnými zdrojmi. Každý, kto sa zaoberá divadlom, by si v tomto kontexte mal položiť otázku: môžeme si dnes dovoliť robiť energeticky nákladné divadlo? Príspevok inšpirovaný tvorbou Romea Castellucciho sa zaoberá (ne)legitimitou environmentálnej záťaže, ktorú divadlo predstavuje.

KLÚČOVÉ SLOVÁ klimatická kríza, reprezentácia, revolta, Romeo Castellucci

Vedci nás už niekoľko rokov upozorňujú na hrozby vyplývajúce z globálneho otepľovania. Naša planéta sa pod vplyvom pôsobenia človeka stále viac zahrieva a pokiaľ sa nám tento trend v krátkom čase nepodarí zvrátiť, život človeka a mnohých ďalších živočíchov na Zemi sa ocitne vo vážnom ohrození. Dostávame tiež informácie o tom, čo by sme pre vlastnú záchranu mali robiť, no nerobíme to. Naopak, pokračujeme v činnostiach, ktoré prispievajú k prehľbovaniu klimatickej krízy.

Tento úvod, ako vystrihnutý z prejavu Greta Thunberg, by v kontexte teatrologickej konferencie mohol vzbudiť očakávanie, že poukážem na potrebu správať sa v divadle ekologicky. Lenže ja by som si dovoľil byť radikálnejší: chcem totiž poukázať na nutnosť zamyslieť sa nad tým, či v kontexte aktuálnej spoločnosti vieme obhájiť existenciu divadla, ako ho poznáme a definujeme. Totiž, obrazne povedané, aj keď budeme recyklovať scénu či kostýmy, stále bude mať väčšina divadelných predstavení dopad na životné prostredie. A v súčasnej situácii je našou povinnosťou eliminovať každý negatívny dopad, ktorý nie je nevyhnutný. Potrebujeme teda divadlo, alebo je to len zbytočné plytvanie?

V istom ohľade by sa mohlo zdať, že tu reprodukujem rétoriku komentátorov na sociálnych sieťach, ktorí obzvlášť v čase pandémie nabádali divadelníkov (a umelcov vo všeobecnosti) k tomu, aby sa chytili lopaty a konečne začali robiť nejakú naozajstnú robotu. Lenže podstata takéhoto spochybnenia divadla sa líši, pretože divadelníci by mohli s lopatou napríklad prehadzovať uhlie v tepelných elektrárnach, čím by mali uspokojiť milovníkov takzvanej naozajstnej práce, nie však environmentalistov, ktorým by, naopak, viac vyhovovalo, keby divadelníci – pokojne aj bez lopaty – jednoducho len neprevádzkovali energeticky náročné budovy a nespotrebovali príliš veľa materiálov, ideálne žiadne.

Znamená to, že v mene ekologického zmýšľania by sme tvorcom ako Romeo Castellucci alebo Dimitris Papaioannou mali povedať, aby prestali tvoriť, pretože v divadle mŕňajú napríklad priveľké množstvo vody? (Tí, čo videli Papaioannouovo *Transverse Orientation* alebo Castellucciho *Bros*, vedia, o čom píšem.) Alebo môžu predsa len mať všetky tie minúté litre vody svoj zmysel aj v čase klimatickej krízy?

Opätovne sa vraciame k otázke podstaty a zmyslu, na ktorú, mimochodom, až príliš často a ľahko zabúdame. Uvediem jeden reprezentatívny príklad. Nedávno bol v akademickej knižnici organizovaný seminár s výpovedným názvom „Vykazujem, teda som“. Ten názov naozaj priliehavo vyjadruje súčasné pomery: ak niekto nevykáže svoju činnosť, akoby ju ani nevykonal. Takže vlastne svoju prácu robíme preto, aby sme ju mohli vykázať, v opačnom prípade sme ju nemuseli robiť. V rámci takto postavenej logiky je naša činnosť sama osebe absolútne zbavená zmyslu: robiť sa oplatí len to, čo sa dá zmerať, a to vo funkcii výkazu.

Výkaz našej činnosti pritom väčšinou podmieňuje vyplatenie finančnej odmeny, výplaty, ktorá dokladuje užitočnosť človeka pre spoločnosť. Ide tu vždy o výmenný obchod: ak niekto dokáže produkovať tovary či služby, ktoré naplňajú prirodzené či umelo vyvolané potreby, môže tieto produkty vymeniť za univerzálne platidlo. Peniaze sú reprezentáciou, same osebe majú len veľmi obmedzené praktické využitie (nedajú sa zjesť, vypiť, nemožno s nimi vykopať jamu, pokosiť ani okopať zemiaky), no vďaka možnosti vymeniť ich za čokoľvek sú vyjadrením všetkého. Automaticky potom platí aj to, že pokiaľ niekto nezarába, v jazyku to znamená, že je neužitočný, nemá hodnotu a v krajných prípadoch je odsúdený na vyľúčenie z tejto spoločnosti formou extrémnej chudoby, čiže nemožnosti pokryť ani svoje základné potreby. Hovorí o tom aj príslovie „kto nepracuje, nech neje“. Hoci presnejšie by dnes bolo jeho znenie: „kto nevykazuje, nech neje.“ Reálne je totiž našou prácou samotná tvorba výkazov ako vyprázdnených foriem.

Z pohľadu môjho akademického rastu teda platí, že ak nevykážem tento môj konferenčný príspevok, akoby som ho ani nenapísal. Zmysel môjmu textu v danom kontexte dáva výkaz činnosti. Príspevok na konferenciu (v ktorom by som, mimochodom, mal monitorovať aj počet znakov, čiže jeho kvantitu) píšem preto, aby som si takpovediac spravil čiarku. V tejto situácii je potom úplne jedno, či jeho obsah bude pre niekoho prí-

nosný, stačí, že príspevok vyprodukujem. To je tiež dôvod, prečo mnohí prispievatelia svoje texty recyklujú (priznane to robil dokonca aj Umberto Eco a nemyslím si, že by texty recykloval kvôli svojmu priezvisku v znamení hesla „recyklácia je eco“). Recyklácia príspevkov nespochybiteľne dokumentuje skutočnosť, že autorom ide najmä o výkaz, inak si ťažko predstaviť dôvod, prečo by aj pomerne zdatní pisatelia robili tieto textové koláže.

Myslím však, že onedlho už recykláciou textov nebude nutné sa zapodievať. V súčasnosti sme svedkami enormného pokroku, ktorý prináša umelá inteligencia. Čoskoro nám postačí len správne napísať zadanie pre tvorbu kvalitného, logicky koherentného vedeckého textu, zvyšok za nás urobí aplikácia. Niektorí odvážnejší by si na to mohli trúfnuť dokonca už dnes. Posúdte sami, nasledujúci text generovala umelá inteligencia v odpovedi na otázku, či je schopná napísať príspevok na teatrologickú konferenciu:

„Áno, umelá inteligencia môže pomocou preddefinovaných informácií a vzorov generovať príspevok na teatrologickú konferenciu. Ak máte špecifické témy, otázky alebo body, ktoré chcete zahrnúť, môžete mi poskytnúť viac informácií, a ja môžem vytvoriť príspevok na túto tému. Nezabudnite však, že aj keď umelá inteligencia môže generovať obsah, je dôležité, aby bol prekontrolovaný a prípadne upravený odborníkom v danom odbore, aby zabezpečil správnosť, kvalitu a vhodnosť pre konkrétnu konferenciu.“¹

Na margo použitia umelej inteligencie pri písaní príspevku ešte poznamenám, že neexistuje dôvod na to, aby sa pri momentálnom stave vecí taký postup považoval za neetický. Je azda etickejšie, keď autor strávi niekoľko hodín svojho života písaním príspevku, ktorý si takmer nikto neprečíta, a to len preto, aby si urobil čiarku v kolónke „príspevky“, pokiaľ existuje nástroj, ktorý to zaňho spraví za pár chvíľ? Použitie umelej inteligencie sme legitimizovali už vtedy, keď sme prvýkrát recyklovali niektorý zo svojich alebo cudzích textov.

Všetci si pritom v kútiku mysle uvedomujeme, že zmysel by sme príspevkom vedeli vrátiť vtedy, ak by sme ich prestali kvantifikovať a vykazovať. Naše vedecké texty by sme vystavili existenciálnej skúške a bolo

¹ Open AI – ChatGPT, text generovaný 9. 11. 2023 na súkromnom konte Michala Denciho.

by zaujímavé vidieť, či a v akej podobe by vznikli a pretrvali. Nechcem teraz spochybňovať prínos akýchkoľvek konferenčných príspevkov. Tvrším však, že každý pokus o ich kvantifikovanie za účelom merania výkonnosti má vplyv na motivácie, s ktorými texty následne vznikajú, a degeneruje kontext, v ktorom vznikajú, sú prezentované a v nadväznosti na to aj ich účinok.

Obávam sa, že niečo podobné sa mohlo odohrať aj v oblasti divadla (a nazdávam sa, že nie som prvý, kto to hovorí). Stratili sme zo zreteľa zmysel, a tak sa pridržame (vyprázdnenej) formy a – environmentalisticky povedané – hanebne plytváme prírodnými zdrojmi. Ak chceme obhájiť existenciu divadla, musíme sa zamyslieť nad jeho podstatou a zmyslom. Potrebujeme si ale zároveň uvedomiť aj kontext, v ktorom našu reflexiu tvoríme.

Pier Paolo Pasolini ako dobrý pozorovateľ veľmi rýchlo zaznamenal, že kapitalistickú spoločnosť, ktorej bol súčasťou (a ktorú tvoríme aj my), riadila logika konzumu. O postavení básnika v tejto spoločnosti napísal: „On nie je kupujúci! On je producent, ktorý nezarába! Je to niekto, kto produkuje tovar, ktorý môže i nemôže byť kúpený! A pokiaľ je náhodou kúpený, nemôže byť konzumovaný!“² Z pohľadu spomínanej logiky konzumu je činnosť básnika nezmyselná. Pasolini však práve v tejto nezmyselnosti videl zmysel básnikovej tvorby: „Nechať zdegenerovať chťiče nákupu a produkcie na niečo, čo je ich čistou podobou a absenciou funkcie, je úlohou básnika.“³ Tento obraz básnika môžeme považovať za podobenstvo.

Vedecké objavy nás stále viac presviedčajú o tom, že v prírode má všetko svoj zmysel, každý živý organizmus je súčasťou systému, v ktorom spĺňa svoju veľakrát nezastupiteľnú funkciu. Jediný tvor, ktorý predstavuje akúsi chybu v systéme, je človek, tvorca kultúry. Pokiaľ by sme pojem kultúra interpretovali v širšom zmysle ako všetko to, čo vzniklo pričinením človeka, mohli by sme ju postaviť do protikladu s prírodou, alebo ju považovať za pokračovanie prírody inými prostriedkami.

Napriek tomu, že človek na rozdiel od iných živočíchov disponuje niečím, čo nazývame rozumom, nekoná vždy racionálne. Z utilitaristic-

kého pohľadu totiž robí mnoho neefektívnych, nerozumných vecí. Pomyslime napríklad na slávnosť. K charakteristickým prvkom slávnosti patrí plytvanie. Môže takéto príležitostné mrhanie mať nejaký zmysel? Zaujímavý pohľad na túto problematiku ponúka Jean Duvignaud, ktorého vo svojej štúdií⁴ venovanej slávnostiam cituje Marco De Marinis. Podľa Duvignauda (v De Marinisovej interpretácii) je slávnosť subverzívna, radikálne spochybňuje spoločnosť a jej zákonitosti a ponúka nové, dovtedy nemyslené možnosti. V kontexte tohto uvažovania môžeme obdobia zlomu, resp. veľkých spoločenských a kultúrnych zmien, akými boli renesancia či barok, vnímať ako kontinuálne slávnosti. Aj sám De Marinis konštatuje, že ide o podnetnú ideu, pretože barok v tomto ponímaní nepredstavuje len prechodné obdobie či akúsi prehnajú reakciu na renesanciu, ale práve cez nestriedmosť alebo absenciu účelu, s ktorými sa spája, ponúka alternatívu ku kapitalistickej spoločnosti (ktorá je priamym potomkom sveta racionality), založenej na výmennom obchode a profite. De Marinis napokon konštatuje, že barokový projekt evidentne zlyhal a zostali nám po ňom len estetické stopy v oblasti umenia. Modernému svetu totiž vládne logika trhu, kde žiadna neefektívna investícia nemá miesto. Ako píše Duvignaud, kvôli tomu slávnosť nie je viac možná, respektíve sa stáva ideológiou. Slávnosť tak nadobúda podobu revolúcie.

Napriek svojmu obsahu predchádzajúci odsek nemá v tomto príspevku byť len neúčelným ornamentom. Privádza nás totiž k tvorcovi, ktorého meno figuruje v názve príspevku. Vzhľadom na to, že Romea Castellucciho som doteraz spomenul len v spojitosti s mŕňaním vody, mohol by vzniknúť dojem, že obsah príspevku nezodpovedá názvu a meno v ňom spomenuté predstavuje najmä marketingový ťah: pri vyplňaní prihlášky na konferenciu som si mohol povedať, že príspevok o Castelluccim by predsa na konferencii o tendenciách v divadle 21. storočia mal byť v každom prípade akceptovaný, takže som ho pre istotu spomenul. Netvrdím, že som si túto skutočnosť neuvedomil, no zďaleka to nepredstavuje prvotnú motiváciu. Hlavnou inšpiráciou pre vznik tohto príspevku skutočne je Castellucciho tvorba (tak ako bola Danteho *Božská komédia* inšpiráciou

² PASOLINI, P. P. *La Divina Mimesis*. Milano : Mondadori, 2019, s. 34.

³ Tamže, s. 35.

⁴ De MARINIS, M. *La società della festa. Utopia festiva e ricerca teatrale*. In *Al limite del teatro Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*. Bologna : Cue press, 2016, s. 53 – 72.

pre Castellucciho *Inferno*, v ktorom sa na scéne žiaden Dante ani Vergílius nezjavujú). Písať konvenčný príspevok o Castelluccim by totiž bolo približne ako inscenovať Pasolinioho text konformným spôsobom v meštianskom divadle. Mojm cieľom je Castellucciho divadlo evokovať tak, aby som čo najmenej kompromitoval jeho idey.

Romeo Castellucci svoje divadlo koncipuje ako odmietnutie jazyka, preto preklad do jazyka toto divadlo nevyhnutne deformuje, pokiaľ ho priam neneguje. Z tohto dôvodu jedinú komentáre a idey súvisiace s Castellucciho divadlom, objavujúce sa v tomto príspevku, sú buď vecnými opismi (spomínané množstvo minútej vody), alebo jeho vlastnými komentármi, prípadne ich parafrázami, ktoré ale bohužiaľ deformuje preklad do slovenčiny. Tento príspevok sa teda nemá (a ani nemôže) venovať Castellucciho divadlu prostredníctvom svojho obsahu, ale spôsobom, ako je napísaný, a tiež principiálnym odmietnutím svojho zaevidovania do výkazu vedeckej činnosti.

Castellucciho divadlo sa zaoberá tragédiou, ktorá podľa neho tvorí srdce divadla, pričom je to jediná matéria, ktorá – ako povedal v jednom rozhovore – ho v divadle zaujíma, nie však ako objekt, ale ako univerzálna forma. Tragédiu Castellucci necháva vyjaviť sa v cykle s názvom *Tragedia endogonia*, kde endogonia odkazuje na živočíchy, ktoré sú schopné sa reprodukovať samy (bolo žiaduce, aby sa aj tento príspevok rodil sám zo seba, tzn. bol ako reflexia pohľadom upriamejším na seba).

Cyklus *Tragedia endogonia* je Castellucciho vzburou proti ideí reprezentovania reality, bojom proti realite prostredníctvom fikcie, a teda vzburou proti moci reality. Najvyšším príkladom vzbury proti svetu reality a jeho jazyka pritom pre Castellucciho zostáva Artaud. Artaudova vzburá sa podľa Castellucciho líši od revolúcií avantgárd, pretože neponúka nové divadlo, ale staré (antické) divadlo alebo divadlo budúcnosti, čiže na rozdiel od futuristov sa nezaraďuje do postupne sa vyvíjajúcej tradície. Futuristi tradíciu potvrdzujú aj vtedy, keď vyzývajú na ničenie galérií, pretože zostávajú vo vývojovej línii tradície (podobne ako komentátori na sociálnych sieťach, ktorí posielajú umelcov do polí a tovární, potvrdzujú ich identitu), zatiaľ čo Artaud (podobne ako Castellucci) sa snaží o vytvorenie jazyka, ktorý s touto realitou nemá nič spoločné. Tento jazyk, tak ako ten, ktorý používal jeden z hlavných Castellucciho inšpirá-

torov Carmelo Bene, nemá vyjadrovať niečo iné (nie je reprezentáciou), ale sám sa stáva bojiskom, domom, ktorý treba podpáliť.⁵

Cez optiku, ktorú načrtol Duvignaud, by sme Castellucciho revoltu/revolúciu (nový jazyk) mohli vnímať ako slávnosť (niekedy dokonca aj doslova, napríklad Mozartovo *Requiem*, čiže zádušná omša, je v Castellucciho réžii explicitnou slávnosťou). V tomto zmysle je Castellucciho divadlo plytvaním (vodou či inými materiálmi), ktoré ponúka alternatívu k svetu, kde vládne logika trhu a reprezentácie (vykazovania), čiže logika, ktorá nás priviedla ku klimatickej kríze. Paradoxne by tak práve „plytvajúce divadlo“ mohlo ponúknuť svet s perspektívou klimatickej stability.

Netreba však zabúdať, že plytvanie samo osebe nie je ničím, čo nás k tomuto cieľu privedie, je len jedným z možných sprievodných javov. Preto neobhajujem, ale naopak odsudzujem plytvanie z nedbanlivosti či pohodlnosti (a to najmä tej intelektuálnej), vyzývam k čo najefektívnejšiemu zapojeniu technológií a k podpore vedy (vyzývam teda k vz bure voči reprezentácii vedy prostredníctvom evidencie vedeckej činnosti, aby sa naše príspevky mohli stať produktom nie algoritmu, ale ľudskej činnosti, čiže – obrazne povedané – poéziou), aby sme predišli všetkým zbytočným energetickým stratám, každej zbytočnej environmentálnej záťaži.

Človek, ktorý si na rozdiel od zvyšku živočíšnej ríše uvedomuje tragičku svojej existencie, dostal so schopnosťou vytvárať umelý svet aj možnosť realizovať neúčelné aktivity. Človek je v kontexte prírody básnikom, nestojí však mimo prírody ako stroj. V 21. storočí je našou povinnosťou túto danosť uviesť do praxe, spochybniť aktuálnu konzumnú spoločnosť, jej zákonitosti a diskurz, ktoré nás priviedli do stavu klimatickej krízy, a tiež divadlo, ktoré s touto spoločnosťou funguje v súlade (pričom ale divadelníkov nebudeme posielat k lopate). Práve preto potrebujeme Castellucciho obrazoborectvo, jeho divadelnú revoltu aj so všetkou jej opulentnosťou.

⁵ Takto Beneho jazyk opisuje Romeo Castellucci v rozhovore publikovanom v knihe: FRANCIONE, F. *Sguardi sul teatro contemporaneo*. Milano: Libri Scheiwiller, 2022, s. 67.

SUMMARY

Romeo Castellucci: The Need for Theatre

The Earth's ecosystems would most likely thrive even without humans. But as humans exist, the organisms on this planet are facing a climate crisis. If we are serious with preservation of our species, and therefore life on Earth, we must stop wasting natural resources and only do things that make sense for human existence. In this context, anyone involved in theatre practice should ask themselves: why do we need theatre?

Tragedy, as the heart of theatre, is at the heart of Romeo Castellucci's work. This paper analyses selected works by Castellucci in the context of the 21st century.

LITERATÚRA

De MARINIS, Marco. La società della festa. Utopia festiva e ricerca teatrale. In *Al limite del teatro Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*. Bologna : Cue press, 2016, s. 53 – 72. ISBN-10-8899737193.

FRANCIONE, Fabio. *Sguardi sul teatro contemporaneo*. Milano : Libri Scheiwiller, 2022. 175 s. EAN 9788876447068.

PASOLINI, Pier Paolo. *La Divina Mimesis*. Milano : Mondadori, 2019. 144 s. ISBN-10 8804720638.

PERRIER, Jean-Louis. *La disciplina dell'errore. Il teatro di Romeo Castellucci. Scritti e interviste*. Napoli : Cronopio, 2022. 212 s. ISBN-10 8898367643.

VIŠŇOVSKÝ, Emil. Človek by mal žiť v záhrade. In *Človek by mal žiť v záhrade*. Bratislava : Kalligram, 2010, s. 134 – 140. ISBN 9788081012693.

KONTAKT

Dott. Michal Denci, PhD.

Vysoká škola múzických umení v Bratislave,

Katedra divadelných štúdií DF

Zochova 1, 813 01 Bratislava, Slovakia

e-mail: michal.denci@gmail.com

Každodennosť a autobiografia umelca ako princíp tvorby v performatívnom umení

VLADISLAVA FEKETE

DIVADELNÁ FAKULTA VYSOKEJ ŠKOLY MÚZICKÝCH
UMENÍ V BRATISLAVE

Autenticita performatívnych foriem

Pre umelcov využívajúcich performatívne postupy platí konštatovanie, že uprednostňujú efekt autenticity a reality a upúšťajú od fikčných obsahov. Mimetické umenie, ktorého tradícia siaha do antiky, sa narušilo. Do popredia sa dostala scénická prezentácia, ktorej uvoľnila miesto divadelná reprezentácia. Hovoriť môžeme o ďalšom pokuse hľadania absolútnej autenticity ľudskej bytosti a divadla: „Základnou myšlienkou sa stal cieľ, aby performer nehral úlohu, ale aby zostal sám sebou, aby sa umenie a živosť (liveness) odohrávali paralelne, aby sa oslavoval len prítomný okamih a absolútna prítomnosť performerera, aby sa dala prednosť prítomnosti nad významom.“¹ Autenticita teda priniesla prítomnosť živého tela na scéne. Hans-Thies Lehmann definoval sedem spôsobov prejavu prítomnosti v divadle: „1. Herecom ako performerom, ktorého ‚konanie‘ nadobúda performatívny charakter tým, že aktuálne formuje, modifikuje a robí centrálnymi afektívne a individuálne vzorce svojho vzťahu k divákovi. 2. Spôsobom herectva, ktorý je orientovaný viac na komunikačnú os herec – divák než na stelesnenie roly (...). 3. Kontrastom dýchajúceho tela s iba sprostredkovanými obrazmi, takže prítomnosť je zakaždým prežívaná iným spôsobom, závislým od divákovho rozlišovania medzi živým a sprostredkovaným obrazom. 4. Vnímaním a vnímaním herca ako diváka. Úplnou alebo čiastočnou rezignáciou na ucelenú fikciu, aby sa pozornosť nepresúvala od herca k tomu, čo hrá. 5. Koncentráciou javiskových procesov na telesnú fyzis (...). 6. Technikami, ktoré vedú k ‚manifestácii‘ fyzickej reality sveta vecí na javisku, najmä v interakcii s ľudskými hercami. 7. Dôrazom na triviálnosť, ktorá nevy-

¹ PAVIS, P. *Rečník izvođenja i savremenog pozorišta*. Beograd : Ars Clia, 2021. s. 38.

ABSTRAKT Každodenný život je sociálnym priestorom, na pozadí ktorého vznikajú performatívne postupy. Pochopiť divadlo znamená pochopiť a vážiť si každodennosť – najobyčajnejší a zároveň najnáročnejší rozmer života. Keď hovoríme o autobiografických princípoch v scénických umeniach, pohybujeme sa na poli prezentovania autentických segmentov každodenného života performerov, ale aj prehodnocovania aktuálnych spoločenských a politických otázok, ktoré vplývajú na bežný život tvorcov. Sú to dva póly, ktoré prenikli do scénických procesov od druhej polovice 20. storočia, priniesli postupy, ktoré boli pre scénické umenia nové, respektíve v takej podobe dovtedy nevyužívané a objavujú sa v scénickom umení dodnes. Príspevok sa zaoberá aj mierou autenticity a fikcie v performatívnych dielach, koreňmi postupu – od každodennosti k autobiografii a príkladmi z domácej a zahraničnej performatívnej praxe.

KLÚČOVÉ SLOVÁ každodennosť, autobiografia, scénické umenia, autenticita, fikcia

hnutne robí veľmi jednoduché procesy a osoby predmetom pozorného sledovania také, aké sú.⁴²

V zmysle prítomnosti a telesnosti sa objavilo postupne niekoľko foriem, ktoré zintezívňovali zážitok tela, ale aj jeho prežívanie spolu s divákmi (body-art, live-art, one-to-one, imerzné divadlo a pod.). Uvedené formy sa časom transformovali a dnes zákroky umelcov na vlastnom tele (Marina Abramovič, Orlan, Stelarc a iní), alebo obetné rituály so zvieratmi Viedenských akcionistov (Herrmann Nitsch, Günther Brus a iní) už nevyvolávajú rozporné kritiky ako v čase ich vzniku. Tabu najrozličnejšieho druhu je prelomené, ale „provokačná prítomnosť interpreta, ktorý sa radšej zviditeľňuje sám, než by interpretoval nejakú postavu“,³ sa ukázala ako vitálna umelecká praktika. Aj v slovenskom kultúrnom kontexte sa od šesťdesiatych rokov 20. storočia začali objavovať prvky body-artu, najmä v súvislosti s akčným umením (performancia, happening a pod.). Podľa názoru Beaty Jablonskej „sa však nikdy nevykryštalizovali do čistej a jasnej definovanej podoby.“⁴

Diskutovanou otázkou zostáva miera autenticity a fikcie v performatívnych dielach, hraničné pozície a balans medzi týmito dvoma krajnými pólmi tvorby. Zdá sa, že s časovým odstupom niekoľkých dekád sa divadlo pohráva s kontrastom, ktorý vyplýva zo spojenia autenticity a arteficialnosti.⁵ Veľmi často aj v rámci jednej udalosti dochádza k prelínaniu mimetických efektov autenticity s efektmi neautentickými. Herec (pripomínajúci klasického narátora, v ktorom je jedna osoba aj autorom, aj rozprávačom, aj režisérom) hovorí „ja hrám úlohu a ja som sám sebou.“⁶ Nové formy tvorby sa pohrávajú s dvojsmyselnosťou au-

tobiografického svedectva a čistej fikcie. „Týmto spôsobom sa definitívne vzdalujeme metafyzickej dichotómii skutočného a falošného. Efekty autenticity sa stali estetickým autorským postupom, ktorý sa na scéne využíva ľubovoľne, bez toho, aby sa za týmto postupom zrkadlila snaha a dôkaz skutočného alebo úprimného.“⁷ Postdramatické divadlo tak mieša úlomky reality, autentické svedectvá spolu s fabulovanými príbehmi.⁸

Treba však konštatovať, že všetky experimenty sa časom reintegrovali do strednoprúdových umeleckých postupov, a tak „od 80. rokov možno pozorovať novú formu prekračovania hraníc. Zatiaľ čo v prvej fáze prevažovali úsilia prekročiť hranice prelomením tabu, skúsenosťou bolesti a destabilizáciou žánru, v 80. rokoch sa objavili impulzy, ktoré sa usilovali umenie performancie bližšie napojiť na etablované inštitúcie alebo umelecké formy. Či už to bolo formou pop-koncertu (Laurie Anderson) alebo divadelnej inscenácie (Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers), umelci performancie spôsobili, že koncepcie, ktoré sa kedysi pociťovali ako ‚revolučné‘, sa reintegrovali do divadla.“⁹ V zásade môžeme sledovať dva prúdy umeleckej alternatívy:

- A) „exkluzívny – elitný“ – usmernený ku kreácii, laboratórnemu princípu a umeleckému dielu (Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Pina Bausch, Robert Wilson a ďalší)
- B) „smerujúci k sociálnej akcii“ – so vzťahom na populáciu (kontrakultúrne hnutie, mládežnícke podkultúry).¹⁰

Pri druhom type alternatívy, ktorý je inšpiratívny aj pre naše vnímanie performatívnych postupov, je dôležitý predovšetkým štýl – štýl života, odkaz pre svet, duchovné milieu, cenzúra, projekty, manifesty, spôsob vzájomnej komunikácie, výmena informácií vo vnútri podkultúr, vzťahy

2 LEHMANN, H.-T. Prézentnost divadla. In *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie.* (Ed. Jan Roubal). Praha : Divadelní ústav, 2005, s. 59.

3 FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity.* Mníšek pod brdy : Na konári, 2011, s. 96.

4 JABLONSKÁ, B. BODY-ART. In *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realite.* Bratislava : Kruh súčasného umenia PROFIL, 1999, s. 57. V súvislosti s prejavmi body-artu slovník uvádza najmä diela Petra Bartoša, Lubomíra Ďurčeka, skupiny P.O.P. Petra Meluzina, Vladimíra Kordoša a Dezidera Tótha. Pri happeningu ako forme akčného umenia na pomedzí výtvarného umenia, divadla a hudby uvádza umelcov Vladimíra Popoviča, Stanislava Filka, Alexa Mlynárčika, Júliusa Kollera a iných – avšak tieto eventy sú zvyčajne charakterizované komornou atmosférou v malom kruhu známych či priateľov, najmä z dôvodu nepriaznivej spoločensko-politickej klímy koncom šesťdesiatych rokov minulého storočia.

5 Diskutovanou otázkou je opakovanosť, t. j. reprízovanie divadelných a performatívnych diel, pri ktorých sa umelci nevyhnú pokusu o opakovanie, napodobnenie.

6 Z umeleckej praxe poznáme funkčné prelínanie hercov a nehercov/naturščikov, resp. čiastkové spoluúčinkovanie nehercov. Zaujímavú diskusiu vyvolala inscenácia *Supermarket* Thomasa Ostermeiera (podľa textu Biljany Srbljanović, Schaubühne, Berlín, 2001), keďže bolo predstavenie často prerusované a herec robil interview s publikom o aktuálnych otázkach z každodenného života. Podobný postup využil Ostermeier aj v roku 2012 v inscenácii

Nepriateľ ľudu (Schaubühne, Berlín), keď slávny monológ Dr. Stockamanna „zreálnil“, svetlá sa rozsvietili a nastala diskusia s divákmi o aktuálnych témach ochrany životného prostredia, ale aj korupcie v spoločnosti. Poliak Ján Klata pokračoval v tejto tradícii a v jeho interpretácii rovnomennej hry (Stary Teatr, Varšava, 2015) Dr. Stockmann získal dokonca výrazný politický akcent (na hosťovaní v Bratislave cituje bývalého slovenského premiéra Vladimíra Mečiara a jeho výrok „Skutok sa nestal“ z roku 2006). V inscenáciách skupiny Rimini Protokoll sledujeme prelínanie hercov a „expertov všedného dňa“, teda svedkov, ktorí sú pozvaní, aby hovorili vo vlastnom mene (*Conference of the Absent, Mein Kampf, World Climate Change Conference...*).

7 PAVIS, P. *Rečník izvođenja i savremenog pozorišta*, s. 38.

8 Keď hovoríme o postdramatickom divadle, máme na mysli rôzne praktiky, ktoré sa často pomenovávajú aj ako interkultúrne, globalizované, intermediálne, dekonštrukčné, nadmoderné a pod.

9 BALME, Ch. *Úvod do divadelnej vedy.* Bratislava : Divadelný ústav, 2018, s. 261.

10 Vznik týchto procesov najdôkladnejšie pomenoval americký historik a sociológ Theodore Roszak v diele *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* [Zrod kontrakultúry: Úvahy o technokratickej spoločnosti a mládeži v opozícii].

so spoločnosťou a pod. Okrem umeleckých kontextov sú zásadné pre pochopenie aj kontexty a východiská sociálne, kulturologické, politické, generačné a duchovné. Hoci energia, s ktorou sa objavili alternatívne hnutia v šesťdesiatych rokoch, dá sa prirovnať tej zo začiatku formovania historických avantgárd v prvých dekádach 20. storočia, predsa len nie je tento fenomén zatiaľ dostatočne preskúmaný. Toto hnutie vzniklo na okrajoch kultúrnych a spoločenských udalostí, ale časom sa etablovalo a zviditeľnilo prostredníctvom médií a rôznych kultúrnych a spoločenských inštitúcií. Významné diela a počiny sa objavili najmä vo výtvarnom umení, filme a divadle, ktoré navzájom interagovali a vo výsledku priniesli nové hodnoty, „ktorých cieľom nebol len umelecký zážitok, ale aj politické osvietenie.“¹¹

Korene postupu: cesta od každodennosti k autobiografii

Pojem každodennosti bol v histórii umenia a filozofie protichodne vnímaný a až do druhej polovice 19. storočia sa témy z každodennej sféry života nepovažovali za umelecky hodnotné a vhodné pre analýzu. Zásadnú zmenu v oblasti divadelného umenia priniesli dramatici, ktorých tvorba gradovala na prelome 19. a 20. storočia (Anton Pavlovič Čechov, Henrik Ibsen, August Strindberg a ďalší) a pre ktorých sa každodennosť stala hybnou silou dramatického subjektu. Práve v tomto období vyzrelo vedomie, že dráma je vo svojej podstate historickým fenoménom, ktorý dokumentuje dobu a vytvára jej obraz. Realistický štýl bol vo svojich začiatkoch pre väčšinu divadelníkov ťažko definovateľný a jeho uvádzanie na scéne prinášalo protirečivé výstupy.¹² Následne, v období moderny a hľadáčstva divadelných avantgárd zo začiatku 20. storočia, sa uvedený princíp postupne etabloval, aby sa naplno rozvinul v období postštrukturalizmu v sedemdesiatych rokoch minulého storočia. Za kľúčový posun v reflexii každodennosti môžeme považovať performatívny obrat, ktorý

11 DRAGIČEVIĆ-ŠEŠIĆ, M. *Umetnost i alternativa*. Beograd: FDU, Clío, 2012, s. 17.

12 V tejto súvislosti nemôžeme nespomenúť ťažiskové dielo Ericha Auerbacha *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literatúrach* (1946, v českom preklade z roku 1968), v ktorom na konkrétnych rozboroch vybraných diel pomenoval zásadný rozdiel medzi zobrazením reality a realizmom a v poslednej kapitole venovanej Virginii Woolfovej konštatoval, že každý ľubovoľne zvolený životný úsek obsahuje vždy údel človeka v jeho úplnosti.

znamenal definitívnu orientáciu na priamy zážitok a aktívnu koexistenciu umelca s divákom. Tieto atribúty posilnili pozíciu tém z každodenného života, stierania rozdielov medzi umením a každodenným životom, etiky a estetiky súboja s každodennosťou, kritiky konzumnej spoločnosti a medziľudského odcudzenia a neprestali zaujímať performerov, divadelníkov, filozofov. Od šesťdesiatych rokov sa každodennosť dostala do stredobodu záujmu v takmer každej oblasti – sociológia, filozofia, psychológia, kulturológia.¹³

Tieto analýzy usmerňujú aj naše vnímanie každodenného života, čiže každodennosti na sféru skutočnosti, ktorá sa mení a dostáva k vyšším tvarom vlastnej existencie (do sveta kultúry). Filozofická tradícia od Platóna po Hegela sa témou každodennosti vôbec nezaoberala. Podľa Hegela „každodenný život stojí v podstate mimo filozofie.“¹⁴ V novodobej filozofii sa už s pojmom každodennosti stretáme čoraz častejšie a jej miesto v hodnotovom rebríčku získava stabilnejšiu pozíciu. Aj jazyk začína vnímať čoraz intenzívnejšiu spleť každodenných (často aj protirečivých) životných okolností a pomenúva ich jednotným termínom – každodennosť. Vývoj európskej drámy a divadla sledovaný optikou každodennosti sa posúval, obrazne povedané stále nižšie alebo „zhora nadol“. Od tém a hrdinov prepojených s božskými silami (v antickej tragédii) sa dostávame do področia ľudského podvedomia, iracionality a patafyziky,¹⁵ v ktorom, ako to neskôr pomenoval Breton, autori pochopenie a skúmanie vlastnej osoby stavajú nad vlastné dielo.¹⁶ Na tejto ceste sa dostávame k antihrdinom absurdnej drámy,¹⁷ po nej k reprezentantom tzv. divadla každodennosti¹⁸ a nakoniec k postavám bez vlastnej histórie z In-Yer-Face divadla, citovo znetvorených bytostí. Nie je možné nevšimnúť si zostup a pád na rebríčku sociálnom, charakterovom a vo všeobecnosti antropologickom.

13 Spomeňme len niektoré kultové diela, ktoré ovplyvnili umelecké a alternatívne hnutia šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia: Henri Lefebvre – *Critique de la vie quotidienne* (1947), Jean Baudrillard – *La société de consommation* (1970), Ágnes Heller – *Everyday Life* (1970) a pod.

14 HELLER, A. *Svakodnevni život*. Beograd: NOLIT, 1978, s. 19.

15 V dielach surrealistov, dadaistov či expresionistov (subjektivistické vlny) – Jarry, Apollinaire, Tzara, Strindberg, Wedekind, O'Neill a ďalší.

16 Strindbergove hry môžeme vnímať ako túžbu po nájdení vlastnej identity. Trilógia *Do Damašku* sa často timočí ako autobiografické dielo z obdobia Strindbergových psychických problémov.

17 Beckettove postavy sú zahrabané v zemi či v odpadkových košoch.

18 Jean-Claude Grumberg a ďalší. V roku 1975 vzniklo dokonca Théâtre du Quotidien, ktoré založil Jean-Paul Wenzel s Claudine Fiévet (vychádzajúc z predchádzajúcej spolupráce s Michelom Deutschom, Claudine Fiévet, Michèle Foucher) a ktoré bolo kritikou veľkého inštitucionálneho divadla a veľkých tém. Bol to aj istý sociálny experiment, povýšenie okamihov života na princíp tvorby, skúmanie vzťahu psychiky jednotlivca a sociálnej štruktúry.

Z týchto dôvodov dramatici dynamického a rozorvaného 20. storočia vo svojich hrách zameriavali pozornosť na etiku a estetiku súboja s každodennosťou.

Teoretické základy uvedenej praxe položil kanadsko-americký sociológ Erving Goffman v knihe z roku 1956 *The Presentation of Self in Everyday Life*¹⁹ Jeho teória sociálnej dramaturgie je dodnes považovaná za základ pre pochopenie ľudského prejavu a správania v korelácii s publikom. Základná téza spočíva v poznaní, že preberáme isté formy správania vzhľadom na očakávaná druhých a v komunikácii s druhými ľuďmi sme hercami a publikom navzájom. Publikum je zbavené prísnych a očakávaných rámcov interakcie s hercami, rovnako samotní aktéri prenikajú vďaka interakcii s divákmi do života.²⁰ Medzi umeleckým vystúpením a každodenným životom sa hranica zotrela. „Kultúrne vystúpenie je zložené z veľkého spektra ‚obnoveného‘, ‚naskúšaného‘ či arteficiálneho správania sa, ktoré sa uskutočňuje pred niekým iným, pred jedinou osobou alebo skupinou ľudí. V každodennom živote vykonávajú ľudia isté aktivity, ktoré môžeme vzhľadom na kontext ich predvedenia považovať zo strany divákov za herectvo alebo hranie.“²¹

Teoreticky sa k problémom teatralizácie spoločnosti a vnímaniu divadla ako podoby spoločenskej organizácie vyjadril aj sociológ Georges Gurwitsch vo svojej knihe z polovice päťdesiatych rokov minulého storočia *Sociológia divadla*. Poukázal na fakt, že každý jednotlivec hrá počas svojho života niekoľko spoločenských úloh. Jeho štúdiá podnietila celý rad následných výskumov súvisiacich nielen s interakciou medzi sociológiou a divadlom, ale aj s analýzou publika, spoločenskej funkcie divadla a pod. Na konci týchto úvah stojí zatiaľ posledná ucelená teória postdramatického divadla Hansa Thiesa-Lehmana, ktorý sugeruje, že „postdramatické divadlo je možné vnímať ako pokus konceptualizovať umenie v tom zmysle, že neponúka reprezentáciu, ale bezprostrednú reálnu skúsenosť.“²²

Lehmann má na mysli reálnosť času, priestoru a tela, ktoré definuje identitu umelca na scéne ako istý fragment. Postupy spájajúce umel-

covo umenie a jeho život boli témou početných autobiografických performancií (napr. Laurie Anderson, Rachel Rosenthal a pod.), v ktorých umelci úplne bez ostychu otvárali divákovi cestu k vlastnému súkromiu. Konceptia ich performancie sa opiera o využitie vlastného tela, zvuku, hlasu, ktorý komunikuje autobiografické detaily. Tieto zvuky sú zbavené znakovkej podstaty a vytvárajú aktuálne okamihy, v ktorých prehovor stáva sa zvukom osebe, stráca vlastnosti rodu, veku, etnického pôvodu, trvania a času.

Formou tzv. autobiografického monológu americký herec a spisovateľ Spalding Gray (1941 – 2004)²³ definitívne pozmenil tradičný vzťah medzi umelcom a divákom. Odchovanec Richarda Schechnera si po odchode z jeho skupiny The Performance Group založil vlastnú The Wooster Group a pracoval výrazne na princípoch improvizácie s témami, ktoré prinášali členovia tejto skupiny, prepájajúc kultúrnu analýzu a autobiografické prvky. Na svoje monologické vystúpenia využíval hocikaják text ako pretext a hocikaják rekvizitu ako nástroj (*Three Places in Rhode Island*, 1979; *Swimming to Cambodia*, 1985; *Slippery Slope*, 1996 a *Morning, Noon and Night*, 2000). Pod vplyvom Johna Cagea sa riadil formou »chance operation«, čiže náhodných činov, počas ktorých na scéne performer pracuje s akýmkoľvek objektom bez fixného významu a konfrontuje ho s úlohami reálnych spomienok. Vzniká tak sieť možností, ktoré sa materializujú v textovej podobe monológu. V monológoch trval na komplexnosti vízie a vyhýbal sa morálnym súdom. Takto zbavoval divákov možnosti vytvorenia referenčného rámca, do ktorého by sa vplietli. A návštevníci si kladli otázku, kde sú hranice medzi hercom Spaldingom Grayom a postavou Spaldinga Graya, ako sa prezentuje vo svojich monológoch.²⁴

V tomto duchu tvorí aj americká performerka Karen Finley (1956), ktorá do stredu pozornosti umiestňuje americkú rodinu ako estetické a spirituálne centrum severoamerickej kultúry. Kritici považujú jej autobiografické performancie za obscénne, preerotizované a vulgárne. Jej

23 Steven Soderbergh, režisér a Grayov priateľ, vyrozprával jeho život vo filme z roku 2010 *And Everything is Going Fine*. Film je kompiláciou rozhovorov s Grayom a úryvkov z jeho performancií, čím pôsobí ako autobiografický testament Spaldinga Graya.

24 Zaujímavú štúdiu na túto tému nájdeme u Arnolda Aronsona v zbierke esejí o scénografii *Pohľad do propasti – Wooster Group jakožto zeměměřiči* (Praha: Divadelní ústav, 2007, s. 193 – 204), v ktorej náležite analyzuje kontext vtedajšieho divadla v Amerike, ale aj filozofické zázemie postupov, ktoré využívali umelci a skupiny (najmä Baudrillardovu esej *Simulacres et simulation* (1981) a Foucaultove vnímanie priestorových hraníc).

19 Uvedené dielo poznáme z českého prekladu pod názvom *Všichni hrájeme divadlo (Sebepräsentace v každodenním životě)*.

20 Z praxe poznáme aj pokusy o úplné stieranie týchto hraníc, napríklad v tvorbe Augusta Boala a v jeho pokusoch o tzv. neviditeľné divadlo.

21 JOVIČEVIČ, A. – VUJANOVIČ, A. *Úvod do performatívnych štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2012, s. 39.

22 LEHMANN, H.-T. *Prézentnost divadla*, s. 155.

kontroverzná tvorba však získala významné ocenenia a tvorkyňa pokračovala v búraní mýtov, konvenčných pilierov americkej spoločnosti (rodina, náboženstvo, pracovná morálka). Jej umelecká stratégia je násilie, zvláštny humor, vďaka ktorým sa jej darí pozmeniť vedomie divákov.

Na pozadí uvedených performatívnych procesov sa objavuje aj otázka identity umelca, ktorá je najviditeľnejšia a najhlasnejšia pri problémoch etnických, ekonomickej nerovnoprávnosti, feministických, queer a pod. – teda pri tzv. marginalizovaných skupinách. Identitu vnímame ako vedomie o vlastnom JA, o spôsobe správania sa, ale aj o dôvodoch akéhokoľvek správania sa v rámci skupiny. Je to reflexný vzťah k vlastným aktivitám a zmenám správania, ktoré sú dôsledkom spoločenských a politických zmien. Z performatívnej praxe poznáme mnohé skupiny, ktoré prekračovali spoločenské hranice a prienikom k otázkam každodenného života sa pokúšali o nápravu problémov v skupine (Orlan, Katarzyna Kozyna, Franko B, Vito Acconci, Judy Chicago, Ethyl Eichelberger, Augusto Boal – Theatre of the Oppressed, divadlo fórum, legislatívne divadlo, Luis Valdez – El Teatro Campesino a mnohí ďalší). V prácach týchto umelcov a skupín vidíme silné vnímanie vlastného tela, mysle a explicitných názorov na spoločenstvo na jednej strane a výraznú externú manifestáciu vlastnej identity na strane druhej.

Aj v slovenskom divadle sa v posledných troch desaťročiach objavujú umelci, ktorých vo vystúpeniach zaujíma stieranie rozdielov medzi umeleckými aktivitami a každodenným životom, kritická sebareflexia a reflexia spoločnosti a na základe toho zapájanie každodenných aktivít a predmetov dennej spotreby do performancií. Hoci na Slovensku musíme hovoriť o oneskorenom koncepte performativity čo sa týka spoločensko-politického kontextu, až do Nežnej revolúcie v roku 1989 intenzívnejší prienik tendencií zo západnej Európy a USA v podstate nebol možný. Prelomovou udalosťou na slovenskej nezávislej divadelnej scéne bolo založenie dnes už legendárneho divadla STOKA, ktoré sa v tvorbe zameriavalo na proces vzniku diela, čo nebolo dovtedy v slovenskom divadelníctve až tak zaužívané. Kľúčové diela zoskupenia (*Impasse, Dyp Inaf, Eo Ipso, Nox, Komora...*) charakterizoval umelecký princíp „byť tým, čím sme“ a správať sa na javisku tak, ako v realite. Celkový herecký korpus vychádzal z nenormatívneho jazyka a pohyb z prirodzeného využitia javiskového priestoru. Autorský princíp tvorby často anticipoval realitu

a spoločenské udalosti. Zakladateľ divadla a režisér Blaho Uhlár pôsobil vo svojich dvoch rolách ako kedysi poľský režisér Tadeusz Kantor, ktorý striehnuc na svojich hercov a svojou neustálou prítomnosťou na javisku posúval pole divadla smerom k performancii a rituálu.

Zaujímavú platformu priniesol Uhlár v projekte video-divadelnej inscenácie *Pokus (V hľadaní spirituality)* z roku 2011, v ktorej prepojil súkromnú rodinnú autobiografiu a hľadal spojenie medzi založením profesionálneho divadla v Prešove (1944), v ktorom pôsobila jeho matka, herečka Gabriela Uhlárová, a založením jeho vlastného neštátneho divadla STOKA. Uhlárov *Pokus* je pokusom sumarizovať vlastnú tvorbu – v tom čase dvadsaťročnú púť nezávislého umelca – a konfrontovať svoj vlastný život s odkazom Novembra 1989. Vo video-inscenácii sa striedajú archívne videozáznamy s aktuálnymi a celý čas sledujeme každodenný život umelca. Všetky situácie sú komentované jeho názormi na vzťah štátu k nezriadovanej kultúre, ktorý môžeme považovať za Uhlárovu celoživotnú traumu.

Odkaz a forma, ktorú prinieslo Divadlo STOKA, pokračovali aj v tzv. derivátoch STOKY – predovšetkým v divadle SKRAT, ktoré vytvorili odídenci v roku 2004. SKRAT už dvadsať rokov hľadá vlastnú výpoveď, prenáša do divadla procesy z každodenného života, balansuje na hrane reality a ilúzie. Jeho kľúčoví performerí využívajú dokonale princíp anti-iluzivnosti, zaťahujú divákov do vlastných príbehov a vytvárajú pre slovenské divadlo dôležitú protíváhu k silnému mainstreamu.

Ojedinele prinášajú prvky performativity do pomerne klasicky formovaného repertoáru slovenských divadiel niektorí progresívni tanečníci (najmä Petra Fornayová, Daniel Raček, Soňa Ferienčíková), bábkari (skupina ODIVO), ale najvýraznejšiu performatívnu platformu ponúka od roku 2017 občianske združenie pomenované ako Nezávislý útvar divadelnej energie – NUDE. Jeho zakladateľky Lýdia Ondrušová, Laura Štorcelová a Veronika Malgot od prvých pokusov vytvárajú diela, ktoré sú výsledkom tvorivého kolektívneho experimentu a originálnym spôsobom reflektujú aktuálne vzťahové aj názorové témy. Prelamujú spoločenské tabu a kladú sebe a svojim divákom provokatívne otázky vyvstávajúce z materstva, partnerstva, manželstva či zachovania identity. Performancie *MAMA MA MÁ_ _ _* (otázka rodičovstva), *Pasáž 5* (téma starnutia a medzigeneračných konfliktov), *ANDY! To be seen* (téma celebrity, nespl-

nené sny), *Lúbim ťa a dávaj si pozor* (materstvo a migrácia), *Mala Dr. Csa-
bová pravdu?* (kultúrne stereotypy, feminizmus), *Samson* (priateľstvo),
Brutto (hodnota peňazí verus hodnota človeka), *Roľa* (hľadanie koreňov
identity), posilňujú výpoveď aj vystúpením z divadelného priestoru. Skú-
majú neobvyklé priestory (staré zrekonštruované vily, kancelárie, byty
v rekonštrukcii, telocvične) hľadajúc najsilnejšie spojenie medzi reál-
nosťou svojho osobného príbehu a univerzálnosťou umeleckej výpove-
de. Umelkyne sa nehanbia vlastných fyzických či iných v nedokonalosti,
povyšujú ich na princíp. Pracujú výlučne s námetmi, ktoré sú im blízke
a ktoré zažili na vlastnej koži. Preto sa ich performancie nevyznačujú
komplexnosťou, ale úzkym a špecifickým názorom tej ktorej umelkyne.
V prípade divadla NUDE môžeme hovoriť o sebaspoznávaní ako princípe
tvorby a o ritualizácii umeleckej výpovede v tom najlepšom zmysle slova.
Ženy, matky, manželky a divadelníčky, ako seba najčastejšie predstavujú,
v každej performancii prehodnocujú práve štvoricu spomínaných funkcií,
ktoré si predsavzali plniť v istých obdobiach svojho života. Ich produkcie
sa vyznačujú mimoriadnou mierou prítomnosti autobiografických pasáží,
ktoré pridávajú dielam autentickosť, ale aj intimitu a úprimnosť výpovede,
často cynický nadhľad.

V roku 2021 vznikla mimoriadne zaujímavá video-performancia *Ešte
väčšia potreba alebo Misky deravé, nádoby nie tak výborné!*²⁵ štvorice
tvorcov (Zuzana Haverda, Lýdia Ondrušová, Tomáš Procházka, Peter
Tilajčík), ktorí pôsobia naprieč širokým spektrom slovenskej nezriado-
vanej scény. Umelci sa stretli už v roku 2017 na pôde Štúdia 12 a ich aktu-
álne dielo *Ešte väčšia potreba* môžeme vnímať ako voľné pokračovanie
tém, ktoré otvorili v prvej performatívnej „instastory“ *Veľká potreba*.
Starší o niekoľko rokov a o pandemickú skúsenosť, koncipovali dielo
zložené z osobných výpovedí, intímnych spovedí, ktoré sú popretkáva-
né umeleckými vystúpeniami, monológmi, aktivitami z každodenného
života ovplyvneného lockdownom. Každý zo štvorice performerov zá-
pasí s inými démonmi a vzniká virtuálna sieť živej, hoci sprostredkova-
nej reality.

Ďalším dielom, v ktorom jeho autorka pracuje s výraznými prvkami
autobiografie, je *Masterpiece* Slávy Daubnerovej. Ne(čakané) rozhod-

nutie performerky ukončiť svoju sólovú kariéru deviatym dielom, pri-
nieslo niekoľko línii jeho vnímania: predovšetkým, aké dôvody ju vied-
li k danému rozhodnutiu a v akom duchu sa bude niesť jej záverečný
odkaz. *Masterpiece* reprezentuje zrelý autorský habitus Daubnerovej,
ktorá sa dobre orientuje v oblasti teórie performativity (odtiaľ pramenia
odkazy na diela Mariny Abramovič, telesné rituály, vnímanie telesnos-
ti, prepojenie tanca, pohybu, vizuálnych praktík, intermedialita, citácie
klasických dramatických diel, ale aj prepojenie na širšie mytologické
a kultúrne rámce). Jej deviate dielo obsahuje deväť častí, deväť zamys-
lení nad tvorbou, jej zmyslom a ďalšími možnosťami. *Signature* vedie
k *Narcisu* a ďalej sú to *Argonaut*, *Orfeus*, *Olympus*, *Prorok*, *Hamlet*, *Me-
dusa*, *Múzeum* – veľmi umne poskladaná sieť významov a akcií, ktoré
smerujú z múzejnej zbierke rekvizít z jej predchádzajúcich ôsmich só-
lových performancií. Za zlomovú časť môžeme považovať ôsmy obraz,
v ktorom si Daubnerová nasadí korzet v podobe nahého tela ženy, sadá
si na stoličku a civilným tónom informuje o svojich najhlbších pocitoch,
problémoch a dôvodoch jej odchodu zo slovenskej performatívnej scé-
ny. S replikou jej vlastnej hlavy pod pazuchou sa umelkyňa vydáva sme-
rom k ďalším výzvam.

Medzi autobiografiou a autofikciou

Na uvedených príkladoch z umeleckej praxe sme si nemohli nevšimnúť
zaujímavú reláciu medzi fikciou a pravdou, ktorá nesúvisí iba s autobio-
grafiou, hoci je pri nej najvýraznejšia. Ak by sme sa pokúsili nájsť spôsob,
ktorým by sme precízne odčlenili reálne faktografické výpovede od fik-
tívnych, pochopili by sme, že také niečo nie je v úplnosti možné. Vzhľa-
dom na to, že čitateľ, respektíve divák nie je v podstate schopný rozlíšiť
fikciu od reálneho prejavu, nezostáva mu nič iné, iba dôverovať autorovi/
performerovi a spoľahnúť sa na „dohodu s umelcom“, ktorá predpokladá
pravdivé zobrazovanie alebo predvádzanie reality. „Najcharakteristic-
kejší pre autobiografiu je fakt, že je vždy referenčná a neodčleniteľná od
mimotextovej reality. To však stále neznamená, že nemôže byť fikciou.
Ona samotná, na rozdiel od iných žánrov, podlieha testu pravdivosti, kto-
rý ju približuje historiografii v takej miere, v akej ju vzápätí vzdaluje od

²⁵ Performeri sa pohrávajú s názvom hry Jany Juráňovej *Misky strieborné, nádoby výborné* a jej témami.

čistých fiktívnych žánrov.“²⁶ Skutočnosť, že autor je súčasne narátorom a hlavnou postavou svojej autobiografie, je kľúčová pre žánrové určenie autobiografie, keďže poukazuje na jej základnú dištinktívnu vlastnosť. Autobiografia sa teda vyznačuje duálnym prístupom, ale pripúšťa, že existuje niekoľko faktorov, ktoré môžu obmedziť bezproblémový tok autobiografických prvkov. Predovšetkým je to zabudnutie alebo výpadok pamäti, ale aj možná nepravdivosť alebo nadmerná úprimnosť autora, fenomén falošných spomienok, ktoré sa prispôsobujú novým kontextom, okolnostiam, situáciám, emóciám a pod. Jeden z možných prístupov pri analýze fikcie v autobiografii je naratologický²⁷ a druhý je performatívny. Fabula je uchopená ako životný čas vyplnený sledom udalostí, ktoré predstavujú autobiografiu.

Vzťah medzi autofikciou²⁸ a autobiografiou je v podstate jednoznačný – autor predvádza skutočné príbehy zo svojho života, ktoré sú často iba prekomponované a majú iný chronologický poriadok. Tým pádom sú platné aj názory, ktoré popierajú existenciu „čistej“ autobiografie, ktorá pri performatívnom predvedení potrebuje istú dávku fikcie, aby existovala. „JA, ktoré existuje, alebo existovalo v minulosti, môže o sebe hovoriť iba vtedy, keď si určí naratív, ak sa premiestni do fikcie.“²⁹ Pri autobiografických udalostiach, performer obmieňa skutočné prvky zo života, uvádza ich na scéne, ako aj svoje „ja“, aby zostal skutočný/autentický. On nehraje, ale predstavuje seba samého.

Kruh medzi auto-biografiou, auto-fikciou a auto-udalosťou uzatvára nový pojem z kontextu postnaratológie – zážitkovosť (ex-perientiality), ktorá znamená, že subjekt, herec a divák nemôžu pochopiť to, čo je prežité, ak by nenašli paralely s vlastnou konkrétnou skúsenosťou.

Ceste k uvedenej teórii a priznaniu validity autobiografie v performatívnych procesoch predchádzal teoretický diskurz zapožičaný z teórie literatúry. Francúzsky teoretik Philippe Lejeune v diele *Autobiografia vo Francúzsku* zaviedol termín »autobiografický pakt«, kde autor, rozprávač

26 STANOJEVIĆ, A. *Autobiografija i fikcija na primeru dela Zar je to čovek Prima Levija*. [online]. [cit. 28. 10. 2023]. Dostupné na internete: https://www.academia.edu/36979862/Ana_Stanojevi%C4%87_Autobiografija_i_fikcija_na_primeru_dela_Zar_je_to_%C4%8Dovek_Prima_Levija.

27 Táto forma je prepojená s tradíciou ľudového rozprávača, ktorá bola prítomná vo všetkých spoločnostiach. Rozprávač nadväzuje na minulosť a zároveň vytvára spojenie s prítomnosťou, politickými otázkami doby a vedie polemický diskurz.

28 Termín autofikcia zaviedol francúzsky autor a teoretik Serge Doubrovsky vo svojom prvom románe *Syn* [Fils, 1977].

29 PAVIS, P. *Rečnik izvodenja i savremenog pozorišta*, s. 40.

a postava sú tou istou osobou.³⁰ Uvedená „dohoda“ sa uzatvára s čitateľom, ktorému autor prisľúbi podrobný popis svojho života alebo jeho výseku. Sľubuje, že bude hovoriť pravdivo, alebo aspoň bude hovoriť o tom, čo považuje za pravdivé. Pripomína tak historika alebo kronikára, s tým rozdielom, že témou narácie je on sám. V divadle, dialógu, monológ, udalosti, v ktorej performer hovorí priamo o sebe, sa autobiografia mediuje množstvom prostriedkov: herectvom, scénou, zjednocovaním rôznych zdrojov prehovoru a situácií.

Paul de Man, belgicko-americký kritik, na rozdiel od Lejeuna tvrdí, že autobiografia nie je žáner, ale spôsob čítania alebo vnímania textu, ktorý sa objavuje vo väčšej či menšej miere vo všetkých postupoch a dotykoch s textom. „V modernej teórii literatúry sa ustálili dva termíny, ktoré vytvárajú hranicu medzi dvoma tvarmi autobiografickej prózy: autobiografia ako ‚vyznanie‘, introspektívne orientovaná ako ‚príbeh o sebe‘ a memoáre ako extrovertná autobiografia s ťažiskom na ‚druhom‘, teda usmernená k vonkajšiemu svetu, iným osobnostiam a historickým udalostiam.“³¹

Vzťah divadla a autobiografie umelca nemôžeme považovať za samozrejmy. Jedno závisí od druhého vzhľadom na to, ako sa dokážu navzájom ovplyvniť. Pochopiť divadlo znamená pochopiť a vážiť si každodennosť – najobyčajnejší a zároveň najnáročnejší rozmer života. „Modernosť a každodennosť vytvárajú hlbokú štruktúru, na odhalení ktorej môže pracovať kritická analýza.“³²

Autobiografia prežila rôzne vplyvy, ale v podstate sa nikdy nevzdialila od autorovho vnútorného sveta, „Freudovej pohovky“, čiže transpozície jeho vnímania sveta do literárnej či inej podoby. Môžeme si položiť otázku, kde sú hranice týchto naratívov a aký je ich zmysel: Dosiahnutie pravdy historickej alebo subjektívnej? V konečnom dôsledku v kontakte s autorom môžeme získať užitočné pravdy aj pre náš osobný kontext.

30 Lejeune je aj zakladateľom *Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique* založenej v Paríži v roku 1992.

31 DUVNJAK RADIĆ, Ž. *Autobiografija, fikcija i ja. Problem fikcionalnosti autobiografske proze*. Beograd : Službeni glasnik, 2011, s. 27.

32 Tamže, s. 118.

SUMMARY

Everyday Life and Autobiography of the Artist as a Principle of Creation in Theatre and Performance Arts

Everyday life is a social space from which performance practices emerge. To understand theatre is to understand and appreciate the everyday – the most ordinary, and yet the most challenging dimension of life. When referring to autobiographical principles in the scenic arts, we not only mean presenting authentic segments of the everyday life of performers, but also rethinking current social and political issues that affect the everyday life of creators. These are the two poles that have permeated scenic art practices since the second half of the 20th century. They brought practices that were new to the scenic arts, or that had not been used in that form until then, and they can be found to this day. The paper also discusses the degree of authenticity and fiction in performative works, and the roots of motion – from the everyday to autobiography. Examples from the domestic and international performance art practice are presented as well.

Príspevok vznikol na základe habilitačnej prednášky autorky na Katedre divadelných štúdií Divadelnej fakulty Vysoké školy múzických umení.

LITERATÚRA

- ARONSON, Arnold. *Pohled do propasti*. Praha : Divadelní ústav, 2007. 264 s. ISBN 978-80-7008-214-0.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha : Mladá fronta, 1998. 480 s. ISBN 80-204-0738-3.
- BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava : Divadelný ústav, 2018. 350 s. ISBN 978-80-8190-040-2.
- DRAGIČEVIĆ-ŠEŠIĆ, Milena. *Umetnost i alternativa*. Beograd : FDU, Clio, 2012. 300 s. ISBN 978-86-82101-46-8.
- DUVNJAK RADIĆ, Žaklina. *Autobiografija, fikcija i ja. Problem fikcionalnosti autobiografske proze*. Beograd : Službeni glasnik, 2011. 195 s. ISBN 86-519-0951-4.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod brdy : Na konáři, 2011. 336 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

- GOFFMANN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo. Sebaprezentace v každodenním životě*. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s. ISBN 80-902482-4-1.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art : From Futurism to the Present*. London : Thames & Hudson, 2011. 256 s. ISBN 978-0500204047.
- HELER, Agnes. *Svakodnevni život*. Beograd : Nolit, 1978. 392 s.
- JABLONSKÁ, Beata. BODY-ART. In *Slovník světového a slovenského výtvarného umění druhé polovice 20. století. Od abstraktního umění k virtuální realitě*. Bratislava : Kruh současného umění PROFIL, 1999. 320 s. ISBN 80-968283-0-4.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Prézentnost divadla*. In *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. (Ed. Jan Roubal) Praha : Divadelní ústav, 2005. 162 s. ISBN 80-7008-189-1.
- LEVANDER, Andy. *Performance in the twenty-first century: theatre of engagement*. Milton Park, Abingdon, Oxon; New York : Routledge, 2016. 235 s. ISBN 978-0-415-59235-2 (pbk).
- PAVIS, Patris. *Rečnik izvodnja i savremenog pozorišta*. Beograd : Ars Clio, 2021. 376 s. ISBN 978-86-7102-586-7.
- READ, Allan. *Theatre and everyday life. An ethics of performance*. London and New York : Routledge, 1993. 251 s. ISBN 0-203-37202-6 (Adobe eReader Format).
- ROSZAK, Teodor. *Zrod kontrakultury. Úvahy o technokratické společnosti a mládeži v opozici*. Praha : Malvern, 2016. 324 s. ISBN 978-80-7530-035-5.
- STANOJEVIĆ, Ana. *Autobiografija i fikcija na primeru dela Zar je to čovek Prima Levija*. [online]. [cit. 28. 10. 2023]. Dostupné na internete: https://www.academia.edu/36979862/Ana_Stanojevi%C4%87_Autobiografija_i_fikcija_na_primeru_dela_Zar_je_to_%C4%8Dovek_Prima_Levija

KONTAKT

doc. Mgr. art. Vladislava Fekete, ArtD.,
Vysoká škola múzických umení v Bratislave,
Katedra divadelných štúdií DF
Zochova 1, 813 01 Bratislava, Slovakia
e-mail: vladislava.fekete@vsmu.sk

Intermedial Performance in the Polish 21st Century Theatre – Selected Examples

BEATA POPCZYK-SZCZĘSNA

INSTITUTE OF CULTURE STUDIES, UNIVERSITY
OF SILESIA IN KATOWICE

ABSTRACT In the Polish theatre of the 21st century, one can observe many performances in which the representation of biography is a clear example of intermediality and remediation in the latest performing arts. Polish creators use various stage strategies in the process of transforming traces of someone else's life. Many of these stage practices are realized in the form of intermedial relations of a given object (activity) with "old" and/or "new" audio-visual technologies. Many of them also involve the oscillation between engaging the audience emotionally and creating a distance from the act of creation.

On the example of selected performances by Krystian Lupa, Wojtek Ziemilski, Bartosz Frąckowiak and Remigiusz Brzyk, it was indicated how the discourse of intermediality correlates with different varieties of biographical practices. These are: "biotheatre" with elements of psychodrama, an intermedial performance composed of processed autobiographical threads, a monodrama-stage discourse about the process of opening archives and ironic remediation in which the "biographical action" is a component of a patchwork stage narrative.

KEYWORDS intermedial performance, remediation, discourse of intermediality, Polish 21st century theatre, biography

In the Polish 21st century theatre, in the area of theatrical practices defined as biotheatre – that is, performing one's own or someone else's life on stage – intermediality seems to be a *sine qua non* condition for a direct meeting of performers with the audience. It is necessary to clarify at the outset that biotheatre is the term I have adopted after researchers of theatre biographies and I use it to describe a whole range of biography-inspired theatrical performances.¹ The Polish stage works of the last decades reveal a particular interest in human biography as the theme, genre and pretext of performances, resulting in numerous projects of representation and reconstruction of excerpts from specific biographies. In the prefix of the term biotheatre lies what is characteristic of performances within the current of biographical plays: prefix "bio" signifies a connection with both an individual's life as a certain organic psycho-physical and social process (the physicality emanates in particular in stage performances) and biography as a record of that life or/and another sign representation.

Creators of contemporary theatrical performances are particularly sensitive to the fact that biographies are created according to the (narrative, rhetorical and ideological) patterns of stories about the human being characteristic of a given era. The biographical material they use in their works certainly serves as a pretext – it is typically a starting point, not the dominant of stage narrative. A critical, revisionary and often overtly theatrical approach to stories of human life is bound up in such plays with

¹ See: *Nowe historie o3. Nowe biografie*. (Eds. Agata Adamiecka-Sitek – Dorota Buchwald). Warszawa: Instytut Teatralny, 2012, p. 5.

the intermediality of communicated message. Performance creators driven by “an archival impulse” (within Hal Foster’s understanding²) adopt diverse stage strategies in the process of making visible/processing traces of someone else’s life. A great number of those stage practices are put into effect in the form of intermedial relations of a particular object (of action) with “old” and/or “new” audio-visual transmission technologies. Besides, a great number of them rely on a game of illusion and disillusion, on the oscillation between audience emotional involvement in the presented world and the creation of distance from the act of creation.

The observations set out below concern four plays among numerous performances in the Polish theatre that were inspired by biographies of famous persons known for their artistic work. They include both intimate performances as well as extensive, multi-cast productions. In the order of creation, they are: *Persona. Marilyn* directed by Krystian Lupa, 2009 (opening night: Dramatic Theatre in Warsaw); *Mała narracja* [Little Narrative] directed by Wojtek Ziemilski, 2010 (opening night: Studio Theatre in Warsaw); *Komornicka. Biografia pozorna* [Komornicka. The Ostensible Biography] directed by Bartosz Frąckowiak, 2012 (opening night: Polish Theatre in Bydgoszcz); *Między ustami a brzegiem pucharu* [Between the Cup and the Lip] directed by Remigiusz Brzyk, 2019 (opening night: Zagłębie Theatre in Sosnowiec). The plays were created as a result of the directors’ interest or even fascination with the biographies of the following persons: a famous American actress, a sex appeal icon and pop culture heroine Marilyn Monroe; an opera singer, actor, journalist and aristocrat known in Poland, Wojciech Dżieduszycki; and two Polish writers of the turn of the 20th century: poet Maria Komornicka and romance writer Maria Rodziewiczówna, whose lives and attitudes differed significantly from heterosexuality preferred at their time in society as the norm of an individual’s gender identity.

The plays to be discussed below fit into the area of biographical works seen as a kind of correction of extant cultural narratives.³ What matters in them is not only that they show the characters in close-up, in a private,

often intimate sphere of existence, but that they also adopt a reassessing approach to the entrenched opinions about them, and thus, undermine the power of social discourses oppressive towards otherness and/or femininity. It should be added that the above plays are not particularly specialised intermedial performances – they are dominated primarily by the use of screens in many functions. In my opinion, they are interesting examples of the effective use of audio-visual technology in the theatre, they are an excellent example of remediation⁴ shaping the dramaturgy of biographical performances. The act of activating the discourse of intermediality is an important aspect of performing a biography in those plays, it is not only an expression of an artistic strategy of a specific director or a theatre team, but also a factor that reinforces the identity and/or critical aspect of communicated message in the current of biography-inspired performances.

Psychodrama and a victim

(*Persona. Marilyn* directed by Krystian Lupa, Dramatic Theatre in Warsaw, 2009)

It is the first part of the renowned cycle *Persona* directed by Krystian Lupa known for its wide reception and many self-comments by both the director and the actress Sandra Korzeniak, who was awarded for her role as Marilyn, among others, a Polityka’s Passport prize or an individual award at the 16th All-Poland Competition for the Staging of a Polish Contemporary Play in 2010.⁵ The director intended to stage three plays inspired by the lives of, respectively, actress Marilyn Monroe, philosopher Simone Weil and mystic George Gurdjieff, the former two of which have been staged. Lupa explained his artistic motivations as follows:

Three fantasies about three characters (Gurdjieff, Marilyn Monroe, Simone Weil) are an attempt to follow that trail. Not stories, but situations in which the personality becomes visible and can also be a point of intersection with the personality of the actor, who enters into a personal, even

² FOSTER, H. An Archival Impulse. In *Archive. Documents of contemporary art*. (Ed. Charles Merewether). Cambridge : MIT Press; London : Whitechapel Gallery, 2006. 208 pp.

³ See: HAMILTON, N. Biography as corrective. In *The biographical turn. Lives in history*. (Eds. Hans Renders – Binne de Haan – Jonne Harmsma). London : Routledge, 2017, pp. 931 – 935.

⁴ See: BOLTER, J. D. – Grusin, R. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge : MIT Press, 2000. 294 pp.

⁵ See: *Laureaci Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej*, 28. 6. 2010. [online]. [cit. 29.10.2023]. Available on the Internet: <https://e-teatr.pl/laureaci-konkursu-na-wystawienie-polskiej-sztuki-wspolczesnej-a95750>.

intimate adventure with it, a fantastic and risky experiment of exchange. Personality is not only a person's character, it is also his extreme dream, an unfulfilled but potential version of that person, finally, personality is also an autosuggestion and self-deception, and a myth that sometimes erupts among others. All three individuals, so different from each other, are united by the desire to cross boundaries – even if it is difficult to compare them – the vision of transgression is one – eternally human.⁶

This article focuses on the first part of the cycle of performances, paying attention primarily to its intermediality (director Krystian Lupa is fond of using various intermedial techniques, the most striking example of which is a play/performance *Factory 2*, where screen tests make a substantial part of the narrative fabric of the show devoted to a group of artists in the Andy Warhol circle). The article concentrates on *Persona. Tryptyk Marilyn* [Persona. Triptych Marilyn] as a theatrical project in which the presence of the screen plays an extremely significant role in the construction of an original biographical story about the famous actress.

The title character activates an image on the screen suspended centrally in the background of the stage with a remote control at the very beginning of the play – the action has great significance as it refers the audience – more or less familiar with the actress' life – to an illusory, recorded, and thus manipulated, media image of the actress, who struggled with various obsessions and addictions. The simple gesture of activating the image with a remote control, and duplicating the stage image, is a clear sign forming the basis for a theatrical metaphor that the audience will construct very quickly as long as they capture that seemingly tiny movement of the hand of the actress Sandra Korzeniak. The meaning of the gesture is easy to determine: it can be read as a metaphor for the heroine's career – a life in the limelight, in front of the screen, but also as a symptom of the stage act of looking secretly at a private, even intimate sphere of Marilyn Monroe's existence, as evidenced by the choice of the setting (an abandoned, cluttered studio) and the title character's looks

6 *Persona. Tryptyk Marilyn. Program przedstawienia*. [online]. [cit. 21. 10. 2023]. Available on the Internet: https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/61356_persona_tryptyk_marylin_teatr_dramatyczny_warszawa_2009.pdf.

(a sweater carelessly covering the actress' naked body, which produces an image that is contrary to the media glamour aesthetic: "Marilyn/Sandra's body becomes a kind of container for other people's fantasies about femininity, but at the same time – at the starting point – is itself a problem.")⁷

It should be added that the projection does not last throughout the performance, the image duplicating the stage action appears several more times at moments of significance: when Marilyn is dancing with Paula Strasberg (played by Katarzyna Figura), during an erotic encounter with young Francesco (Marcin Bosak) – sexual excitement is indicated here by the nervous, fast cycling of the man on a bicycle, and in a scene of on-screen closeness/confession of a completely heartbroken woman, when actress Sandra Korzeniak, without a wig, speaks as if in her own name. In turn, in the final part of the play, which is an example of the ritual act of burning the heroine, the screen completely fills the stage with the simultaneous dimming of the living plan.

The moment of Marilyn's death, shown in screen mediation, creates a profound impression. Despite its visual simulation and creation contrary to the facts, it is strong in its illusiveness because it is a theatrical record of a sentence carried out on the heroine by the intentional and unintentional perpetrators of her downfall, with psychiatrist Dr. Ralph Greenson (Władysław Kowalski) in the front line. Paradoxically, the medial mediation brings to light the full scale of the individual's identity entanglement, a rift in the heroine's identity, who is, in Krystian Lupa's vision, a victim and an object of manipulation.

Thus, the play features the character of Marilyn Monroe as a victim and actress Sandra Korzeniak "sacrificed to bring the character to life"⁸, experiencing similar emotional tensions in the process of incredibly taxing work on the role; she is an actress participating in a kind of psychodrama at the director's initiative. Today, given the situation concerning the cancelled opening night of a performance by Krystian Lupa accused of violent behaviour toward co-workers during work in the theatre La Comedie de Geneve (June 2023), it is difficult to write unequivocally and

7 See: ŁUKSZA, A. *Glamour, kobiecość, widowisko*. Warszawa : Instytut Teatralny, 2016, p. 170.

8 This is the way director Krystian Lupa undelines the actor/actress' condition in his performances. See: LUPA, K. *Utopia. Listy do aktorów*. Kraków : Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego, 2022, p. 153.

approvingly about the nuances of the creative process and the complex, tangled relations between director and actors. However, assuming a certain amount of distance and distrust of the comments made by the creators, that is, Krystian Lupa's journal of attempts and the actress Sandra Korzeniak's statements, it is possible to see the intermedial record of the story of Marilyn Monroe under analysis here as an example of the establishment of a strong biographical relationship between creators and heroine,⁹ as a form of "a mental stage" with the biography in the background as an equivalent of the work of identity of both the director and the actress. This is an example of Krystian Lupa's openly declared, even obsessive fascination with the biography of a person created in the director's vision to be a figure of the artist in whose story the act of creation is inextricably linked to suffering.

Intermedial autobiography

(*Mała narracja* directed by Wojtek Ziemilski, Studio Theatre in Warsaw, 2010)

Mała narracja [Little Narrative] is an example of a performative play that may be defined as a lecture-performance. It is a performance where theatrical performance and visual arts meet, it is deeply rooted in the family experiences of the performer-artist, Wojtek Ziemilski. To recall, Ziemilski's grandfather – an actor, opera singer, journalist – was accused of collaborating with the Security Service (SB) of the Polish People's Republic, the discovery of those facts led to a bashing in the media and certainly contributed to the deterioration of the health of the then ninety-year-old artist. Two years after his death, his grandson confronted his own memories in a performative gesture with the inherited memory, archival power and the great History. Although the performance is certainly a form of working through painful personal experiences, the artist refuses to call the performance a subjective reckoning with the family history and the poetics of the performance, based on distancing and auto-thematic

⁹ See: BOYER-WEINMANN, M. *La relation biographique. Enjeux contemporaine*. Seysell : Édition Champ Vallon, 2005. 476 pp.

measures, does not give grounds for calling *Mała narracja* a strictly autobiographical form.

The performance by Wojtek Ziemilski was founded on three staging concepts:

- First, the static posture of the artist sitting on a chair, the almost emotionless articulation of words read from a piece of paper, minimal bodily expression – all that deliberately limited performativity of the play "whips you into a frenzy" (as Paweł Soszyński put it in his review)¹⁰ – the ascetic form of presentation contains incredible energy, tension and suppressed affectivity, associated with feelings of anger and helplessness in the face of "the power of facts". Moreover, Ziemilski's comments are marked with his propensity for an intellectual point or capturing feelings in metaphor, which somewhat neutralizes the emotional nature of the performance;
- Second, a juxtaposition of the static performer's words and the flow of photos/projections/audio-visual materials displayed on the screen and observed by the speaker. In the context of intermediality, the display of recordings of body art performances must be seen as particularly interesting. On the screen appear excerpts from performances by Claudia Diosa, Jerome Bel and Xaviera le Roy, which Ziemilski watches and comments on, drawing attention to the motif of "being/possessing a body"; Ziemilski's concept may therefore be seen not only as an example of "art in art", not only as a manifestation of remediation, within which spoken performance intermingles with the various forms of body art shown on the screen, but also as a type of quote explaining the process of "sinking into the body", that is, the gradual transformation of the ageing aristocrat Dziejuszycki into an increasingly silent body moving with difficulty;
- Third, all the auto-thematic and disillusioning measures distancing the performer from the content of communicated message paradoxically deepen the authenticity of the experience and the affective dimension of the performance, which is an attempt to put into artistic form the difficult emotions of the performing artist (they include, for ex-

¹⁰ SOSZYŃSKI, P. „Mała narracja” Ziemilskiego. In *Dwutygodnik*. [online]. [cit. 24. 10. 2023]. Available on the Internet: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2216-mala-narracja-ziemilskiego.html>.

ample, the narrative in the second person singular, references to the work process on the performance in terms of concept and technology, numerous anaphors, enumerations and repetitions, as well as quotes of excerpts from reviews of *Mała Narracja*, that is, the play being performed at the moment).

As regards the style of performing personal experiences in that theatrical project, Ziemilski's performance was conceived as a form of reflection masking the experiences, reflection that oscillates between such categories as: truth/untruth, knowledge/ignorance, power/subordination, memory/oblivion, material testimony/flickering recollection. Recalled facts, press and official materials and the performer's memories (e.g. learning to read and write or games played by little Wojtek with his grandfather) shine through each other, forming a flickering logorrhea of the performance, which is influenced by Ludwik Wittgenstein and his philosophy of language. Language is indeed the main tool for building counterpoints in the following areas: public/private, bodily/mental, childly/official (this is vividly illustrated by sentences displayed on the screen in the form of maxims or official paragraphs, done in a child's handwriting reminiscent of pages of a child's diary).

In the course of the performance, Wojtek Ziemilski says: "I don't want to disembowel my private history with art," but by making simultaneously parts of his private story the core/axis of his precisely planned performance, he gives them the value of supra-individual experience and pushes them from the level of confession and working through trauma to the level of objectified representation of experiences that mark the identity of the individual – experiences related to the family, legacy, a sense of exclusion, marking of the private sphere with social conflicts and politics.

Homobiography – writing on traces

(*Komornicka. Biografia pozorna* directed by Bartosz Frąckowiak, Polish Theatre in Bydgoszcz, 2012)

It is a play inspired by a biography of Maria Komornicka, a Young Poland writer who decided to make a radical change to her life and changed her sexual identity by rejecting her former feminine being, changing her im-

age and clothes, and defining herself by a male name Piotr Włast. The performance creators were inspired not so much by "the course of life" of a transsexual person as by calling attention to work on sources as a *sine qua non* condition for every stage creation based on a biography.¹¹ One of the most important instruments of auto-thematic stage communication consisted in that case of a classic intermedial measure, that is, screen projections – visualizations of different ways of using mementos and documents of Komornicka/Włast's life. The performance creators visualized the process of working on sources very suggestively: at the start of the play, old photographs, manuscripts, maps, and a hand are shown on the screen. The hand makes some notes, draws something, crosses out or blurs fragments of the material evidence of the heroine's life. Quite literally, the performance creators showed the process of writing on documents and the inscription has the effect of an overt declaration of the performance's critical potential, which may be seen in, first, the artistic processing of an extraordinary biography and, second, probably more importantly, in an authorial generalization on the subject of any stage representation of a life, being a form of "using sources", as it were "in one's own way", calling attention to the potentiality rather than the unambiguity of traces, simply – performing the archive.

Calling attention to the form of communicated message and the effort to activate sources is a hallmark of that biographical monodrama of a palimpsest nature. One of the first images displayed on the screen is a hand writing the words: "All of this should be considered pure hypothesis," which perfectly highlights the ideological assumptions of the performance creators, who work with records on an intentional, overtly creative basis, using traces of a selected person's "life and works". The stage monologue takes place in a strange (neither museum nor stage) space, where there is a desktop and display cases with various exhibits (women's shoes, a doll's hull and a sculpture of woman's head) being important traces or substitutes for the existence of hero(ine) of stage narrative.

¹¹ This is discussed in detail in the article: POPCZYK-SZCZĘSNA, B. Monodramy biograficzne w najnowszym teatrze polskim – świadectwa i rekonstrukcje. In *Er(t)go. Teoria – Literatura – Kultura*, 2021, no. 43, pp. 158 – 160. [online]. [cit. 24. 10. 2023]. Available on the Internet: <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/ERRGO/article/view/10022/10056>.

Those objects, functioning in the play as a significant reference point for the actress Anita Sokołowska's actions and words, who is highly dynamic in her expression, brilliantly co-create the space of the monodrama as a performative space of acting (with) a biography. The performance combines in its aesthetics numerous aspects of the actress/performer's show, as she sings, dances, exercises and steps into the role using various conventions of the game (from pantomime to expressionistic measures and the grotesque):

Between one show-off and the next, the Komornicka/Włast character disappears. This was probably the purpose. It is possible to declare the disappearance of the character as a victory of metanarrative over narrative, ostensible biography over real biography. And meanwhile, reinforce the lesson that even the most subtly carried out biographical project is doomed to an inevitable failure. And another – that culture (text, exhibition, performance) is always stronger than biography.¹²

The monodrama inspired by the life and adventures of Piotr Odmieniec Włast is not only a stage version of a biography of a transsexual person, but primarily a theatrical discourse on biography as such, that is, the form of activating someone's life in an artistic creative gesture. The play features a metaphor of "putting on a costume" to designate a stage process of creating a biography through sometimes subversive actions on data, in the author's aesthetics of "a game with vestiges", which is typical of a duet Weronika Szczawińska – Bartek Frąckowiak.

Life and works – remediation

(*Między ustami a brzegiem pucharu* directed by Remigiusz Brzyk, Zagłębie Theatre in Sosnowiec, 2019)

The last example to be discussed as a testimony of intermedial practices in the theatre is a play *Między ustami a brzegiem pucharu* [Between the Cup and the Lip], that is, a specific cross-genre combination of literary, film and stage messages. The performance directed by Remigiusz Brzyk

¹² WICHOWSKA, J. Walka z pomnikami. In *Dwutygodnik*, 2012, no. 77. [online]. [cit. 28. 10. 2023]. Available on the Internet: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3266-walka-z-pomnikami.html>.

from the Zagłębie Theatre in Sosnowiec, inspired by the life and works of the author of widely-read romances, Maria Rodziewiczówna, should be seen as an intermedial play in the basic sense of the word because the aesthetic quality of performance is the result of the influences "exerted on each other by artistic messages expressed through various means."¹³ The staging used excerpts from a prose work and films – a feature film (a very popular adaptation of novel "Między ustami a brzegiem pucharu", 1987) and a documentary (excerpt from a document showing the elderly writer in Warsaw during World War II). The counterpoints and tensions created by the juxtaposition of words and images displayed on the screen are an important factor in making the course of the stage narrative dynamic. Moreover, the play unfolds as a patchwork composition, in which a significant role is played by a combination of various forms and channels of verbal, auditory and visual communication. The three levels of stage action have been subjected to counterpointing: the storyline is formed by a conversation of two young women reading and watching an adaptation of the writer's book, while parallel threads are scenes from her life, and counterfactual scenes illustrating the opening ceremony of the Maria Rodziewiczówna Museum with the participation of scouts – the latter being a kind of comic-satirical intermedia.

The presence of screen and the film projection are known theatrical measures, which are fully justified by the plot in Remigiusz Brzyk's play: preparing for a screening as part of an evening home cinema, the heroines make the act of reception (of both books and films) the subject matter of dialogue. However, the way in which the play dramaturgy is composed, based on an ironic and metatextual script by Martyna Wawrzyniak, means that the conventional staging idea of introducing film images into the stage narrative is an important factor of interactivity of stage materials, put together in an act of remediation, and a significant component of the semantics of the performance, which problematizes the issues of reception of popular literary and film genres.

The performance aesthetics was shaped by the oscillation between nostalgia and the irony of communicated message. Among the various meanings of the Sosnowiec theatrical performance, one may wonder

¹³ PAVIS, P. *Słownik terminów teatralnych*. Wrocław: Ossolineum, 1998, p. 205.

about the analogy between the two pairs of heroines: those of the past and those of the present day. The non-obviousness of these relationships, the abandonment of literalism, understatement in the image of writer Maria Rodziewiczówna and her companions and the pair of modern heroines turn the play into some kind of a game of the horizon of audience expectations. As a result, a message was created to intensify audience attentiveness. It projects distance from various cognitive schemes or stereotypes accrued around the life and works of creators known in a particular culture or public figures.¹⁴

Remigiusz Brzyk's play is an ironic commentary on Maria Rodziewiczówna's popular writing, but also an auto-thematic message oscillating between the illusiveness of conventional theatrical performance and the performance of complex acting.¹⁵ The performance fits into the area of biotheatre, which may be defined as revealing the privacy and everyday life of characters – with no bold gestures of revision, but with a delicate suggestion of the non-heterosexual identity of the writer “who glorified heterosexual love in her books, while in reality she was in a relationship with two women.”¹⁶ The creators of the play touch with a large dose of irony on the ambiguous relations between creator and work and the issue of the institutional commemoration of literary achievements of the past.

Conclusions

The selected plays fit perfectly into a definition of staging proposed by Patrice Pavis: they are “primarily a mediation »médiation« between the immediate »immédiat« and the media »média«; between the live and the deferred.”¹⁷ These performances are conceived as the establishment of an area of media interaction, where combining literature with person-

al life archives and film in a theatrical performance is a form of invitation extended to the audience to follow actively and critically the trail of someone else's life in various aspects. The intermediality discourse activated in these specific theatrical projects correlates with the different varieties of biographical practices in the Polish 21st century theatre – from plays conceived as personality laboratories (not only the characters of stage narrative but also, and perhaps primarily, the creators of performances: actor/actress, director), performances being an example of a revision of extant cultural narratives and a critical reconstruction of past events to plays being an example of performing an (auto)biography, which call attention to the process of presenting fragments of someone's life when performing in front of an audience.

Krystian Lupa's play is the author's vivisection of the process of disintegration of the identity of an individual manipulated by the immediate environment – “biotheatre” with elements of psychodrama as an expression of the establishment of a strong biographical relation between director, actress and heroine. Wojtek Ziemilski's play is an intermedial performance built on the work of memory and processed autobiographical threads. A play by a duet Weronika Szczawińska – Bartosz Frąckowiak is a monodrama/stage discourse on the process of the activation of archives – with “a strong presence” of an actress/performer reconstructing biographical material. In turn, Remigiusz Brzyk's play is a comic/ironic remediation within which a residual “biographical plot” intermingles with the narrative of a film romance and a genre novel.

The above performances do not take an audience by surprise with complicated multimediality, but they make it largely apparent that in the biography-inspired performances (very frequently auto-thematic, based on a game of illusion and disillusion), the representation of an individual being is carried out within the triad: »bios – logos – medium«. In the Polish 21st century theatre, bodily, mental and socio-political entanglements of human existence are very important in stage acts of making present/establishing an individual biography, and the re-creation of a life frequently takes place – signum temporis – thanks to calling attention to the performative aspects of the coexistence of audio-visual technologies and people.

¹⁴ See remarks on the performance in the article: POPCZYK-SZCZĘŚNA, B. *Literatura – film – teatr. Praktyki intermedialne w spektaklach biograficznych: studium przypadku*. In *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 2020, vol. 2. [online]. [cit. 28. 10. 2023]. Available on the Internet: <https://www.ojsltn.uni.lodz.pl/Zagadnienia-Rodzajow-Literackich/article/view/1029/983>.

¹⁵ See: SCHECHNER, R. *Performatyka*. Wrocław : Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego, 2006, pp. 202 – 203.

¹⁶ WACH-MALICKA, H. *Rodziewiczówna, czyli co jest ukryte między literaturą a życiem*, 20. 5. 2019. [online]. [cit. 24. 10. 2023]. Available on the Internet: <https://e-teatr.pl/rodziewiczowna-czyli-co-jest-ukryte-miedzy-literatura-a-zyciem-a270331>.

¹⁷ PAVIS, P. *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. Warszawa : PWN, 2011, p. 36.

BIBLIOGRAPHY

- BOLTER, Jay David – Grusin, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge : MIT Press, 2000. 293 pp. ISBN 0-262-02452-7.
- BOYER-WEINMANN, Martine. *La relation biographique. Enjeux contemporaine*. Seysell : Édition Champ Vallon, 2005. 476 pp. ISBN 2876734249.
- FOSTER, Hall. An Archival Impulse. In *Archive. Documents of contemporary art*. (Ed. Charles Merewether). Cambridge : MIT Press; London : Whitechapel Gallery, 2006. 208 pp. ISBN 0-85488-148-4.
- HAMILTON, Nigel. Biography as corrective. In *The biographical turn. Lives in history*. (Eds. Hans Renders – Binne de Haan – Jonne Harmsma). London : Routledge, 2017, pp. 931 – 935. ISBN 978-1-138-93970-7.
- Laureaci Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej*, 28. 6. 2010. [online]. [cit. 29. 10. 2023]. Available on the Internet: <https://e-teatr.pl/laureaci-konkursu-na-wystawienie-polskiej-sztuki-wspolczesnej-a95750>.
- LUPA, Krystian. *Utopia. Listy do aktorów*. Kraków : Akademia Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego, 2022. 161 pp. ISBN 978-83-63287-35-1.
- ŁUKSZA, Agata. *Glamour, kobiecość, widowisko*. Warszawa : Instytut Teatralny, 2016. 436 pp. ISBN 978-83-63276-55-3.
- Nowe historie 03. Nowe biografie*. (Eds. Agata Adamiecka-Sitek – Dorota Buchwald). Warszawa : Instytut Teatralny, 2012. 160 pp. ISBN 978-83-63276-15-7.
- PAVIS, Patrice. *Słownik terminów teatralnych*. Wrocław : Ossolineum, 1998. 719 pp. ISBN 83-04-04385-8.
- PAVIS, Patrice. *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. Warszawa : PWN, 2011. 443 pp. ISBN 978-83-01-16770-7.
- Persona. Tryptyk Marilyn. Program przedstawienia*. [online]. [cit. 21. 10. 2023]. Available on the Internet: https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2013_12/61356_persona_tryptyk_marylin_teatr_dramatyczny_warszawa_2009.pdf.
- POPCZYK-SZCZĘSNA, Beata. Literatura – film – teatr. Praktyki intermedialne w spektaklach biograficznych: studium przypadku. In *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 2020, z. 2. [online]. [cit. 28. 10. 2023]. Available on the Internet: <https://www.ojsln.uni.lodz.pl/Zagadnienia-Rodzajow-Literackich/article/view/1029/983>. DOI: <https://doi.org/10.26485/ZRL/2020/63.2/3>.
- POPCZYK-SZCZĘSNA, Beata. Monodramy biograficzne w najnowszym teatrze polskim – świadectwa i rekonstrukcje. In *Er(tr)go. Teoria – Literatura – Kultura*, 2021, nr 43, pp. 158 – 160. [online]. [cit. 28. 10. 2023]. Available on the Internet: <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/ERRGO/article/view/10022/10056>. DOI: <https://doi.org/10.31261/errgo.10022>.

- SCHECHNER, Richard. *Performatyka*. Wrocław : Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego, 2006. 404 pp. ISBN 83-917448-5- X.
- SOSZYŃSKI, Paweł. „Mała narracja” Ziemilskiego. In *Dwutygodnik*. [online]. [cit. 24. 10. 2023]. Available on the Internet: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2216-mala-narracja-ziemilskiego.html>.
- WACH-MALICKA, Henryka. *Rodziewiczówna, czyli co jest ukryte między literaturą a życiem*, 20. 5. 2019. [online]. [cit. 24. 10. 2023]. Available on the Internet: <https://e-teatr.pl/rodziewiczowna-czyli-co-jest-ukryte-miedzy-literatura-a-zyciem-a270331>.
- WICHOWSKA, Joanna. Walka z pomnikami. In *Dwutygodnik*, 2012, nr 77. [online]. [cit. 28. 10. 2023]. Available on the Internet: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3266-walka-z-pomnikami.html>.

CONTACT

Dr hab. Beata Popczyk-Szczęsna, PhD, prof. UŚ
University of Silesia in Katowice,
Institute of Culture Studies US
Ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice, Poland
e-mail: beata.popczyk-szczesna@us.edu.pl

Možnosti divadla ako spoločensky účinného média v spoločnosti pluralitnej demokracie

ELENA KNOPOVÁ

ÚSTAV DIVADELNEJ A FILMOVEJ VEDY CENTRA VIED
O UMENÍ SAV; FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIE UMENÍ V BANSKEJ BYSTRICI

ABSTRAKT Na konci 20. storočia sa objavili snahy opäť reformovať prevládajúce divadelné modely novými prostriedkami. Mimézis založené na dramatickej narácii vystriedala sila sugestívneho scénického obrazu, často čerpajúceho inšpirácie zo sebareflexívneho konceptuálneho umenia. Úsilie vytvárať reálnu situáciu „tu a teraz“ premenilo diváka na aktívneho spolutvorcu scénického diela – subjekt, ktorý sa emancipoval a v divadle hľadá predovšetkým potvrdenie svojho individualizmu v aktívnej konzumácii. Kríza reprezentácie, ktorá je príznačná pre pluralitné podoby divadla a tiež pre pluralitné podmienky modernej demokracie viedla k otázkam o možnosti či nemožnosti zobrazit' svet v jeho disonantných podobách, ale najmä k otázkam oprávnenosti či (politickej) korektnosti pluralitných reprezentácií všeobecne – kto, koho, ako a akým právom zastupuje. Aké sú však v takýchto podmienkach možnosti divadla ako spoločensky účinného média a divadla, ktoré by nestratilo schopnosti kolektívnej či kolaboratívnej predstavivosti?

KLÚČOVÉ SLOVÁ politické divadlo, emancipovaný divák, kríza, reprezentácia, hodnoty, imaginatívnosť, estetický účinok

Pre divadlo vždy bolo jednou z podstatných vlastností vytvorenie umeleckého vyobrazenia sveta a človeka, v ktorom sa pre publikum čosi vyjavovalo zo stavu skrytia alebo maskovania do stavu viditeľného. Základným prvkom takéhoto divadelného tvarovania reality boli často fiktívne, čiže v podstate klamlivé príbehy, ktoré však chceli divákovi odhaliť pravdu (nech už bola akákoľvek), a tak im pomáhať spoznať a pochopiť ich existenciálnu (rozumej osobnú, ľudskú) alebo politickú (rozumej spoločenskú) situáciu. Nešlo teda o sprostredkovanie obrazu či príbehu ideálne usporiadaného sveta, ideálneho človeka, ani o programovú kritiku či negatívny obraz reality, ale o konfrontáciu diváka s istou skutočnosťou pochádzajúcou z ním žitej reality prostredníctvom divadelného diela, v ktorom táto realita nadobúdala nové významy. Inscenácia či dráma samé stávali sa preto takouto skutočnosťou v stave jej zrodu a zároveň tvorbou významu.¹ Dej alebo príbeh zohrávali len úlohu prostredníka, vďaka ktorému mohol divák nadobudnúť nový alebo iný pohľad na známe veci, spoznať – povedzme, že pravdu vo vzťahu k istému spoločenskému hodnotovému horizontu, príp. sebe samému.

Tento stav umožňovala najmä viera v existenciu jednoty, streda alebo už spomenutej pravdy, o ktorých boli ochotní komunikovať diváci aj tvorcovia spoločne, pátrať po nich v divadelnom diele a cez divadelné dielo napokon aj v ich každodennej realite alebo vo svojom vnútri. Takýto predpoklad zakladal aj možnosti divadla ako spoločensky účinného média, čiže divadla, ktoré dokáže vplývať na realitu mimo javiska. Dôležité

¹ Bližšie: PAUER, J. Demokracia a tragédia (Skeptické kritické úvahy v pochybných krízových časoch) – I. časť. In *Filozofia*, 2009, roč. 64, č. 10, s. 996.

v tomto zmysle však nebolo len to, či divadelné obrazy a narácie korešpondovali s aktuálnym spoločenským dianím, ale hlavne to, či divákom a tvorcom pomáhali pochopiť spoločne prežívanú skutočnosť – aká je to skutočnosť, prečo sa deje to, čo sa deje a prečo to vyvoláva také pocity, aké to vyvoláva.

Divadlo ako umenie sui generis zväčša reaguje na žitú skutočnosť, usiluje sa pochopiť žitú realitu, vyjadrovať sa k nej. K realite za hranicami javiska sa vyjadruje rôznymi scénickými prostriedkami, pričom netreba zabúdať na to, že divadelné dielo (akokoľvek rezonuje a koreluje s divákovým presvedčením) je len subjektívnou výpoveďou, hrou, obrazom o svete (možno ten aristotelovský klamlivý príbeh vyjavujúci pravdu). Preto divadlo mnohorakosť sveta zákonite musí redukovať. Otázne je, či vždy na to podstatné a pomenovania hodné, tvoriac zároveň tomuto výberu zodpovedajúci scénický jazyk, ktorým sa usiluje postihnúť nie svet sám, ale ľudskú skúsenosť s hľadaním odpovedí na otázky, ktoré presahujú v realite viditeľné k niečomu, čomu sa ako ľudia snažíme porozumieť.

Spoločensky účinné divadlo, ktoré dostalo označenie aj ako divadlo politické a divadlo angažované, stalo sa takpovediac dopytovou požiadavkou 20. a 21. storočia. Bola to zrejme prirodzená reakcia na čoraz viac vzrastajúcu hegemoniu a vplyv politiky na fungovanie sveta v každej jeho sfére. Svet aj človek sa politizovali, čo však neznamená, že princíp kolektívneho rozhodovania a kontroly, zameraný na dosiahnutie nejakých cieľov naozaj spel v ústrety všeobecného občianskeho blaha. Politické a angažované formy divadla preto deklarovali narastajúcu potrebu vyjadrovať sa aj prostredníctvom umenia k veciam verejným či občianskym, ale aj potrebu a túžbu mať na ne vplyv. Cieľom vlastne bolo mať aspoň symbolickú moc – môcť meniť divadlom realitu, prípadne vplývať na jej formovanie. Inak povedané, môcť umením opravovať a strážiť politikou formovanú prírodu. Veď už Bertolt Brecht predpokladal, že ak sa divákov (hodnotový) svet alebo jeho priania či obavy v divadle nielen predvádzajú, ale sú aj kritizované, resp. dialekticky preverované, už len z nedôvery k takémuto divadelnému obrazu alebo narácii to diváka privedie k overeniu stavu vecí v jeho žitej realite. Divadelník a spisovateľ Harold Pinter, držiteľ Nobelovej ceny za literatúru, sa dokonca pri preberaní Európskej divadelnej ceny v roku 2006

vyjadril, že je skoro nemožné, aby sa špičkové európske divadlo dnes nevyjadrovalo politicky.²

Názory na to, čo je politické divadlo a aké by mali byť jeho ciele či účinky sa dnes značne rôznia. Teatrologička Barbora Schnelle zhrnula v štúdiu *Politické divadlo a jeho dve nemecké tradície* viaceré vývinové náhľady na tento fenomén. Politické divadlo sa podľa nej prejavuje najmä tam, kde sa divadlo angažuje v prepojení politiky (teda istej organizovanej a riadenej formy spolužitia, v ktorej je jedinec ako zoon politikon začlenený do istého celku, skupiny a pod.) a umenia s cieľom spoločenského zásahu, resp. zmeny. Podľa Sigfrieda Melchingera môže ísť o divadlo s politickou tematikou, ktoré privádza na javisko človeka ako príslušníka nejakej spoločenskej vrstvy, triedy, smeru. Avšak podľa Henninga Rischbietera by mali byť politické deje nielen tematizované, ale predovšetkým zachytávané ako proces, ktorý ide z minulosti cez prítomnosť do budúcnosti, kde sú smery tohto procesu viac než len konštatované – sú zdôrazňované, a preto je jeho hlavným rysom tendenčnosť. Schnelle zhrňuje, že o politickom divadle môžeme dnes hovoriť vtedy, ak je divadelná realita predstavená tak, aby reflektovala súčasné spoločensko-politické problémy a zároveň prebúdza u diváka morálno-politické vedomie, ktoré ho vyprovokuje ku kritickému prístupu, dokonca k iniciovaniu zmeny politických pomerov.³

Cieľom politického, a teda spoločensky účinného divadla nie je už iba sprostredkovať umelecky spracovanú realitu týkajúcu sa vplyvu politiky na žitú realitu, ale túto skutočnosť filtrovať a názorovo tvarovať, odvolávajúc sa na potrebu dosiahnutia adresnej občianskej angažovanosti v prospech zmeny pomerov. Ba čo viac, v zmysle tradície by v prípade politického divadla malo ísť o to, aby divadelní tvorcovia u divákov prostredníctvom apelov – umiestnených tak v divadelnom diele, ako aj vo verejnom priestore, kam sa už počas avantgardných a neoavantgardných výbojov divadlo začalo čoraz viac presúvať (čiže mimo tradične chápanú umeleckú inštitúciu) – prebúdza morálno-politické vedomie vedúce k reakčnej aktivite. Začal sa uplatňovať model rozšíreného politického divadla, ktoré sa snažilo dosiahnuť to, čo si všimol poľský teatrolog Konstanty

2 KNOPOVÁ, E. Európska cena za divadlo 2006 alebo Je skoro nezmyselné, aby sa špičkové európske divadlo dnes nevyjadrovalo politicky. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č. 3, s. 451 – 454.

3 SCHNELLE, B. Politické divadlo a jeho dve nemecké tradície. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity Q: Řada teatrologická a filmologická*, 1998, s. 47 – 49.

Puzyna ako podstatnú nevyhnutnosť spoločenského účinku divadelnej inscenácie, a síce, že: „politické divadlo existuje vtedy, keď mu dá publikum politický zmysel – vtedy sa dokonca najneviditeľnejšie predstavenie môže stať politickým.“⁴ Puzyna teda nepripisuje spoločenský účinok divadla téme, jej interpretácii, aktuálnej rezonancii problému v spoločnosti, ani angažovanej, príp. agitačnej, aktivistickej scénickej forme, ale schopnosti publika dať dielu politický zmysel. Pripísať dielu politické významy, buď úrovni subjektu, objektu alebo na úrovni (celo)spoločenskej zainteresovanosti, a pre divadlom zachytený jav nájsť miesto, umiestniť ho v istej forme aktivity do svojej žitej reality. Ide teda o vytvorenie predpokladu dialogickej štruktúry medzi dielom a realitou s cieľom túto realitu ovplyvniť, alebo aspoň vplývať na modelovanie diskurzu o jave ako o probléme, ak už nie aktívne tvoriť aj mimo scénického diela a jeho percepcie.

Mnohí divadelní tvorcovia však v hľadaní spoločenského účinku premenili divadlo na tribúnu azda tak trochu egoistického či na pragmatizme založeného presadzovania vlastných naratívov, potvrdzovania vlastných postojev a uspokojovania predovšetkým vlastných potrieb, či už v mene manifestácie svojho individuálneho, subkulturneho, pravicového, ľavicového a pod. umeleckého programu, občianskeho názoru alebo jednoducho v mene konformizmu.

Politické divadlo sa začalo zamieňať s divadlom politizujúcim, ktoré neobišlo ani slovenské profesionálne javiská. Túto tendenciu zachytil napr. Ján Šimko, keď v roku 1998 v časopise *Divadlo v medzičase* napísal, že démon prepolitizovaného divadla (a drámy) už úspešne obchádza aj slovenské divadlá a pracovne dramatikov, pričom „(...) vo väčšine prípadov ide iba o akty divadla politizujúceho, nie politického (...), ktoré na jednej strane veľmi taktne nastoľuje aktuálne témy, no na druhej strane nie je schopné zaujať postoj, ale ho svojím následným konaním neguje.“⁵

K premene vnímania politického divadla a spoločensky účinného divadla na divadlo politizujúce prispeli iste aj iné (konkurenčné) umelecké a neumelecké médiá, ktoré mali značný vplyv na premenu verejnej komunikácie ako dialogickej formy výmeny na argumente stojacich názorov. Zjednodušene povedané, logiku či pravdu nahradili pocity a afekty. Florian

4 PUZYNA, Konstanty. *Burzliwa pogoda*. Warszawa: PIW, 1971, s. 67.

5 ŠIMKO, J. Slovensko: Argentína. o.o. In *Divadlo v medzičase*, 1998, roč. 3, č. 2, s. 10.

Malzacher si na margo premeny vnímania politického divadla všimol, že s performatívnym obratom ako vyústením postmodernistických tendencií nebol politický účinok divadla „primárne viditeľný v jeho politickom obsahu, ale vo vyjadrovačích prostriedkoch.“⁶ Mal tým na mysli, že po odmietnutí interpretačného a režisérskeho divadla, ktoré sa stalo najmä na prelome storočí dominantným, ako zdiskreditovanej a odcudzenej mimetickej reprezentácie (celková nedôvera voči naratívne obsahu a psychologické kauzalite) sa divadelníci začali ako ku záchrane utiekať namiesto zobrazenia vytvorenej dramatickej situácie s úmyslom podrobiť ju kritike k vytváraniu reálnych situácií „tu a teraz“ za spoluúčasti publika. Lenže, ako dodáva, primárny záujem tvorcov vyvolať individuálne zážitky, ku ktorým si každý divák musí nájsť svoju vlastnú interpretačnú cestu a zároveň sa stať spoluautorom vlastného zážitku, priniesol okrem emancipovaného diváka (ako ho charakterizuje Ranciére) aj vedľajší účinok: „publikum už nebolo vnímané predovšetkým ako možný kolektív, ale ako zhromaždenie jednotlivcov. Postdramatické divadlo a konceptuálny tanec, v ktorých rezonovali spoločenské zmeny, stvorili diváka, ktorý sa síce emancipoval od vnútej režijnej predstavy, ale zároveň sa priblížil k ideálnemu neolibérálnemu subjektu, ktorý hľadá individualizmus v aktívnej konzumácii.“⁷

Malzacher túto premenu publika a diváka pripisuje kríze reprezentácie v demokracii, počas ktorej sa neisté divadlo upínalo na jednej strane na svoje osvedčené prostriedky a na druhej strane preceňovalo silu esteticky pôsobivého obrazu či sugestivity založenej na individuálnej sebareflexii – subjektívne sebaaprežívanie a zamýšľanie sa nad sebou samým ako produktom ideológie, politiky, doby, módy atď.

Kríza reprezentácie je všeobecne spájaná s následkami postmodernity v umení. Treba však dodať, že pomerne dlho trvajúca postmoderna bola len vyústením premeny sveta, sveta tzv. západnej kultúry, rozštiepeného a atomizovaného, ktorý získal všetky znaky systémovej krízy. Stala sa umeleckým výrazom spoločensko-politických tendencií a túžob, ktoré najvyššiu hodnotu videli v uvedení slobody a plurality do praxe, a to tak v politike, bežnom živote, ako aj v umení, vrátane divadla. Postmoderná pluralita sa teda stala výrazom pre demokraciu v západnej kultúre:

6 MALZACHER, F. *Možnosti politického divadla*. [online]. [cit. 1. 11. 2023]. Dostupné na internete: https://www.academia.edu/42901483/Možnosti_politického_divadla.

7 Tamže.

„...v našom kontexte sa javí ako najpriateľnejší politický systém moderná demokracia, ktorý je založený na pluralizme a rešpektovaní ľudských práv. Pluralita je kľúčovým slovom tejto doby. (...) Ak akceptujeme fakt, že, zmyslom modernej demokracie je byť organizačnou formou legitímnej nejednotnosti v najzákladnejších presvedčeniach, a ak princíp demokracie vyhrotíme na úroveň existencie ‚veľkého počtu maximálne obsahovo odlišných stanovísk‘⁸ (navzájom si konkurujúcich), ani divadlo nie je schopné poskytnúť univerzálnu spásanosnú víziu budúcnosti (resp. je, ale len vo forme paródie, v žiadnom prípade nie ako výzvu).“⁹

To sa pre divadlo ako spoločensky účinné umenie stalo rovnako problematickou ako aj živnou pôdou. Neprestajný vývin (vedenia) dnes vlastne prirodzene referuje ku krízam, premenám a neustálym promptným inováciám ľudského vedomia, ktoré stráca pôvodné istoty a otvára dvere dnes adoranému „tu a teraz“, konkrétosti, ale aj nestálosti, ad hoc ustanovovaným morálnym, estetickým a politickým cieľom, ktoré sú komunikované ako všeobecné hodnoty. A tak v disonancii rôznych smerov, názorov a ideológií sa ani divadlo vlastne nemá ako vzťahovať k nejakému všeobecne platnému systému obsahov a hodnôt, čo má za následok vytváranie ad hoc vlastných – napr. pravdu nahrádza zážitkom.

Nemecký režisér a dramatik Igor Bauersima dokonca prirovnáva postmodernu k toxickému pragmatizmu: „Postmoderna sa snaží, aby sa pojmy realita, poznanie, význam a pravda, a tým aj dialóg o týchto témach javili ako irelevantné. Keď sa zbavíte reality, poznania, významu pravdy, dialógu, zostane vám ako prostriedok na interakciu s ostatnými už len napájanie, tlačenie, ťahanie a násilie. (...) Pragmatizmus tiež tvrdí, že neexistujú žiadne absolútne princípy, žiadna reality a žiadna zodpovedajúca pravda. (...) Namiesto toho je to stále meniaci sa prúd skúseností. (...) Spoločnosť založená na tomto druhu ‚praktickosti‘ nahrádza pojem pravdy želaniami nárokovými potrebami vláduceho kolektívu.“¹⁰

Navonok sa celá situácia javí, akoby sloboda a pluralita, ale aj ich divadelné stvárnenia, začali do seba absorbovať rôznorodé maskované, avšak dobrovoľne akceptované formy nátlaku. Potreba zážitku a rast zložitosti,

spolu so zvyšovaním epistemického kvocientu viedli k tomu, že metakonceptuálne základy spoločnosti sa rozvoľňovali a rozpúšťali až natoľko, že sa celá sociálna stavba stávala čoraz viac labilnejšou.¹¹ V divadle sa to začalo prejavovať tak, že namiesto toho, aby uvádzalo vzťah jedinca k svetu do súladu a dávalo odpovede ohľadom tohto vzťahu, ho naopak ešte viac problematizovalo a vyvolávalo skôr nové otázky, pochybnosti, obavy. Existencia veľkého množstva právd, optík, perspektív a divergentných umeleckých cieľov ako prezentácií veľkého množstva skupinových či individuálnych práv a tendencií sproblematizovala rozpoznávanie onoho povestného stredu, archimedovského bodu, vďaka ktorému je možné vzdorovať prúdu herakleitovskej riekky.¹² Jedným z dôsledkov bolo aj to, že diváci prestali čítať divadlo znakovo či archetypálne a začali ho čítať primárne politicky cez rôznorodé agendy. Dobrým príkladom je napr. spochybnenie jeho tradície, ktorú vytvárali bieli muži a tí si dovolili dokonca písať o ženách, alebo časté prejavy vypätého komunitarizmu v divadle, či už sa týkali sociálnych, etnických, genderových a pod. skupín, alebo subkultúr. Spočiatku bol tento proces vnímaný pozitívne a bol vítaný. Bol záchranou pred krízou univerzalizmu, ktorá sa neprejavovala len v divadelnom umení, ale jej dôsledky boli intenzívne viditeľné v spoločenskej, politickej a celkovo kultúrnej situácii. Spomeňme na tomto mieste aspoň rozpúšťanie pravicovej a ľavicovej ideológie, neudržateľnosť totalitárnych režimov, vyprázdňovanie normatívnych estetických konceptov či nebyvalú premenu spoločenskej stratifikácie, stratifikácie kultúry, ako aj prudký nástup multikulturalistických tendencií. Prijatie pluralizmu posilnilo vnímavosť k prejavom rozmanitosti ako k ceste, kam by mala nová spoločnosť vráťanie (divadelného) umenia smerovať. Bola to do značnej miery logická a dodajme, že aj ušľachtilá vízia budúcnosti. Posilnila sa hodnota individuálnej skúsenosti a súčasne citlivosť pre odlišnosť a rôznorodosť ako prejav pestrosti, možno aj postmoderného prekonávania obmedzení, idúci v ústrety slobode ako jednej z najvyšších deklarovaných hodnôt 20. a 21. storočia: „(...) vzrástol počet alternatívnych kultúr, počet ich členov aj ich sebavedomie rastú a viac sa prejavujú navonok ako v minulosti (skíni, klubová kultúra, anarchisti, gayovia a lesby a pod.). Nové subkultúry neustále vznikajú, premieňajú sa, zanikajú a opäť

8 WELSCH, W. *Postmoderna: Pluralita ako etická a politická hodnota*. Praha: Koniasch Latin Press, 1993, s. 45 a 47.

9 SCHNELLE, B. *Politické divadlo a jeho dve nemecké tradície*, s. 49.

10 BAUERSIMA, I. *Postmoderna je ešte dôkladnejšia posadnutosť ako pragmatizmus*. [Rozhovor]. In *kod – konkrétne o divadle*, 2023, roč. 17, č. 9, s. 4.

11 KOVÁČ, L. *Konec ľudskej evolúcie*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2015, s. 155.

12 MALÍK, B. *Od mýtu k story. Zrod, vzostup a pád veľkých príbehov*. In *Filozofia*, 2009, roč. 64, č. 1, s. 46.

vznikajú nové. Oproti prakticky homogénnej kultúre Slovenska v druhej polovici 20. storočia je to mimoriadne veľký posun k pestrosti.¹³

Neskôr však dochádza k problematizovaniu pluralizmu v praxi, pretože vyvolával už spomenuté systémové krízy. Vznikal totiž zvláštny paradox, keď namiesto skutočne inkluzívnej kultúrnej evolúcie sme najprv odmietli tradíciu a nastúpil de-evolučný proces presadzovania dominancie vlastného (do istej miery individualizovaného) alebo užšie profilovaného skupinového naratívu ako metanaratívu, ktorý by mal byť záväzný pre všetkých či aspoň väčšinu. To všetko pod mocným alibí nedotknuteľnej slobody a platilo to rovnako pre spoločenskú ako aj divadelnú sféru, čo sa však premenilo na jeden zo sebaklamov poskytujúcich dočasné zdanie dobrej kondície divadla a jeho spoločenského účinku. Filozof Jozef Pauer si všimá, že vysoko individualizovaní jedinci formálne tvoriaci zjednotené spoločenstvo (tak vo verejnej ako aj umeleckej divadelnej sfére) „vo svete v podstate falošnej autonómie a slobody, nevšímajúc si to, že úsudky ovplyvňuje daná kultúrna situácia a v nej preferované individuálne či skupinami pretláčané naratívy (ktoré vymedzujú rozsah povolených pohybov mentálneho života) dospievajú do fázy, v ktorej vo svojej voľnosti a nezávislosti ani nezbadajú, ako sú ovládaní vôdzkou svojich [či niečích] najskrytejších i najplytkejších obsesí.“¹⁴

Ruka v ruke s politizáciou života aj (divadelného) umenia sme v súčasnosti dospeli do fázy, v ktorej ktokoľvek oponuje subjektívnemu svetnáhľadu jedinca ako individuality či jeho skupiny – a zopakujme, že to platí aj pre slovenské divadlo a divadelné komunity –, začal byť pociťovaný ako hrozba, niekedy až nepriateľ. To vzhľadom na nebývalú diverzitu podnietilo aj v divadelnom diskurze často explicitnou či implicitnou agresivitou sprevádzaný boj o pravdu a tzv. nastoľovanie dominancie tej-ktorej tematickej agendy pod vlajkou ochrany a presadzovania slobody a ľudských práv. V divadle tento boj môžeme sledovať v podobe radikálneho ústupu dialógu a ako píše Petra Zachatá: „presvedčiť o pravde vlastného naratívu, je to, o čo tu ide,¹⁵ ktorý paradoxne viedol ku komformizmu tvorcov

13 MISTRÍK, E. *Slovenská kultúra v multikulturalizme*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 2006, s. 64.

14 PAUER, J. *Demokracia a tragédia (Skeptické kritické úvahy v pochybných krízových časoch) – II. časť*. In *Filozofia*, 2009, roč. 64, č. 10, s. 85.

15 ZACHATÁ, P. *Mýty ve světě bez řádu*. In VEDRAL, J. *Lámání Prosperovy hůlky*. Praha : Pražská scéna v spolupráci s Akademií múzických umění v Praze, 2020, s. 166.

a redukci diverzity. Jednotlivé naratívy pôsobia totiž ako do seba uzavreté monológy, cyklicky sa opakujúce, a preto neponúkajú východiská. Ich spoločenský účinok ja napokon neistý až vágny. Mohli by sme tento trend opísať aj ako do istej miery absurdný (ne)dialóg, avšak na rozdiel od absurdnej drámy, on nevypovedá groteskne o tom, že svet stráca zmysel, ale smrteľne vážne sa za ten zmysel vydáva.

Teror plurality a pozitIVITY akoby splodil nové formy násilia, proti ktorým sa človek v globalizujúcom sa svete už nedokázal účinne brániť. Dochádzalo totiž k splývaniu až prekrývaniu antagonizmov, ako napr. sloboda a donútenie, individualizmus a neustále artikulovaná potreba tolerancie či prispôsobovania sa, vykorisťovanie a výkonnosť/produktivita, svár a poriadok atď. Pravda, ktorá mala byť cez divadlo odhalovaná a spúšťať mechanizmus spoločenského účinku (politického) divadla, sa vlastne stala skrytou pod nánosmi individualizovanej či atomizovanej hlasitosti, praktickosti a tendenčne nárokovými potrebami ako jej mikry. Igor Bauersima na margo súčasného pragmatizmu, ktorý sa dostal aj do financovania divadla poznamenáva, že: „Ak to potreby a subjektívna skúsenosť skupiny vyžadujú, jednotlivec sa jednoducho vždy bude myliť. S tým sa však stráca akékoľvek morálne spochybňovanie a rovnako aj samotný racionálny úsudok.“¹⁶

Pre divadlo ako spoločensky účinné médium sú však pochybovanie a racionálny úsudok nevyhnutné, podobne ako niekoľko ďalších predpokladov: Za prvé, že divadelníci sú schopní nájsť nielen tému, ale aj spôsob, ako adekvátne osloviť publikum; za druhé, že veríme, že svet je možné zmeniť a že k tejto zmene môže aktívne prispieť aj divadlo (a teda sa vzťah diváka k nemu musí odvíjať od tejto viery); a za tretie, že diváci nezostanú v pozícii zážitkami očarených voyerov alebo kritikou otrávených skeptikov, ale budú ochotní spolu s divadelnými tvorcami aktívne skúmať, ako by vzájomne želaná zmena mala vôbec vyzeráť.¹⁷ Ono, stvárať umelecky realitu (nielen dneška) a ešte aj spoločensky účinne vôbec nie je ľahké. Spoznať ľudskú spoločnosť a jej intelektuálne či behaviorálne procesy je úlohou mamutích rozmerov. Závoj neznalosti sa však môže stať hlavným motorom ľudskej tvorivosti.

16 BAUERSIMA, I. *Postmoderna je ešte dôkladnejšia posadnutosť ako pragmatizmus*, s. 4.

17 MALZACHER, F. *Možnosti politického divadla*. [online]. [cit. 1. 11. 2023]. Dostupné na internete: https://www.academia.edu/42901483/Mo%C5%BEnosti_politick%C3%A9ho_divadla.

Aké možnosti sa teda v súčasnej situácii divadlu núkajú? Podľa Schnelle, ak je spoločenským cieľom moderná demokracia, ktorá zdôrazňuje človeka v zmysle jeho jedinečnosti, podstatou spoločensky účinného divadla by mala byť jeho orientácia na špecifiká nášho spoločensko-politického života, a to v reflexii všetkých úskalí, ktoré sú neodmysliteľne spojené s existenciou pluralitnej spoločnosti.¹⁸ Ak demokracia nikdy nemôže garantovať jednotu, pretože dodržanie pluralitných princípov priamo zabraňuje jej vzniku podporovaním mnohosti a členitosti, tak spoločenský účinok divadla viac nemôže spočívať iba v upozorňovaní na celé spektrum (fungovania či nefungovania) spoločenských jednotlivostí a v podporovaní obrazu existencie mnohosti sveta, ale v identifikácii hrozieb vedúcich k relativizácii celkového hodnotového systému a rozbitiu identity človeka ako bytosti umiestnenej priamo v strede (nie na okrajoch) spoločenského uzla.

Umiestnenie človeka či a už ako bytosti alebo občana v strede totiž automaticky predpokladá a aj so sebou prináša celé spektrum konfliktov. Spoločnosť konsenzu je, zdá sa, neuskutočniteľnou utópiou, pretože človek svojou racionalitou nedokáže zvládnuť celospoločenské riešenia rôznorodých individuálnych záujmov, ktoré sú určované okrem racionality tiež emocionalitou. Okrem toho, ako upozornila belgická politologička Chantal Mouffe: „Napriek tomu, že túžime ukončovať konflikty, ak chceme aby boli ľudia slobodní, musíme vždy počítať s možnosťou, že sa nejaký konflikt objaví, a musíme založiť arénu, ktorá bude slúžiť ku konfrontácii rôznych názorov.“¹⁹ V tomto kontexte by divadlo mohlo slúžiť ako takáto aréna, v ktorej nie je dôležitý boj či presadenie svojej vlastnej pravdy, ako tomu je v realite ovládanej politickými silami, ale dôležitá sa stane diskusia generujúca kolektívnu imagináciu budúcnosti, čiže alternatívnej podoby sveta, ktorý by fungoval lepšie. Teda nemôže ísť len kritiku prítomnosti či minulosti, vytváranie alebo potvrdzovanie multispektrálnosti, ale musí ísť najmä o vytváranie novej či inej spoločnej vízie sveta ako hodnotového (interdiskurzívneho) dialógu založeného na konsenze v disenze alebo konsenze disenzov.²⁰

18 SCHNELLE, B. Politické divadlo a jeho dve nemecké tradície, s. 49.

19 Bližšie: MOUFFE, Ch. *The Democratic Paradox*. London and New York: Verso, 2000. 143 s.

20 Tento dialóg žije z názorovej rozdielnosti a ňou podmienenej sebareflexie v dialógu, čím zásadne spochybňuje homogenizované predsudky skupiny či blízkych skupín. Vlastná mu je častokrát irónia a sebaíronia, ktoré v základoch otriasajú ideologickým diskurzom a ako jednota protikladov sa napájajú dialektickou ambivalenciou. Bližšie: ZIMA, P. V. *Literárni estetika*. Olomouc: VOTOBIA, 1998, s. 407.

Malzacher a Mouffe však pri tvorbe priestoru pre spoločenskú kolektívnu imagináciu v súčasnosti vidia niekoľko ťažkostí. Dvadsiate prvé storočie podľa nich zažilo pandémiu, ktorá vytvorila silný dopyt po ochrane a ľudia budú pravdepodobne nasledovať teraz tých, o ktorých sa domnievajú, že im ju dokážu najlepšie poskytnúť. To do značnej miery môže ovplyvniť nielen hodnotový horizont a politické štruktúry spoločnosti, ale aj akýkoľvek dialóg. Navyše postideologické opatrenia nasaďujú technológie ako aktérov spoločenského života a jeho transformácie, aby sa vyhli politike. Vystáva teda dvojité úloha divadla, ak chce pôsobiť ako spoločensky účinné médium. Jeho úlohou bude podieľať sa na konštruovaní ľudu/spoločnosti, ktoré sú artikuláciou tzv. „reťaze ekvivalencie“ medzi viacerými z demokratických požiadaviek a na kreovaní novej sociálnej imaginácie – novej sociálnej predstavy demokracie.²¹ Divadlo v tomto zmysle môže pomôcť jednak zmobilizovať ľudí k túžbe po kolektívnej predstavivosti o alternatívnych modeloch spoluzitia, podob spoločnosti alebo sveta, a jednak môže ako umenie poskytnúť priestor, kde si v rámci takéhoto generovania kolektívnej predstavivosti budeme môcť vyskúšať či testovať rôzne alternatívy, konfrontovať ich a diskutovať o nich bez toho, aby sme imagináciu alternatív vnímali len ako arbitrárnosť. „Pohľad na súčasnú scénu svedčí o silnej túžbe po divadle, ktoré sa nezaobrá iba páľčivými politickými témami, ale samo sa stáva politickým priestorom (...) uchováva si nevyhnutnú sebareflexiu posledných desaťročí, ale vystríha sa pasce sebazahľadnosti.“²²

SUMMARY

The Possibilities of Theatre as a Socially Effective Medium in a Society of Pluralistic Democracy

At the end of the 20th century there were attempts to reform the existing theatrical models again by new methods. Mimesis based on dramatic narrative was replaced by the power of the suggestive stage image, often

21 MOUFFE, Ch. – MALZACHER, F. „We need a new social Imaginary“. [Rozhovor]. [online]. [cit. 4. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://art-of-assembly.net/we-need-a-new-social-imaginary-a-conversation-with-chantal-mouffe/>.

22 MALZACHER, F. *Možnosti politického divadla*. [online]. [cit. 1. 11. 2023]. Dostupné na internete: https://www.academia.edu/42901483/Mo%C5%BEnosti_politick%C3%A9ho_divadla.

drawing inspiration from self-reflexive conceptual art. The effort to create a real situation “here and now” transformed the spectator into an active co-creator of the scenic work – a subject who has emancipated himself and seeks, above all, in the theatre an affirmation of his individualism in active consumption. The crisis of representation that characterizes the plural forms of theatre, and the equally plural conditions of modern democracy, has led to questions about the possibility or impossibility of representing the world in its dissonant forms, but especially to questions about the legitimacy or (political) correctness of plural representations in general – who, whom, how and by what right is represented. But under such conditions, what are the possibilities of theatre as a socially effective medium and a theatre that does not lose its capacity for collective or collaborative imagination? In this context, the theatre could serve as such an arena in which it is not important to fight or assert one’s own truth, as it is in a reality dominated by political forces, but what becomes important is the discussion that generates a collective imagination of the future, that is, of an alternative form of the world that would work better. Thus, it cannot only be a critique of the present or the past, the creation or affirmation of multi-perspectivity, but it must be primarily about the creation of a new or different shared vision of the world as a value-based (inter-discursive) dialogue based on a consensus in dissensus or a consensus of dissensus.

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-19-0522.

LITERATÚRA

- BAUERSIMA, Igor. Postmoderna je ešte dôkladnejšia posadnutosť ako pragmatizmus. [Rozhovor]. In *kôd – konkrétne o divadle*, 2023, roč. 17, č. 9, s. 3 – 9. ISSN 1337-1800.
- KNOPOVÁ, Elena. Európska cena za divadlo 2006 alebo Je skoro nezmyselné, aby sa špičkové európske divadlo dnes nevyjadrovalo politicky. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č. 3, s. 451 – 454. ISSN 0037-699X.
- KOVÁČ, Ladislav. *Konec lidské evoluce*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2015. 219 s. ISBN 978-80-7465-224-0.
- MALÍK, Branislav. Od mýtu k story. Zrod, vzostup a pád veľkých príbehov. In *Filozofia*, 2009, roč. 64, č. 1, s. 45 – 56. ISSN 0046-385X.
- MALZACHER, Florian. *Možnosti politického divadla*. [online]. [cit. 1. 11. 2023].

Dostupné na internete: https://www.academia.edu/42901483/Mo%C5%BEnosti_politick%C3%A9ho_divadla.

MISTRÍK, Erich. *Slovenská kultúra v multikulturalizme*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 2006. 98 s. ISBN 80-8050-909-3.

MOUFFE, Chantal. *The Democratic Paradox*. London and New York : Verso, 2000. 143 s. ISBN 1-85984-758-7.

MOUFFE, Chantal – MALZACHER, Florian. “*We need a new social Imaginary*”. [Rozhovor]. [online]. [cit. 4. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://art-of-assembly.net/we-need-a-new-social-imaginary-a-conversation-with-chantal-mouffe/>.

PAUER, Jozef. Demokracia a tragédia (Skeptické kritické úvahy v pochybných krízových časoch) – I. časť. In *Filozofia*, 2009, roč. 64, č. 10, s. 996 – 1000. ISSN 0046-385X.

PAUER, Jozef. Demokracia a tragédia (Skeptické kritické úvahy v pochybných krízových časoch) – II. časť. In *Filozofia*, 2009, roč. 64, č. 10, s. 83 – 88. ISSN 0046-385X.

PUZYNA, Konstanty. *Burzliwa pogoda*. Warszawa : PIW, 1971. 167 s. [Bez ISBN]

SCHNELLE, Barbora. Politické divadlo a jeho dve nemecké tradície. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity Q: Řada teatrologická a filmologická*, 1998, s. 47 – 56. ISBN 80-210-1981-6.

ŠIMKO, Ján. Slovensko : Argentína. 0:0. In *Divadlo v medzičase*, 1998, roč. 3, č. 2, s. 10. ISSN 1335-9335.

VEDRAL, *Lámání Prosperovy hůlky*. Praha : Pražská scéna v spolupráci s Akademií múzických umění v Praze, 2020. 196 s. ISBN 978-80-7331-551-1.

WELSCH, Wolfgang. *Postmoderna: Pluralita ako etická a politická hodnota*. Praha : Koniasch Latin Press, 1993. 57 s. ISBN 8090150845.

ZIMA, Peter V. *Literární estetika*. Olomouc : Votobia, 1998. 447 s. ISBN 80-7198-329-2.

KONTAKT

doc. PhDr. Elena Knopová, PhD.
Centrum vied o umení SAV, Ústav divadelnej a filmovej vedy
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava;
Akadémia umení v Banskej Bystrici,
Katedra divadelnej dramaturgie, réžie a teatrologie FDU AU
Horná 95, 974 01 Banská Bystrica, Slovakia
email: elena.knopova@savba.sk;elena.knopova@aku.sk

Kvalitatívny výskum divadelného publika ako hodnota divadla 21. storočia

ZUZANA TIMČÍKOVÁ

ÚSTAV DIVADELNEJ A FILMOVEJ VEDY CENTRA VIED
O UMENÍ SAV

ABSTRAKT Je zaujímavé sledovať pomerne bohaté, aj keď nesporne ideologicky motivované snahy spoznať myslenie divadelného (a nielen) diváka pred rokom 1989. Po roku 1990 bola tradícia kvalitatívnych výskumov pretrhnutá a jediný výpovednejší výskum divadelného publika na Slovensku, iniciovaný potrebou zachytiť premeny divadelného diváka na pozadí transformácie slovenskej spoločnosti a divadelnej kultúry, sa realizoval v roku 1996. V súčasnosti u nás nebadať žiadne veľké, koncentrované a systematicky vyvíjané úsilie o poznávanie diváckej mentality a diváckej recepcie divadelných diel. Autorka si preto v príspevku kladie otázky, akú hodnotu by mohol priniesť výskum publika do divadla a v čom nám môžu byť výskumy a prieskumy publika realizované v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia inšpiráciou dnes.

KLÚČOVÉ SLOVÁ divák, publikum, kvalitatívny výskum, recepcia, výskum publika

Téma vzdelávania o divadle a práce s publikom v slovenskej divadelnej obci už nejaký čas v rôznej miere rezonuje. Viacerí divadelní tvorcovia sa usilujú o nadväzovanie spoluprác s príslušnými inštitúciami i aktérmi kultúrnych politík za účelom podnecovania diskusie o vzdelávaní o umení a rozvoja publika. Hľadanie spôsobov práce s publikom predpokladá aj jeho poznanie, čo v tomto kontexte otvára ďalšiu veľkú, v rámci domáceho diskurzu prakticky aj teoreticky doposiaľ málo prebádanú tému – výskum divadelného publika. Vo svojich predošlých prácach som prišla k záverom, že na Slovensku sa zbierajú len kvantitatívne dáta o návštevnosti divadiel a štatistiky týkajúce sa bežnej prevádzky týchto inštitúcií.¹ Akú informáciu nám však prinášajú údaje o návštevnosti divadiel, počte miest v hľadisku či počte predaných lístkov samé osebe? Vladimír Blaho, operný kritik a sociológ kultúry, autor viacerých výskumov publika zo sedemdesiatych rokov 20. storočia, poukazuje na nevyhnutnosť komparácie a kombinácie tvrdých a mäkkých dát a štatistík a tvrdí, že manipuláciu s konkrétnymi číslami treba vždy brať v kontexte s ďalšími údajmi.² Dobre robené kvantitatívne prieskumy kultúrnej participácie ľudí považuje za dôležitý kontrolný nástroj výsledkov kvalitatívneho prieskumu. Konfrontácia údajov o štatistikách návštevnosti a o postojoch a vzťahu obyvateľstva k umeniu môže podľa neho do istej miery skorigovať výsledky postavené na verbálnej výpovedi respon-

1 Štúdia Current starting points to audience development in slovak theatres je uverejnená v časopise *Slovenské divadlo* (roč. 70, č. 3, 2022) a štúdia Hranice (ne)poznania divadelného publika na Slovensku v zborníku vedeckých príspevkov z medzinárodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencie *Divadlo a rozhrania* (2022).

2 BLAHO, V. Reflexia divadelného publika a tvorcovia. In *Slovenské divadlo*, 2013, roč. 61, č. 3, s. 327 – 333.

dentov, ktorých vyjadrenia môžu byť skreslené alebo nadhodnotené.³ Akékoľvek kvalitatívne prieskumy a výskumy (mimo ojedinelých projektov realizovaných tvorcami a divadlami) však v súčasnosti na Slovensku absentujú. Rovnako chýbajú aj teoretické práce zaoberajúce sa témou výskumu (divadelného) publika, či už z pohľadu metodologického (v zmysle analýz prístupov k metodológii k výskumu publika, osobitne v oblasti umenia), sociologického, kulturologického či psychologického. Zdá sa, že divák či návštevník a jeho postoj a vzťah k umeniu nie sú v súčasnosti v centre záujmu napriek tomu, že nevyhnutnosť jeho prítomnosti v procese komunikácie s dielom je už dávno potvrdená. Prečo sa ním teda viac nezaobráame? Matthew Reason, profesor divadla a riaditeľ Inštitútu pre sociálnu spravodlivosť na Univerzite Sv. Jána v Yorku, ktorý sa venuje výskumu divadelného publika píše, že „pokiaľ ide o umenie, v spoločnosti rezonuje pomerne silná túžba vedieť, čo si ostatní ľudia myslia o danom artefakte alebo zážitku. ‚Čo si myslíte?‘ alebo ‚Páčilo sa vám to?‘ sú dve archetypálne, aj keď málo inšpiratívne otázky po podujatiach, ktoré si často vzájomne kladieme pri odchode z predstavenia, filmu alebo výstavy.“⁴

Sledovanie návštevnosti divadiel

Prax výskumov publika, predovšetkým tých sociologických, má však v našom domácom prostredí istú tradíciu siahajúcu minimálne do sedemdesiatych a osemdesiatych rokov storočia. Okrem niekoľkých pokusov o prieskumy publika, ktoré pre vlastné potreby uskutočnili divadlá, najaktívnejšiu rolu tu v danom čase zohral Výskumný ústav kultúry (v rokoch 1968 – 1978 pod názvom Výskumný ústav kultúry a verejnej mienky a ďalej už len ako VÚK).⁵ Táto inštitúcia mala profil

3 BLAHO, V. Vzťah obyvateľov k umeniu. In *Kultúrny život obyvateľov Slovenska*. (Ed. Pavel Paška). Bratislava: Výskumný ústav kultúry, 1977, s. 224.

4 REASON, M. Asking the audience: audience research and the experience of theatre. In *Academia.edu*. [online]. [cit. 21. 9. 2023]. Dostupné na internete: https://www.academia.edu/642028/Asking_the_Audience_Audience_research_and_the_experience_of_theatre.

5 Výskumný ústav kultúry a verejnej mienky bol založený v roku 1968 a rezortom dané úlohy plnil v štyroch kabinetoch – kabinet teórie a sociológie kultúry, kabinet riadenia a ekonomiky kultúry, kabinet pre výskum verejnej mienky a inštitút pre výskum masových komunikačných prostriedkov. Po roku 1976 došlo k delimitácii Výskumného ústavu kultúry a verejnej mienky (odčlenil sa Inštitút pre výskum masových komunikačných prostriedkov, neskôr transformovaný na Novinársky študijný ústav a tiež Kabinet pre výskum verejnej mienky) a začal pôsobiť pod no-

rezortného ústavu a okrem úloh v oblasti výskumu sociológie kultúry uskutočňovala výskumy v oblasti ekonomiky kultúry, verejnej mienky a masovo-komunikačných prostriedkov. Napriek tomu, že predstavovala jedinečný priestor pre takto zameranú činnosť, vrátane orientácie na výskum divadelného publika, aktivity a samotný účel vzniku VÚK treba jednoznačne vnímať v kontexte doby a jej ideologických požiadaviek. Výskumné projekty, vrátane výsledkov, ktoré prinášajú, je nutné čítať kriticky. Kým v prvej polovici sedemdesiatych rokov sa na pôde tejto inštitúcie realizovali predovšetkým kvantitatívne analýzy mapujúce mieru participácie slovenskej populácie na kultúre a umení, vzťah obyvateľstva k umeniu zo sociologického hľadiska sa začal komplexnejšie sledovať až neskôr.⁶ V rámci výskumov pracujúcich s tvrdými dátami bola v istých časových úsekoch sledovaná návštevnosť všetkých slovenských profesionálnych divadiel, a to operných aj činoherných súborov. Vladimír Blaho, operný kritik a bývalý zamestnanec kabinetu teórie a sociológie kultúry VÚK, napríklad osobitne vyzdvihuje *Prieskum návštevnosti opery Slovenského národného divadla v Bratislave* (ďalej ako SND) z roku 1969.⁷ Poukazuje predovšetkým na Hruškovičovú precíznu prácu s dátami a odvahu dávať do súvislostí viaceré vnútorné (prevádzkové), ale aj vonkajšie (divácke) faktory návštevnosti. Konštatuje, že tento výskumy spĺňal všetky potrebné kritériá kvalitného výskumu a vo svojej podstate ide o jedinečný projekt mapujúci divadelnú návštevnosť bratislavskej opery s ojedinele vysokou návratnosťou ankiet.⁸

„Vo výskume návštevnosti opery SND sa pracovalo s reprezentatívnou vzorkou z celej Bratislavy; skúmal sa vzťah k opere, ale okrem toho sa robil v divadle anketový prieskum s asi tridsiatimi otázkami. Z toho sa získalo niekoľko tisíc ankiet, ale čo je dôležité, získali sa asi od 80 % návštevníkov vybraných predstavení. Čo je teda už naozaj veľmi vysoká

vým názvom Výskumný ústav kultúry. Súbežne s delimitáciou jednotlivých kabinetov došlo aj k reprofiliácii VÚK a jeho výskumného zamerania, ktoré sa po roku 1978 koncentrovalo najmä na rozpracovanie teórie kultúry, pričom dôraz sa taktiež kladol na systematický rozvoj prognostiky kultúry. VÚK definitívne zanikol v roku 1992, keďže nové ekonomické a sociálno-politické podmienky priniesli výrazné organizačné a koncepcné zmeny. Podrobnú históriu vývinu tejto inštitúcie a jeho úloh predstavujú autori v publikácii *Výskum v službách kultúry*, ktorá vyšla k 50. výročiu vzniku Výskumného ústavu kultúry. Bližšie: HALLON, L. – LEŠKOVÁ, D. *Výskum v službách kultúry. Pamätníca k 50. výročiu vzniku Výskumného ústavu kultúry*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 2018, s. 18 – 66.

6 BLAHO, V. Vzťah obyvateľov k umeniu, s. 221 – 222.

7 HRUŠKOVIČ, M. *Projekt prieskumu návštevnosti opery SND*, 1969.

8 Osobný rozhovor autorky s Vladimírom Blahom, dňa 8. 11. 2023, Bratislava.

spoľahlivosť, lebo viem aj o výskumoch, kde návratnosť bola 30 % – tam už ťažko hovoriť o tom, že to má nejakú váhu.“⁹

Naopak iné projekty, napríklad *Prieskum návštevnosti slovenských divadiel* (1980) svojím zameraním a metodologickým prístupom naznačuje dobou podnietené úmysly opodstatniť pôsobenie (vrátane finančnej podpory) divadelných subjektov v jednotlivých regiónoch a posúdiť, či v dostatočnej miere a rozsahu plnia svoje ideologické poslanie. V spomínanom prieskume bola sledovaná aj šírka a regionálne rozloženie divadelnej činnosti (vyjadrená počtom divadiel a počtom predstavení domácich aj zájazdových súborov v jednotlivých okresných mestách) v pomere k hustote populácie jednotlivých miest (geografický aspekt). Tieto údaje boli následne konfrontované s počtom návštevníkov v jednotlivých divadlách (získaných z povinných výkazov, ktoré si divadlá viedli).¹⁰ Porovnávanie získaných údajov malo podľa slov autora správy z výskumu poukázať na predizemnzované (nadbytočný počet divadelných obcí) ako aj poddimenzované (divadlami zanedbávané) regióny a mestá z hľadiska divadelnej činnosti.¹¹

Tradícia sociologického výskumu

Sledovanie vzťahu spoločnosti k umeniu vychádza predovšetkým z presvedčenia, že tento vzťah je determinovaný škálou vonkajších a vnútorných faktorov, ktoré sú medzi sebou vzájomne poprepájané. Ide o názory, postoje, potrebu, funkciu a miesto umenia v živote človeka a v systéme jeho hodnôt. Podľa Vladimíra Blaha práve simultánnym sledovaním interných i externých zložiek vzťahu sa možno dopracovať k najexaktnejším výsledkom výskumov publika. Viaceré výskumy o vzťahu a kultúrnych potrebách slovenskej populácie zo sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa individuálne zameriavali na špecifický segment štruktúry obyvateľstva, a to robotnícke a roľnícke vrstvy a dedinské

obyvateľstvo či obyvateľstvo priemyselných lokalít. Tento dobovo osobitý demografický záber vychádza z rezortne zadaných úloh sústrediť sa na „teoreticko-empirickú analýzu s cieľom zhodnotiť vytváranie kultúrno-spoločenského profilu obyvateľstva ČSSR so zreteľom na prax socialistickej kultúrnej politiky“¹², ako aj úlohou skúmať „tendencie a zameranie kultúrneho a spoločenského života v podmienkach socialistických premien na Slovensku“. Patrične to dokladujú (dnes možno až smiešne pôsobiace) názvy jednotlivých výskumných projektov: *Podiel umenia pri uspokojovaní kultúrnych potrieb robotníkov a roľníkov* (1979), *Vzťah obyvateľov priemyselných lokalít k výtvarnému umeniu* (1970), *Kultúrne potreby pracujúcich* (1980), *Prieskum záujmu bratislavských činoherných návštevníkov* (1979) a i. Mnohé, aj tie širokospektrálnejšie zamerané sociologické analýzy kultúrneho a spoločenského života na Slovensku však v sebe zahŕňajú kapitoly venované osobitne výskumu divadelného publika. V nich sa mapoval vzťah populácie k opernému umeniu, k profesionálnemu aj ochotníckemu činohernému divadlu, prípadne sa porovnával vzťah mestského a dedinského obyvateľstva k profesionálnemu a amatérskeho divadlu. Súčasťou výskumu *Kultúrno-spoločenský profil dedinského obyvateľstva na Slovensku* (1974) je napríklad pomerne rozsiahla kapitola „Vzťah dedinského obyvateľstva k divadlu“, ako aj kapitola o problémoch ochotníckeho divadla v dedinskom prostredí. Ich autor Vladimír Blaho, tu vychádza z predpokladu, že dedinský obyvateľ má menej priaznivé podmienky k návšteve divadelných predstavení, a preto vzťah dedinského obyvateľstva k divadlu neuchopil cez návštevnosť na divadelných predstaveniach, ale v širšom slova zmysle ako vzťah k divadelnému, resp. dramatickému umeniu. Vopred dedukuje, že vzťah dedinského obyvateľstva k divadlu sa bude prejavovať rôznymi spôsobmi kontaktu s divadelným umením; a to nielen návštevou divadelného predstavenia, ale aj sledovaním divadelného programu v televízii, rozhlase, prípadne čítaním dramatickej literatúry. Za dôležitý faktor formujúci predpoklady pre vyhranenejší záujem jednotlivca o divadelné

9 HALLON, L. – LEŠKOVÁ, D. *Výskum v službách kultúry. Pamätnica k 50. výročiu vzniku Výskumného ústavu kultúry*, s. 41.

10 Kombinoval tu údaje získané dvoma rôznymi spôsobmi, a to reprezentatívnym výberom a tiež nereprezentatívnym, teda náhodným výberom – samovýberom divadelných návštevníkov po predstavení

11 PARDEL, J. *Prieskum návštevnosti slovenských divadiel*. Bratislava: Divadelný ústav v Bratislave, 1980, s. 6.

12 Významný podiel na riešení ministerstvom zadaných úloh v období 1971 – 1975 mal práve kabinet teórie a sociológie kultúry. Išlo predovšetkým o štandardný sociologický výskum či sociologickú a obsahovú analýzu činnosti umeleckých inštitúcií, v rámci ktorého sa periodicky hodnotila aj činnosť aj návštevnosť oblastných činoherných scén na Slovensku a ich problémy a postavenie ochotníckeho divadelníctva na Slovensku. Bližšie: HALLON, L. – LEŠKOVÁ, D. *Výskum v službách kultúry. Pamätnica k 50. výročiu vzniku Výskumného ústavu kultúry*, s. 43 – 47.

umenie považoval účinkovanie v dedinských ochotníckych súboroch. Skúmal tu záujem respondentov o divadelné druhy, žánre a tematiku hier a jedným z hlavných cieľov výskumu bolo diferencovať záujem dedinského obyvateľstva k obojm typom divadla – profesionálnemu i ochotníckemu. Porovnávanie návštevnosti na predstaveniach ochotníckeho a profesionálneho divadla bolo aj predmetom Blahovej kapitoly „Vzťah obyvateľov k umeniu“ v rámci výskumnej práce *Kultúrny život obyvateľov Slovenska* (1977). Autor sa tu zamerával na rôzne faktory (motivácia, záujem a pod.) ovplyvňujúce návštevy v daných typoch divadiel, všimol si rozdiely v štruktúre publika vyjadrujúceho jednotlivé preferencie, ako aj to, v akom prostredí (geograficky aj sociálne) prevláda záujem o profesionálne a v akom o ochotnícke divadlo. Za jeden z ukazovateľov pri vyhodnocovaní záujmu jednotlivca o divadelné umenie v tomto výskume autor bral do úvahy aj hodnotiace výpovede návštevníkov o istom konkrétnom videnom javiskovom diele. Takto získané stanoviská následne konfrontoval s hodnotením odborníkov a poukázal tu na výrazné rozdiely medzi vkusovou orientáciou divadelnej kritiky a širokej diváckej obce vzhľadom na uplatňovanie odlišných kritérií. Kým odborný divadelný recenzent posudzuje javiskové dielo na základe ideovo-estetických kritérií, divák ho hodnotí podľa toho, či dostatočne napĺňa jeho očakávania a nakoľko sa jeho reálny zážitok s týmto očakávaním zhoduje.¹³

Experimenty vo výskume recepcie divadelného diela

Možností a pohľadov ako k výskumu publika pristúpiť je viacero. Sociologické hľadisko, ktoré sa snaží definovať a pomenovať vzťah populácie k umeniu a necháva respondentov vyjadriť svoje motivácie, záujmy, preferencie či prípadne bariéry v tejto oblasti (avšak respondenti nedokážu napríklad dať odpoveď na otázku, ako dielo pôsobí na jeho prijímateľa), vyvažuje viac psychologický prístup, keď sa v centre pozornosti ocitajú divácky zážitok a divákova osobná skúsenosť. Ani týmto smerom orientované výskumy sa dnes u nás neinicujú, v minulosti sa však v tomto smere uskutočnilo niekoľko experimentov. Jedným z nich je práca Vladimíra

¹³ BLAHO, V. Vzťah obyvateľov k umeniu, s. 260.

Sýkora *Záujmy divadelného diváka v priemyselných centrách na Slovensku*, v ktorej zisťoval vzťah štyroch menších diváckych skupín k štyrom divadelným predstaveniam. Táto sonda priniesla pomerne skeptické výsledky, keďže autor konštatuje, že „diváci nerozlišujú medzi jednotlivými komponentami divadelnej hry; spôsob, akým bola hra napísaná, myšlienka hry, príbeh a dej sa im zlievajú a tiež nerozlišujú medzi komponentami inscenácie, nevedia sa o nich vyjadrovať a s blahosklonnosťou príjemnou divadlu sa im všetko páči.“¹⁴

Vladimír Blaho tu však upozorňuje na neadekvátne použitú a vzhľadom na povahu predmetu bádania príliš schematickú dotazníkovú metódu štandardizovaných otázok, na ktoré respondenti nemali možnosť odpovedať detailnejšie. Preto výskumník dostal „štandardné“ odpovede.¹⁵ Blaho za jeden z najzaujímavejších experimentálnych pokusov o zachytenie diváckej recepcie scénického diela považuje prácu *Aktivita divadelného návštevníka* (1980). Tá v štyroch rôznych sociálnych skupinách (učni, družstevní roľníci, pracovníci z inžiniersko-technických odvetví a učitelia) majúcich odlišnú skúsenosť s divadlom skúmala recepciu inscenácie Tajovského hry *Nový život* v činohre SND v réžii Miloša Pietora z roku 1978.¹⁶

Kľúčovou otázkou tohto výskumného projektu a jeho cieľom bolo zistenie, či diváci dostatočne dobre postrehli aktualizálny režijný výklad do Tajovského hry. Výskum sa ďalej zamerával na posúdenie adekvátnosti diváckej interpretácie inscenácie, pričom sa hodnotila schopnosť divákov vypovedať o tom, aké spoločenské a ľudské problémy sa riešili v inscenácii; postrehnúť aktuálnosť inscenácie pre dnešok; pomenovať a vystihnúť režijno-hereckú interpretáciu dramatických postáv; pochopiť celkové vyznenie diela a postoj inscenátorov k jeho záverečnému výstupu. Súčasťou výskumu bola aj predkomunikatívna fáza, v ktorej sa časti respondentov pýtali na motívy návštevy predstavenia a tiež boli preverovaní, akými informáciami o inscenácii disponujú, a teda či majú dostatočnú vedomosť

¹⁴ SÝKORA, V. *Záujmy divadelného diváka v priemyselných centrách na Slovensku*. Výskumný ústav kultúry a verejnej mienky: Bratislava, 1970, s. 108.

¹⁵ BLAHO, V. Recepcia konkrétneho predstavenia. In *Slovenské divadlo*, 1981, roč. 29, č. 4, s. 429.

¹⁶ Informácie boli zbierané prostredníctvom pološtandardizovaného rozhovoru, ktorý sa vykonával v dvoch fázach – niekoľko dní pred a niekoľko dní po predstavení. Blaho však konštatuje, že adekvátnejšie by bolo použitie hĺbkového rozhovoru s pripravenou škálou otázok, ktoré by stimulovali divákov k detailnejšiemu popisu ich vlastného videnia inscenácie. Blížšie: Tamže, s. 431.

o autorovi hry, čase jej vzniku a spoločenskom kontexte, prípadne o predbežných zámeroch inšcenátorov. Výskum napokon ukázal nízku mieru informovanosti a ukázalo sa, že dominantným motívom nie je špecifický záujem o konkrétnu inšcenáciu, ale záujem o návštevu divadla ako akceptovaný spôsob trávenia voľného času. Podľa Blaha o miere vnútorného záujmu o inšcenáciu svedčí už samotný postoj respondentov k bulletinu inšcenácie. Väčšina z tých, ktorí si ho kúpili, sa obmedzili len na oboznámenie sa s hereckým obsadením, pričom príspevok dramaturga inšcenácie o inšcenačnej tradícii Tajovského hier si prečítalo dokopy len osem respondentov zo sto dvadsiatichtyoch. Z výsledkov výskumu je tiež zaujímavé, že aj keď príznačnou črtou tejto inšcenácie bolo hľadať spojivá so súčasným životom, väčšina respondentov túto snahu po aktualizácii umeleckej výpovede nepostrehla. Rovnako len šiesti dokázali výstižne charakterizovať aspoň tri z piatich posudzovaných postáv. V rámci výsledkov výskumu jeho autori zároveň vyslovujú predpoklad, že o forme spracovania a o pochopení divadelného diela nerozhoduje rozhladenosť v divadelnom živote, skôr ide o pripravenosť diváka pri recepcii a schopnosť popri emocionálnej sfére psychiky aktivovať a zapájať aj tú racionálnu. Ukázalo sa totiž, že mierne vyšší stupeň chápania inšcenačného zámeru bol zaznamenaný u divákov, ktorí pokladali za dôležitý spôsob, akým bude hra inšcenovaná. Naopak, tí, ktorí očakávali od predstavenia predovšetkým rozptýlenie, ich porozumenie sa nestretlo s pôvodnou myšlienkou inšcenátorov.¹⁷

Vladimír Blaho vidí najväčší problém tohto projektu práve vo výbere vzorky respondentov. Kritizuje napríklad neschopnosť učňov (časť výskumnej vzorky) vyjadrovať sa, „ktorí navyše do divadla nechodievali a tak pripravené otázky týkajúce prijímania umeleckých hodnôt pri tejto konkrétnej vzorky boli absolútne irelevantné.“¹⁸ Napriek tomu je aj dnes presvedčený, že obdobne koncipovaný výskum na vzorke reálneho publika (pravidelných návštevníkov divadiel) by mohol priniesť zaujímavé zistenia.¹⁹

Súčasťou výskumných projektov sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia, orientovaných na svetonázorový profil responden-

17 BLAHO, V. *Aktivita divadelného návštevníka*. Bratislava : Výskumný ústav kultúry, 1980, s. 17 – 143.

18 HALLON, L. – LEŠKOVÁ, D. *Výskum v službách kultúry. Pamätnica k 50. výročiu vzniku Výskumného ústavu kultúry*, s. 55 – 56.

19 Osobný rozhovor autorky s Vladimírom Blahom, dňa 8. 11. 2023, Bratislava.

tov a na poznávanie ich vzťahu k umeniu, bolo aj riešenie otázok týkajúcich sa estetickej výchovy mládeže a jej nazerania na kultúru a umenie.²⁰ Príkladom je práca *Miesto divadla v živote mládeže na Slovensku* (1981), zaoberajúca sa vzťahom mládeže k činohernému a opernému divadlu. Ján Pardel tu na základe výsledkov, ktoré by pravdepodobne aj dnes pri takomto type výskumu mali obdobný charakter, vyslovuje neprekvapivé tézy, že vzdelanie má vplyv na návštevnosť, ľudia s vyšším vzdelaním majú väčšiu tendenciu ísť do divadla než tí s nižším vzdelaním, a že predpokladom postupného znižovania asymetrie v návštevnosti jednotlivých sociálnych skupín je poctivá implementácia estetickej výchovy do učebných osnov na všetkých stupňoch a typoch škôl.²¹ V rámci zdôrazňovania vzdelávania v procese budovania vzťahu mladého človeka k divadelnému umeniu Pardel píše, že problém návštevnosti divadiel z radov mládeže nemožno chápať len ako jednorezortnú záležitosť ministerstva kultúry, ale poukazuje na potrebu zásahov predovšetkým z rezortu školstva.²² Je zarážajúce, že aj keď odvtedy prešlo viac ako štyridsať rokov a žijeme v odlišných spoločensko-politických podmienkach, tieto otázky sú aktuálne aj dnes a v praxi sú stále nedostatočne riešené. J. Pardel akoby vyslovovaním týchto záverov pomenovával súčasné výzvy v oblasti vzdelávania a rozvoja divadelného publika.

Inšpirácia pre súčasnosť

Keď v dôsledku politicko-spoločenských zmien po roku 1989 VÚK zanikol,²³ prakticky vymizla aj tradícia výskumov divadelného (a nielen) publika. Okrem viacerých projektov oddelenia vzdelávania, výskumu a štatistiky Národného osvetového centra (ďalej ako NOC), ktoré boli zamerané na zisťovanie vzťahu slovenskej populácie ku kultúre, prípadne mapovanie participácie obyvateľov Slovenska na kultúrnych podujatiach, vrátane divadla (jeden osobitne zameraný na zisťovanie vzťahu populá-

20 HALLON, L. – LEŠKOVÁ, D. *Výskum v službách kultúry. Pamätnica k 50. výročiu vzniku Výskumného ústavu kultúry*, s. 50.

21 PARDEL, J. *Miesto divadla v živote mládeže na Slovensku*, Bratislava : Divadelný ústav v Bratislave, 1981, s. 20.

22 Tamže, s. 23

23 Organizácia zanikla v roku 1992

cie k divadlu z roku 2003), v súčasnosti nevidujeme žiadne väčšie snahy o realizáciu kvalitatívneho výskumu publika.

Jeden ambicióznejší projekt tohto typu, sprevádzaný aj čiastočnou verejno-odbornou diskusiou, prebehol v rokoch 1995 – 1996. Išlo o celoslovenský prieskum divadelného publika na základe reprezentatívnej vzorky dospeljej populácie, realizovaný v spolupráci Národného divadelného centra (dnes Divadelný ústav) a Novinárskeho študijného ústavu. Motivácie tohto výskumu do veľkej miery vychádzajú zo zložitej situácie, v ktorej sa divadlo v nových spoločensko-politických podmienkach ocitlo. Náročne transformačné obdobie slovenského divadla v dôsledku mnohých zmien trpelo v prvej polovici deväťdesiatych rokov nielen stratou dramaturgickej identity, ale aj stratou diváka a výrazným úbytkom návštevnosti.²⁴

Tento sociologický prieskum bol preto chápaný ako „pokus pripraviť platformu pre presnejšiu argumentáciu súčasného stavu zabezpečenia požiadaviek divadla, divadelnej tvorby ako aj divadelnej siete na Slovensku, pretože v rámci celospoločenskej diskusie o budúcnosti slovenskej kultúry chýbali exaktnejšie argumenty.“²⁵ Prieskumný dotazník obsahoval bohatú sériu otázok týkajúcich sa diváckeho záujmu o jednotlivé druhy umenia, frekvencie návštev a motivácie návštev divadla, žánrových preferencií, názorov na súčasnú dramaturgickú orientáciu divadiel, divadelnú kritiku na cenu lístkov či financovanie divadiel.²⁶

Riešiteľov úloh nezaujímal iba vzťah respondentov k profesionálnemu divadlu, ale vzhľadom na politickú a ekonomickú transformáciu spoločnosti a na výrazné rozširovanie vplyvu elektronických médií (predovšetkým súkromných rozhlasových staníc, satelitnej a káblovej TV – teda dobové mílniky) bol pri hodnotení súčasného stavu dôležitý aj ich kultúrny profil.²⁷ Dotazník sa tak formulovanými otázkami snažil do veľkej reagovať na aktuálne trendy a možné príčiny vtedajšej diváckej krízy, keďže tu existoval predpoklad, že súkromné televízne stanice a ich programy

sa stali konkurenčnými voči živým divadelným predstaveniam. Prieskum navyše kombinoval dotazníkovú a anketovú metódu, teda pracoval s dvoma vzorkami respondentov – reprezentatívnej i reálnej (pravidelných divadelných návštevníkov).²⁸

Napriek tomu, že väčšina výskumov divadelného publika, ktoré sa kedy realizovali, pracovali s reprezentatívne vybranou vzorkou respondentov, Vladimír Blaho upozorňuje na to, že práve detailnejšie sledovanie vzťahu populácie k divadelnému umeniu treba realizovať výskumom reálneho publika, a to aj napriek jeho „nereprezentatívne“ charakteru, sociológmi menej podporovanému.²⁹ V jedenástom čísle tretieho ročníka časopisu *Teatro* vyšiel článok v podobe záznamu z diskusie viacerých odborníkov (tvorcov, kritikov, teatroológov) o význame a prínose výsledkov tohto spomínaného prieskumu. Z rôznych strán tu zazneli viaceré výhrady a kritické komentáre smerované k interpretačne nedostatočne spracovaným odpovediam, k potrebe urobiť sociologické prieskumy návštevníkov konkrétnych divadiel, nielen zmapovať globálny postoj občanov k divadlu na základe veľmi všeobecných otázok.³⁰ Z výskumu napríklad vyplynulo, že viac ako 50% ľudí divadlo nezaujíma a nenavštevuje, nepriniesol však dostatočné vysvetlenie z akých dôvodov.³¹

Kým reprezentatívny prieskum z roku 1996 mal byť predovšetkým návodom divadelných dramaturgií ako sa programovo vysporiadať s novou dobou prinášajúcou so sebou nové divácke očakávania a konkurenciu v možnostiach trávenia voľného času. Otázkou dnes je, prečo a pre koho by sa mal výskum publika robiť? Existuje tu vôbec taká potreba a komu by mal slúžiť? Keď sa spätne pozrieme do sedemdesiatych a osemdesiatych rokov minulého storočia na bohatú, aj keď ideologicky motivova-

28 Celkovo sa prieskumu zúčastnilo 1800 respondentov. Dotazník vyplnilo 746 respondentov a v anketách v šiestich slovenských divadlách v Košiciach, Prešove, Martine, Nitre, v Divadle Nová scéna a v Slovenskom národnom divadle odpovedalo 1054 respondentov. Dotazník celoslovenského prieskumu a anketa mali takmer totožné znenie otázok s tým, že z ankety boli vypustené niektoré otázky dotýkajúce sa prezentácie dramatických žánrov v médiách. Výsledky tohto prieskumu v prvotnej podobe odpovedí na dotazníkové otázky boli bez komentárov zverejnené v časopise *Teatro*, roč. 2, č. 7-8, 1996. Bližšie: HALLON, Lubomír. Profesionálne divadlo očami slovenských občanov, s. 36

29 BLAHO, V. Vzťah obyvateľov k umeniu, s. 271-272.

30 HALLON, L. Využívajú divadlá poznatky sociologického prieskumu. In *Teatro*, 1997, roč. 3, č. 11, s. 7

31 V roku 2003 oddelenie vzdelávania, výskumu a štatistiky NOC realizovalo prieskum *Vzťah slovenskej populácie k divadlu*, ktorý bol postavený na takmer totožných otázkach ako ten z roku 1996. Pomerne závažný, zistením je skutočnosť, že v porovnaní s rokom 1995 počty navštevujúcich divadlo aspoň v ročnej frekvencii klesli asi o 10%. Za posledný nenavštívilo divadlo 66,7% opýtaných. Bližšie: BLAHO, V. *Vzťah slovenskej populácie k divadlu*. [online]. [cit. 9. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://www.nocka.sk/vzťah-slovenskej-populácie-k-divadlu/>.

24 POLÁK, M. Echo. In *Teatro*, 1996, roč. 2, č. 11-12, s. 3.

25 DLOUHÝ, O. Využívajú divadlá poznatky sociologického prieskumu. In *Teatro*, 1997, roč. 3, č. 11, s. 4.

26 Tu sa napríklad ukázalo, že pretrvávajú názor, aby profesionálne scény boli dotované i naďalej zo štátneho rozpočtu. 26,5% oslovených sa vyjadrilo za financovanie čiastočne zo štátneho rozpočtu a čiastočne z iných prostriedkov a 17,7% zástupcov celoslovenskej vzorky navrhovalo dotáciu výlučne zo štátnych zdrojov. Bližšie: HALLON, L. Profesionálne divadlo očami slovenských občanov. In *Teatro*, 1997, roč. 3, č. 2, s. 36.

Tamže, s. 38.

27 Tamže, s. 36.

nú a vtedajšiu štátnu moc podporujúcu vedeckovýskumnú činnosť pod záštitou VÚK, ktorej výsledky zrejme skončili v „šuflíkoch“ ministrov a úradníkov, môžeme právom spochybňovať vtedajšie zámery, postupy zberu informácií, ich spracovanie, či výber vzoriek respondentov. Odkaz všetkej tejto práce pre súčasnosť však môže byť veľmi prostý; prečo sa tradícia poznávania divadelného (a nielen) publika pretrhla práve vtedy, keď turbulentné sociálno-kultúrne a politické zmeny generovali o to väčšiu potrebu zachytávať aj procesy odohrávajúce sa vo vzťahu diváka k divadlu? Ak majú tieto výskumy byť v niečom inšpiratívne pre dnešok, tak minimálne v tom, že sa vôbec uskutočňovali a k divadelnému publiku pristupovali ako k rovnocennej súčasťi divadelného života, ktorej postoje a pohľady stoja za poznanie.

Táto práca je výstupom projektu VEGA č. 2/011/23 Poetika absurdity, nonsensu a paradoxu v súčasnom divadle.

SUMMARY

Qualitative audience research as a value of the 21st century theatre

It has been of interest to learn about the mindset of theatre (and not only) audiences before 1989, which was quite flourishing, though without doubt ideologically motivated. After 1990, the tradition of qualitative research was discontinued and the only comprehensive research on theatre audiences in Slovakia was carried out in 1996. It was initiated as a response to the need to capture the evolution of theatre audiences against the background of the transformation of Slovak society and theatre culture. Currently, there is no significant, focused and systematic effort to learn about the audience mentality and audience reception of theatrical works. Therefore, in this study, the author asks about the value audience research could bring to the theatre, and in what ways the audience research and surveys conducted in the 1970s and 1980s can be an inspiration for us today.

LITERATÚRA

- BLAHO, Vladimír. *Aktivita divadelného návštevníka*. Bratislava : Výskumný ústav kultúry, 1980, 143 s.
- BLAHO, Vladimír. Recepčia konkrétneho predstavenia. In *Slovenské divadlo*, 1981, roč. 29, č. 4, s. 425 – 438. ISSN 0037-699X.
- BLAHO, Vladimír. Reflexia divadelného publika a tvorcovia. In *Slovenské divadlo*, 2013, roč. 61, č. 3, s. 327 – 333. ISSN 0037-699X.
- BLAHO, Vladimír. Vzťah obyvateľov k umeniu. In *Kultúrny život obyvateľov Slovenska*. (Ed. Pavel Paška). Bratislava : Výskumný ústav kultúry, 1977, s. 218 – 273.
- BLAHO, Vladimír. *Vzťah slovenskej populácie k divadlu*. [online]. [cit. 9. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://www.nocka.sk/vztah-slovenskej-populacie-k-divadlu/>.
- HALLON, Ľubor – LEŠKOVÁ, Dominika. *Výskum v službách kultúry. Pamätnica k 50. výročiu vzniku Výskumného ústavu kultúry*. Bratislava : Národné osvetové centrum, 2018. 128 s. ISBN 978-80-7121-3574.
- HALLON, Ľubor. Profesionálne divadlo očami slovenských občanov. In *Teatro*, 1997, roč. 3, č. 2, s. 36 – 39. ISSN 1335-146X.
- HALLON, Ľubor. Využívajú divadlá poznatky sociologického prieskumu. In *Teatro*, 1997, roč. 3, č. 11, s. 4 -7. ISSN1335-146X.
- HRUŠKOVÍČ, Michal. *Projekt prieskumu návštevnosti opery SND*, 1969. 22 s.
- PARDEL, Ján. *Miesto divadla v živote mládeže na Slovensku*. Bratislava : Divadelný ústav v Bratislave, 1981. 34 s.
- PARDEL, Ján. *Prieskum návštevnosti slovenských divadiel*. Bratislava : Divadelný ústav v Bratislave, 1980. 38 s.
- POLÁK, Milan. Echo. In *Teatro*, 1996, roč. 2, č. 11-12, s. 3. ISSN1335-146X.
- REASON, Matthew. *Asking the audience: audience research and the experience of theatre*. [online]. [cit. 21. 9. 2023]. Dostupné na internete: https://www.academia.edu/642028/_Asking_the_Audience_Audience_research_and_the_experience_of_theatre_
- SÝKORA, Vladimír. *Záujmy divadelného diváka v priemyselných centrách na Slovensku*. Bratislava : Výskumný ústav kultúry a verejnej mienky, 1970. 116 s.

KONTAKT

Mgr. Zuzana Timčíková, PhD.
Centrum vied o umení SAV,
Ústav divadelnej a filmovej vedy
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, Slovakia
e-mail: ztimcikova@gmail.com

Súčasn^é slovenské divadlo (ne)dobrovoľne v ne priestoroch

MILAN HRBEK

KULTÚRNE CENTRUM HVIEZDNE NOCI

ABSTRAKT Štúdiá reflektuje viacero prístupov, akými je možné priniesť divadelné inscenácie a performancie do priestorov, ktoré na tento účel primárne neslúžia. Zaužívaný pojem „site-specific“ už v mnohých prípadoch nie je z nášho pohľadu aktuálny, pretože takéto inscenácie/performancie sú prenosné, t. j. nevznikajú na mieru pre konkrétny priestor, aj keď stále tento priestor stavajú do kontácií, ktoré sa objavujú častokrát až dodatočne, mimovoľne. Dôvody sú rôzne – či už ide o kultúrnu diverzifikáciu spojenú s vznikom kultúrnych centier v menších slovenských mestách, ktoré nedisponujú divadelnou sálou, potrebu autenticity umeleckého vyjadrenia, alebo skromnejšie technické zázemie. Riešením bývajú častokrát komorné inscenácie, najmä monodrámy, nenáročné na veľkosť priestoru a technické vybavenie.

KLÚČOVÉ SLOVÁ site-specific, kultúrne centrum, monodráma, performance

V súčasnosti reflektujeme v rámci slovenského divadla potrebu diverzifikácie. Aby divadlo nebolo výsadou len krajských miest, čím sa okrem dostupnosti zmýva aj punc takpovediac malomeštiactva. Aby z divadla nebola len „povinnosť“, ktorú si môžeme raz či dvakrát do roka odškrtnúť ako splnenú, ale naopak, aby sa návšteva divadelného predstavenia stala integrálnou súčasťou života, a to aj v prípade, ak sme obyvateľmi menšieho slovenského mesta. Zároveň sa stretávame s prípadmi, keď samotným umeleckým zámerom je uvedenie scénického diela mimo priestoru, v ktorom bolo pôvodne nastudované. Je pravda, že štatistiky najväčší počet divadiel na Slovensku sa nachádza v dvoch najväčších mestách. Na tomto fakte nie je nič zvláštne. Ako však sprístupniť súčasnú progresívnu¹ divadelnú produkciu aj menším mestám, ktoré nedisponujú adekvátnym priestorom? Túto otázku si často kladú organizátori, či – ak chceme – produkční kultúrnych centier, v ktorých sa (zdanlivo) nenachádza vyhovujúca divadelná sála. V prípade súčasných inscenácií nezávislých respektíve nezriadených divadiel to bývajú sály najmä štúdiového typu. Tu sa vynára aj otázka ne-dobrovoľnosti použitia takéhoto priestoru. Do akej miery je možné zachovať umelecký zámer, pôvodnú kvalitu diela, ak je potrebné vykonávať kompromisy ohľadom priestoru, v ktorom je odohrané? Vytvára sa tým nová kvalita, nové semiotické významy?

V praxi sa taktiež stretávame s fenoménom monodrámy, ktorá je pre menšie kultúrne centrá mnohokrát vďačnou, azda až záchrannou mož-

¹ Nepíšeme o prenosných, tzv. agentúrnych inscenáciách, ktoré je možné hrať v sálach kultúrnych domov (za predpokladu tradičného rozdelenia priestoru), ale o väčšinou nezávislej, nekomerčnej divadelnej produkcii.

nosťou v úsilí organizovať divadelné predstavenie, ktoré nie je produkčné, technicky, ale aj finančne náročné a zároveň je obsahovo hodnotné.

Prípadov je viacero. Najskôr sa zameriame na fenomén site-specific, ktorý umožňuje tvorcom vytvárať diela mimo klasickej divadelnej sály. Toto vymedzenie nám pomôže aj pri definovaní prípadov, kedy dielo nie je pôvodne zamýšľané ako site-specific, ale zhodou okolností sa ním stane. Ďalej budeme pokračovať v týchto intenciách, najmä praktickými príkladmi vychádzajúcimi z vlastných, osobných skúseností pracovníka v slovenskom profesionálnom kultúrnom centre. Zároveň si uvedomíme, že štúdia nemusí nutne reflektovať len lokálny slovenský kontext a jej obsah by mohol byť aplikovateľný aj na iné krajiny. Primárne však vychádzame zo skúseností nadobudnutých na Slovensku približne medzi rokmi 2018 – 2023. Ponúkame preto niekoľko príkladov, postrehov z produkčnej/dramaturgickej práce, ktoré nebudú interpretačnými sondami do samotných diel. Budú skôr reflektovať dramaturgické presahy a kontexty medzi miestom uvedenia a stručným obsahom diela.

Prípad site-specific

Formát site-specific je jednou z možností, akou sa dá priniesť súčasná inscenačná tvorba (formou i obsahom) do priestorov, kam by sa za bežných okolností nedostala. Aj keď si uvedomujeme, že z pohľadu estetiky ide najmä o reakciu na potrebu vymanenia sa z formálnych obmedzení jednotlivých druhov umenia. To znamená, že z praktického hľadiska je možné priniesť interdruhovú aktuálnu umeleckú prax do miest a priestorov, kde by za iných okolností nevznikla. Za kľúčový (a možno aj sporný) parameter považujeme práve vznikanie takéhoto diela na mieru pre konkrétny priestor. Napríklad, podľa českej teoretičky umenia Radky Schmelzovej, je site-specific art umením vytváraným pre zvláštne miesto alebo umenie pracujúce s určitým miestom. Umenie je v tom prípade vymedzené priestorom, pre ktoré je komponované, a priestor sa zásadným spôsobom podieľa aj na celkovej vizuálnej podobe diela.²

² SCHMELZOVÁ, R. Site specific art, lekce z landartu, performance a konceptuálního umění. In *Art & Antiques*, 2008, roč.7, č. 2, s. 38 – 43.

Slovenský scénograf Peter Janků však konštatuje, že „spoločnou črtou je opustenie priestorov koncipovaných pre potreby divadelného inscenovania a zameranie sa na priestory takzvanej žitej skúsenosti. Autenticnosť rôznych typov priestorov so svojimi sociálnymi, historickými či architektonickými zvláštnosťami slúži ako miesto divadelného inscenovania.“³

V našej produkčnej praxi sme sa v posledných rokoch stretli viackrát s adaptovaním inscenácie pôvodne vytvorenej pre tradičné divadelné priestory na „verziu“ site-specific, to znamená, že bola uvedená v netypických, na prvý pohľad neadekvátnych podmienkach, napĺňajúc tak práve podmienku žitej skutočnosti. Paradoxne v tejto „provizórnej“ verzii dosiahli konkrétne inscenácie z nášho pohľadu potrebnú autenticnosť.

Uvedenie inscenácie *Deti zo stanice ZOO* v komunitnom kultúrnom centre Hájovňa v Žiline – 10. 6. 2019

*Deti zo stanice ZOO*⁴ je inscenácia ochotníckeho Divadelného Súboru Slúchadlo z Nitry, ktorú režíroval profesionálny divadelný režisér Šimon Spišák, ktorý zároveň celý súbor viedol. Obsahovo vychádza z literárnej predlohy kultového románu reflektujúceho autentické udalosti z Berlína sedemdesiatych rokov 20. storočia. Nosnou témou knižnej predlohy je závislosť detí, dievčat, na tvrdých drogách a následná prostitúcia ako prostriedok zháňania financií. Autorka Christiane F., ktorá bola zároveň jednou z aktérok knihy, v nej však zachytáva aj príčiny, nie len dôsledky takéhoto konania. Práve toho sa chytil vo svojej réžii aj Spišák. Podľa Sone Chalányovej: „Spektrum tém, ktoré súbor vníma, je nie len téma drog, ale aj téma závislosti vo všeobecnosti, arogancia moci a absurdnosť prístupu okolia.“⁵ Samotný režisér ešte dodáva: „Vzťah k tej téme, nejakému ľudskému egoizmu a hlúposti, tak to je vlastne môj základný vzťah k divadlu.“

³ JANKŮ, P. *Scénické myslenie*. Nitra : UKF Nitra, 2012, s.86 – 87.

⁴ DS Slúchadlo: *Deti zo stanice ZOO*. Premiéra 4. 5. 2018, Hidepark, Nitra. Réžia Šimon Spišák, účinkujú Kristína Šimková, Veronika Verešová, Martina Kertészová, Natália Částová, Dominika Kuchynková, Adela Dukátová, Alica Cvečková, Lucia Šingliarová, Viktória Lesayová.

⁵ CHALÁNYOVÁ, S. *Metódy režiséra Šimona Spišáka pri práci s hercom*. [Bakalárska práca]. Brno : Divadelní fakulta JAMU, 2020, s. 29.

Čo sa snažím, vždy sa to niekde objaví. Čiže nosná téma je neschopnosť vidieť za svoj vlastný nos vďaka svojej vlastnej obmedzenosti.“⁶

Pozvanie tejto inscenácie do komunitno-kultúrneho priestoru Hájovňa v Žiline bolo do veľkej miery dramaturgickou snahou nachádzať nové kontexty a vekovo aj hodnotovo spriaznené publikum.⁷ Časť románu a aj inscenácie sa odohráva práve v hudobnom klube, v ktorom sa stretávajú mladí ľudia. Hájovňa slúži zároveň ako útočisko, kde sa v prípade núdze dá napríklad prespať. Okolo tohto miesta je vybudovaná stabilná početná komunita, ktorá priestor svojpomocne zvelaďuje a prerába. Motív komunitnej starostlivosti je v inscenácii tiež jedným z dominantných. Deti vydané napospas osudu nemajú inú možnosť, než si pomáhať navzájom. Väčšinová spoločnosť sa o ne najskôr nezaujímala, keď sa neskôr udiala tragická smrť jednej z protagonistiek, namiesto pomoci sa im dostalo opovrhnutia.

Projekt Hájovňa vznikol pôvodne z nápadu OZ Prenos a priateľov pretvoriť opustený objekt na miesto organizovania kultúrnych udalostí. Toto miesto slúži najmä ako bod stretávania sa alternatívnej mládeže, kde sa pravidelne organizujú koncerty punkovej hudby. Taktiež je nutné dodať, že nepatrí pod nijakú oficiálnu organizačnú sieť kultúrnych centier a nepoberá žiadne štátne príspevky, je tým pádom dotované iba zo vstupného. Napriek tomu, že sa táto budova bývalej hájovne nachádza v krajskom meste, od centra je vzdialená a v jej okolí sa nachádza len pár obytných domov a lesopark.

10. 6. 2019 sa tak prvý raz od založenia Hájovne (jar 2017) organizovalo na tomto mieste divadelné predstavenie. Sedenie pre divákov (hľadisko) aj javisko boli do značnej miery riešené improvizovane. V hlavnej sále Hájovne sa nenachádzala, s výnimkou jedného reflektora a reproduktorov, divadelná technika. Rovnako tak bolo potrebné miestnosť zatemiť, keďže steny vo vnútri boli nafarbené nabiele. Výsledkom bolo naplnené hľadisko zložené najmä z mladých ľudí, pravidelných návštevníkov Hájovne, ktorí by inak do klasickej divadelnej sály nezavítali.

6 Tamže.

7 Premiéra udiala v kultúrnom centre Hidepark, ktoré tiež nie je klasickým divadelným priestorom. Poskytuje však potrebnú technickú výbavu a pódium, patrí pod združenie nezávislých kultúrnych centier Anténa a pravidelne sa tam organizujú divadelné predstavenia.

Mono(dráma) ako (z núdze) cnosť

Samostatnú časť štúdie venujeme fenoménu monodrámy, t. j. divadlu jedného herca/performera. Vnímame ju v súčasnosti na Slovensku ako vplyvný druh scénického diela v kontexte produkčnej kompaktnosti. Takáto redukcia celého diela na jedinú funkciu by však bola dehonestujúca. Zabrániť sa tomu dá vhodným dramaturgickým výberom danej inscenácie do programového smerovania konkrétneho priestoru, v ktorom sa uvádza. Jej uvedenie môže mať preto dva silné argumenty. Okrem technickej a priestorovej nenáročnosti je to sila výpovede, tkvejúca najmä v dramatickom texte. To potvrdzuje aj Zuzana Šimová: „Divadlo jedného herca je zväčša svojou scénickou realizáciou zbavené svetelných, technických či výtvarných efektov. Zámerom, prečo sa siahla po jednoduchosti, je možno práve úprimná výpoveď samotného protagonistu. Jej pravdivosť by výtvarný efekt či hercov afekt zrušil.“⁸

Čo však pokladáme v kontexte monodrámy vo vzťahu k malému slovenskému mestu na periférii, či opustenému, zanedbanému priestoru, je pocit samoty, nezájmu. Citujúc Martina Porubjaka: „Monodramatický konflikt s neprítomným je zvlášť spôsobilý k vyjadreniu samoty, opustenia, izolovanosti, vyhnania.“⁹

Je možné, že aj preto dokážu monodrámy svojím obsahom silno rezonovať práve pri uvedeniach v menších mestách, kde je cieľovou skupinou lokálne publikum stotožnené so spomenutými pocitmi.

Uvedenie inscenácie Bordeline divadla Stoka počas otvorenia priestoru Ladovňa v Bytči – 14. 8. 2020

14. – 16. augusta 2020 sa konal v Bytči šiesty ročník festivalu Hviezadne Noci s podtitulom Medziročník. Dôležitým bol hlavne z dôvodu otvorenia vlastného priestoru kultúrneho centra nazvaného Ladovňa, ktoré malo

8 ŠIMOVÁ, Z. Divadlo jedného herca. In *Ostium*, 2006, č. 4. [online]. [cit. 8. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://ostium.sk/language/sk/divadlo-jedneho-herca/>.

9 PORUBJAK, M. Divadlo jedného herca ako theatrum mundi, In JUSTL, V. *Divadlo jedného herca*. Praha : SČDU, 1989, s. 44. Citované podľa: ŠIMOVÁ, Z. Divadlo jedného herca. [online]. [cit. 8. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://ostium.sk/language/sk/divadlo-jedneho-herca/>.

pôvodne začať s prevádzkou na jar toho roku (2020), avšak pandémie koronavírusu zapríčinila odklad. Historicky prvou inscenáciou uvedenou v Ladovni bola monodráma divadla Stoka *Bordeline*,¹⁰ ktorá predstavuje ako jediná výnimku v tvorbe tohto nezávislého divadla, pretože je adaptáciou literárnej predlohy, románu spisovateľky Ivany Gibovej. Z anotácie k inscenácii sa dozvedáme, že: „Divadlo Stoka prvýkrát vo svojej histórii použilo literárne dielo ako základ pre inscenáciu. Román Ivany Gibovej je prídom vedomia mladej ženy s psychickou poruchou, ktorú týrajú vlastné myšlienky, sústavne sa konfrontuje so svojim mŕtvym otcom a stráca sa v množstve svojich mužských partnerov, ktorých nazýva svojimi otcami. Peter Tilajčík sa pokúša vnoriť do zložitého vnútra hlavnej postavy s jej ťažkými psychickými stavmi a usiluje sa v nej odkryť túžbu po láske.“¹¹

Herec Peter Tilajčík ešte dopĺňa: „Pokiaľ ide o *Bordeline*, bolo to trochu špecifické. S autorkou textu, Ivanou Gibovou, sme sa totiž najskôr spoznali, potom podrobne spoznali jej tvorbu a celý proces bol príjemným a logickým vyústením tohto zblíženia. Už len v práci s textom to bolo samozrejme niečo celkom iné, než je bežný spôsob tvorby v Stoke – voľná improvizácia, bez zadaných okolností a témy, ale nebola to nejako zvlášť náročná tortúra. Zaujímavé je, že ani v tomto prípade sme nepotrebovali extra využívať scénografické prvky, priestorovú ekvilibristiku, prekomponované mizanscény a pod.“¹²

Jedným z motívov pozvať túto inscenáciu na festival bola však aj reakcia na situáciu, v akej sa divadlo Stoka náhle ocitlo. V roku 2020 prvé slovenské nezávislé divadlo ostalo opäť bez „strechy nad hlavou“. Budovu aj areál starej Cvernovky rekonštruovali, na čo Stoka doplatila stratou priestoru. Koniec koncov, tak ako mnohokrát predtým. Svoju jubilejnú 30. sezónu preto zahájila na festivale Hviezdne Noci v Bytči. Paradoxne za týmto výberom teda nestála len túžba priniesť Stoku do Bytče, ale aj snaha divadlu pomôcť a prichýliť ho. V strede záujmu oboch strán bol preto

10 Divadlo Stoka: *Bordeline*. Premiéra 17. 10. 2015, Bratislava. Réžia Blaho Uhlár, scenár Ivana Gibová, Blaho Uhlár, výtvarná koncepcia Miriam Struhárová, účinkuje Peter Tilajčík, klávesy Braňo Mosný.

11 Divadlo Stoka. *Bordeline*. [Anotácia k inscenácii]. [online]. [cit. 9. 11. 2023]. Dostupné na internete: <http://www.stoka.sk/inscen.html#bordeline>.

12 ZWIEFELHOFER, M. – TILAJČÍK, P. Vopred napísaný text ma viac zväzuje, než by mi pomáhal. [Interview]. In *mloki.sk*, 23. 6. 2021. [online]. [cit. 9. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/peter-tilajcik-vopred-napisany-text-ma-viac-zvazuje-nez-by-mi-pomahal/>.

priestor. Symbolicky jeden zanikol, aby druhý zas mohol vzniknúť. Monodráma *Bordeline* bola jedinou z repertoáru divadla, ktorú bolo možné v Ladovni uviesť. Môže za to najmä atypický zaoblený pôdorys kultúrneho centra, stĺp nachádzajúci sa v strede hľadiska, rovnako tak nedostatočná veľkosť javiska, absencia hereckých šatní a prechodov za javiskom. Uviesť v takomto priestore hociakú inscenáciu znamená s týmto hendikepom pracovať a najmä hľadať kompromisy. Preto býva častým výberom dramaturgie kultúrneho centra práve monodráma. *Bordeline* bola v tomto kontexte vhodnou voľbou, keďže na javisku sa v strede „klietky“ zloženej zo zavesených reťazí nachádza len herec Peter Tilajčík a v úlohe, v tomto prípade výhradne klaviristu-korepetitora prísediaceho opodiaľ, herec Braňo Mosný. Počas celého trvania predstavenia nedochádzalo k zmenám kostýmov, Tilajčík po javisku temer nekráča. Inscenácia je komorná, prináša intímnu výpoveď. Výsledkom bol úspech v podobe naplneného hľadiska festivalu, ktoré diváci neopustili ani počas nasledujúcej diskusie s tvorcami.

Uvedenie performatívnej inštalácie Terra Apathy divadla Pôtoň na festivale Hviezdne Noci: DISS v Bytči – 17. 6. 2022

Ako ďalší vyberáme príklad uvedenia industriálneho eko-oratória *Terra Apathy* opäť na festivale Hviezdne Noci v Bytči, tento raz však na jeho zredukovanej jednodňovej verzii s podnázvom DISS v roku 2022. Dôvodom pozvania tohto diela bola jednak téma, ktorú reflektuje – ekologická katastrofa a následný zánik obce Horné Opatovce, zároveň však aj metafora civilizačného úpadku, ktorá bola jednou z tém ročníka festivalu. Opäť to bola kompaktnosť diela, vďaka ktorej ho bolo možné umiestniť do priľahlej opustenej budovy vedľa Ladovne.¹³ Ďalej to bola silná výtvarno-hudobná stránka. Vďaka nej pôsobí *Terra Apathy* intermediálne, každá zložka diela je rovnocennou, z hľadiska predošlých definícií by sme mohli o vhodnosti označenia monodráma minimálne polemizovať. Na úvod je potrebné dodať, že performerka Ela Lehotská po celý čas trvania inscená-

13 Pôvodným plánom bolo dielo umiestniť do plenéru, na pôdu miestnej kaplnky. Kvôli obave o zmenu počasia však napokon bolo nutné vykonať zmenu a *Terra Apathy* umiestniť do opustenej budovy.

cie nepovie ani jedno slovo. Najvýraznejšími zložkami diela sú scénická hudba Michala Paľka (do ktorej Lehotská libreto naspievala) a výtvarný objekt – spleť káblov, ktoré v istých momentoch žiaria, ožívajú. Ako vo svojej recenzii spomína teatrológ Milo Juráni: „Omnoho symbolickejšia, tajomná, no dostatočne výpovedná je akcia Lehotskej. V spomínanom obraze je ‚pripútaná‘ k stoličke a mimicky a gesticky reaguje na impulzy textu. Tým, že imituje celú škálu reakcií obyvateľov i dobytky, zachytáva celý proces výstavby až po zánik obce. Lehotská v slede zmien rýchlo strieda emócie – od nadšenia cez údiv, nepochopenie, zmätok až po bolesť a apatiu. Niekedy performerka ilustruje libreto, inokedy je vzťah k nahrávke nejasný.“¹⁴

Otázka či toto dielo pokladať za monodrámu, alebo iný druh scénického diela, bola pri tomto špeciálnom festivalovom uvedení zodpovedaná celkom zreteľne. Rovnako tak, či v strede jeho záujmu je ešte stále človek, alebo či už môžeme hovoriť o post humanizme, post dystopii a pod. Performerka totiž v deň uvedenia ochorela, nemohla preto predstavenie odohrať. Z tohto dôvodu bolo nutné vytvoriť dramaturgicko-produkčný kompromis. Dielo bolo uvedené „len“ ako performatívna inštalácia bez fyzickej prítomnosti performerky. Diváci dostali slúchadlá, v ktorých mohli počuť hudobnú zložku inscenácie, pričom sledovali postupné zmeny dejúce sa na výtvarnom objekte pred ich očami. Tento hybridný variant performance pôsobil snáď ešte varovnejšie a depresívnejšie než jeho originálna verzia. Deklarované zmeny emócií sme nepozorovali nie na performerke, ale, s trochou nadhľadu, na divákoch.

SUMMARY

Contemporary Slovak Theatre in (un)willingly Non-Theatre Sites

The study reflects on a number of possible approaches to introduce theatre productions and performances to spaces that are not primarily used for this purpose. In many cases, the notion of “site-specific” is

¹⁴ JURÁNI, M. *Dokument o Opatovciach, oratórium o civilizácii*. [online]. [cit. 8. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/dokument-o-opatovciach-oratorium-o-civilizacii/>.

no longer relevant, because such productions/performances are “portable”, i.e., they are not tailor-made for a specific place. Yet these practices are employed creating connotations that can only be found after each performance, as a side effect, although they still place this space in connotations that appear only after the fact, unintentionally. The reasons are various – whether it is cultural diversification connected with the emergence of cultural centres in smaller Slovak towns that do not have a theatre hall, the need for authenticity of artistic expression, or more modest technical background. The solution is often chamber productions, especially monodramas, which are not demanding in terms of space and technical equipment. Another option is to transfer the production/performance from the interior to the exterior, with the possible risk of altering some semiotic features.

LITERATÚRA

- JANKŮ, Peter. *Scénické myslenie*. Nitra : UKF Nitra, 2012. 142 s. ISBN 978-80-558-0171-1.
- CHALÁNYOVÁ, Soňa. *Metódy režiséra Šimona Spišáka pri práci s hercom*. [Bakalárska práca]. Brno : Divadelní fakulta JAMU, 2020. 81 s.
- ŠIMOVÁ, Zuzana. *Divadlo jedného herca* In *Ostium*, 2006, č. 4. [online]. [cit. 8. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://ostium.sk/language/sk/divadlo-jedneho-herca/>.
- Divadlo Stoka. *Bordeline*. [Anotácia k inscenácii]. [online]. [cit. 9. 11. 2023]. Dostupné na internete: <http://www.stoka.sk/inscen.html#bordeline>.
- ZWIEFELHOFER, Miroslav – TILAJČÍK, Peter. *Vopred napísaný text ma viac zväzuje, než by mi pomáhal*. [Interview]. In *mloki.sk*, 23. 6. 2021. [online]. [cit. 9. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/peter-tilajcik-vopred-napisany-text-ma-viac-zvazuje-nez-by-mi-pomahal/>.
- JURÁNI, Miloslav. *Dokument o Opatovciach, oratórium o civilizácii*. [online]. [cit. 8. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/dokument-o-opatovciach-oratorium-o-civilizacii/>.

KONTAKT

Mgr. Milan Hrbek, PhD.
Kultúrne centrum Hviezdzne noci
Hlínkova 673, 01401 Bytča, Slovakia
email: hrbekmino@gmail.com

Ked' kráter začne dýchať... umením

KATARÍNA BURDOVÁ

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ AKADEMIE UMENÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

ABSTRAKT Začiatok 21. storočia je návratom obyvateľov veľkomiest na vidiek za účelom hľadania opätovného súzvuku s prírodou. Jedným z takýchto útočísk (nielen) pre mladých tvorcov sa stala Banská Štiavnica, podmaňujúce historické mesto v centre Štiavnických vrchov vytvorených vulkanickou činnosťou. Jej genius loci očaril nemálo umeleckých zoskupení, ktoré sa v ostatných dvoch dekádach pričínili o množstvo atraktívnych a inovatívnych divadelných projektov a multižánrových festivalov. Prázdne chátrajúce budovy bývalých fabrik a závodov na jednej strane a opustené architektonické skvosty na strane druhej, romantické nádvorja či prírodné scenérie priam provokujú k využitiu týchto priestorov pre takú formu divadla, akou je site-specific. Ako prví „prijali výzvu“ organizátori festivalu Kreater - festival site-specific tvorby. O pár rokov neskôr začala Štiavnica hostiť obdobný festival Vlnoplocha, ktorý sa dostal do povedomia širšej verejnosti vďaka úspešnému imerznému predstaveniu *Kosmopol*. A tak sa z krátera Štiavnického stratovulkánu stalo mesto, ktoré každý rok na pár dní začne dýchať umením.

KLÚČOVÉ SLOVÁ Banská Štiavnica, festival, divadlo, predstavenie, site-specific, imerzné divadlo, Kreater, Vlnoplocha, Kosmopol

Kedysi dávno, v dobe minulej, žil v srdci malebných vrchov jeden mladý pastier. Každé ráno sa vydal za svojimi kozami na strmé stráne vrchu Glanzenberg, ligotavej hory pomenovanej podľa trblietajúcej sa rosy na svahoch kopca. Dlhé chvíle si krátil vyrezávaním píšťaliiek a pozorovaním prírody. Jedného slnečného dňa zbadal medzi kameňmi dve jašteričky, ktoré sa leskli, akoby boli posypané zlatým a strieborným prachom. Zvedavý pastier ich sledoval a keď odvalil kameň, pod ktorým sa schovali, objavil kusy zlata a striebra. Správa o drahých kovoch sa šírila rýchlo a z blízka i z ďaleka prilákala haviarov, ktorí začali dobývať zlatú a striebornú rudu. Zakladali si rodiny, stavali si malé domce a časom vybudovali mesto Banská Štiavnica.¹ Tak hovorí legenda o dvoch salamandrách, ktoré sa stali súčasťou erbu mesta.

Z geologického hľadiska sú ložiská zlatej a striebornej žily výsledkom sopečnej činnosti z obdobia treťohôr. Štiavnický stratovulkán sa však nestal magnetom len pre zlatokopov. V čase baníckeho rozmachu bol živnou pôdou pre mnohé technické vynálezy a prvenstvá: prvý banský odstrel pomocou pušného prachu (Gašpar Weindl, 1627), využitie atmosférického parného čerpaceho stroja (Izák Potter, 1722), vahadlový čerpací stroj (Jozef Karol Hell, 1738), prvé reverzné vodné koleso (Samuel Mikovíni, 1743) vybudovanie jedinečného systému tajchov a banských jarkov na pohon banských strojov (Matej Kornel Hell, 1. polovica 18. storočia), založenie prvej Banskej akadémie (Mária Terézia, 1762) a iné.² Aj keď rozkvet Banskej Štiavnice priamo súvisel s ťažbou nerastných surovín a s tech-

¹ Schemnitz (nem.), Selmecbánya (mad.)

² LICHNER, M. a kol. *Banská Štiavnica. Svedectvo času*. Banská Bystrica : Štúdio Harmony, s.r.o., edícia GENIUS LOCI, 2012, s. 72 - 75.

nickými objavmi, jej čaru neodolali ani osobnosti z oblasti umenia. Buď tu našli svoju životnú inšpiráciu, ako napríklad Andrej Sládkovič, Jozef Kollár, Edmund Gwerk, Jozef Horák, Sergej Protopopov, Rút Lichnerová, Juraj Červenák a ďalší, alebo tu len dočasne „zakotvili“ pre nové tvorivé impulzy a stimuly (Anton Hykish, Pavol Dobšínský, Karol Zachar, Dezider Hoffmann, Sándor Petőfi, Ján Palárik, Július Pántik, Gustáv Valach, Dana Podracká, Milo Urban, Magda a Emília Vášáryové a iní).

Zlatá éra Banskej Štiavnice skončila postupným ukončením ťažby, ktoré vyvrcholilo v deväťdesiatych rokoch 20. storočia. Zánik baníctva ochromil nemálo štiavnických rodín a mal neblahý dopad na celú infraštruktúru mesta. Viac ako tisíc baníkov prišlo o prácu, rušili sa odborné školy, učilišťa a internáty, z ulíc Štiavnice sa vytratil život. Banské a študentské mesto prestalo dýchať, no genius loci zotrval.

Začiatok 21. storočia je návratom obyvateľov veľkomiest na vidiek za účelom hľadania opätovného súzvuku s prírodou. Jedným z takýchto útočísk (nielen) pre divadelníkov sa stala aj Banská Štiavnica. Harmonické zasadenie dvadsiatich štyroch tajchov³ do malebných kopcov prepojených turistickými chodníkmi z bývalých banských jarkov, zabudnuté zákutia, opustené banícke domčeky vo svahoch, čarovná architektúra mesta s úzkymi uličkami a okúzľujúcimi výhľadmi prilákala za ostatné dve dekády nemálo nezávislých umelcov a združení. Či sa tu zdržali len na jednu sezónu, alebo sa periodicky vracajú na niekoľko dní počas letných mesiacov (každodenný praktický život v takomto prostredí najmä v zimnom období nie je až taký idylický), ich nadšenie a úsilie o divadelné aktivity si zaslúžia uznanie. Prázdne chátrajúce budovy bývalých fabriek na jednej strane a architektonické skvosty na druhej strane priam vyzývajú k využitiu ich priestorov pre site-specific projekty.

Priniesť do štiavnických uličiek umelecký život, prilákať a stmeliť umeleckú komunitu, priblížiť históriu mesta atraktívnou formou bolo cieľom organizátorov prvého divadelného festivalu Kreater – festival site-specific tvorby. Ako priestory pre svoje predstavenia a performancie im poslúžili práve historické budovy v centre mesta. Tzv. Centrálka (bývalé sídlo evanjelického lýcea, neskôr využívané ako internát, dnes

³ Umelo vybudované vodné nádrže, z ktorých banskými jarkami nasmerovaná voda slúžila na pohon čerpacích strojov pri ťažbe, čím nahradila konskú a ľudskú silu.

Centrum stavebného dedičstva) poslúžila svojimi prázdnyimi priestormi divadelnému združeniu Divadlo tretej ruky pre vytvorenie projektu *Biela skrínka*. Tvorcovia sa inšpirovali životom študenta, ktorý preniesli do sterilnej, bielymi obkladačkami obloženej, no už špinou poznačenej školskej jedálne.⁴ O rok neskôr, v roku 2012, v rámci druhého ročníka festivalu Kreater vznikla neopakovateľná *Červená skrínka*. Do červených odtieňov ladená groteska sa odohrala za sklenenými tabuľami výkladu opusteného hotela Bristol na hlavnej ulici (pôvodne hotel Bristol, v sedemdesiatych až deväťdesiatych rokoch bola v prízemných priestoroch samoobsluha). Diváci i náhodní okoloidúci sa mohli pozerať na tragikomický príbeh recepčného, šiestich hostí a jedného psa, ktorí prežívali „v hoteli život“ svoje osudy. Slow motion, absencia dialógov, gagy, expresivita doladená komponovanou hudbou a jednoduchou scénografiou (dva červené televízory a štyri červené stoličky), to všetko spoločne príjemne osviežilo vyprahnutý priestor hotela. Bristol na štyridsať minút ožil. Tretí a posledný ročník festivalu Kreater vznikol bez finančnej podpory. Bol financovaný z dobrovoľného vstupného a darov, nemal presný časový harmonogram – trval len 12 hodín. Napriek tomu sa diváci mohli potešiť z ďalšieho site-specific počinu zoskupenia Divadlo tretej ruky. Na tajchu Vodárenská, ktorý leží len niekoľko sto metrov od centra mesta, vzniklo ďalšie originálne predstavenie s názvom *Toto nie je zlatá rybka*: „Úplne bez financií, iba s náhodnou podporou a pomocou miestnych sme zbúchali zo starých pneumatík a ekopaliet plávajúce pódium. (...) Hrali sme o tom, aké dôležité je želať si správne, pretože je veľmi nepohodlné, keď sa nám želania splnia doslovne. Traja hudobníci vyludzovali na brehu špeciálne kompozície, ozvučovali dej a ‚dabovali‘ postavy na pontóne. (...) Stovka malých LED lampičiek v balónikoch spravili z vodnej plochy trblietavé jazierko, saxofón kvílil, operný hlas rezal divákovi uši baladou o exekútoroch a dievča v kostýme s hviezdami sa nakoniec stratilo pod vodnou hladinou. A naozaj to bolo magické.“⁵ Počas festivalu Kreater bolo využitých niekoľko nedivadelných priestorov na vytvorenie site-specific projektov, vizuálnych projekcií, inštalovanie výstav a hudobných koncertov.

⁴ JAKUBOVÁ, K. – DROMOVICH, M. – HAJDUČÍKOVÁ, V. – HAVRAN, D. *Kosmopol. Ako sa tvorí imaginárium*. Banská Štiavnica : Vlnoplocha, 2022, s. 10.

⁵ Tamže, s. 11.

Nasledujúcich pár rokov žili opustené budovy ďalej svoj vlastný príbeh, až kým sa im v roku 2016 skupina prisťahovaných nadšencov nepodujala vdýchnuť život československým divadelným festivalom Vlnoplocha. Dramaturgičky tohto podujatia Klára Jakubová a Mila Dromovich sa rozhodli zamerať festival tiež na site-specific tvorbu. Buď sa prizvané inscenácie preniesli do konkrétneho priestoru, ktorý korešpondoval s ich témou, alebo sa predstavenie (minimálne jedno) vytvorilo priamo v niektorej z prázdnych budov, prípadne v exteriéri. Každý doterajší ročník Vlnoplochy bol tematicky zameraný: Dobré zlo a zlé dobro. Hranicou som JA (2017), 100 rokov spolu (2018), Nežná 89 (2019), Sci-fi (2020), Happy end. Koniec dobrý, všetko dobré (2021), Recyklácia (2022).

Pozvanie participovať na festivale prijali výrazné osobnosti českej a slovenskej divadelnej tvorby, ktoré zasadili svoje inscenácie do atypických, väčšinou zabudnutých a spustnutých priestorov. Sláva Daubnerová situovala svoju inscenáciu/performanciu *Cely* do legendárneho hotela Metropol. (Pohostinstvo hotela so živou hudbou bolo druhým domovom pre mnohých „štamgastov“ ešte v osemdesiatych rokoch minulého storočia.) Ten istý priestor využilo aj divadlo SKRAT s predstavením *Extrakt a náhrady*. Divadlo Na peróne s inscenáciami *Dno* a *Na stáž!* a divadlo Feste s inscenáciou *Display of the shame* oživilo priestory Spojára, bývalého objektu telekomunikácií a zubného strediska (v druhej polovici 20. storočia), ktoré tam dodnes zanechalo pachovú stopu. Predstavenie *O hezkých věcech, které zažíváme* prenieslo divadlo Masopust do vystahovaných učebni a chodieb Strednej priemyselnej školy baníckej (pôvodne Katolíckej gymnázium premenované na Štátne reálne gymnázium Andreja Kmeťa, kde do školských lavíc zasadli aj Július Pántik a Gustáv Valach). Scénické dielo *Krásna a hnus* zoskupenia Med a prach doslova oživilo štiavnický dom smútku Fraunberg, bývalý kostol Panny Márie Snežnej.⁶

Vlnoplocha vyprodukovala aj niekoľko jedinečných site-specific projektov vytvorených pre konkrétne miesto. Zlikvidovanú výrobnú halu národného podniku Pleta⁷ obsadilo na pár dní profesionálne umelecké

6 Blížšie: <https://www.vlnoplocha.sk>.

7 Pleta bola v druhej polovici 20. storočia najväčším pletiariským závodom na výrobu pleteného oblečenia a doplnkov v Československu. Bola chlebobdarcom mnohých štiavnických rodín. Muži baníci pracovali v n. p. Rudné Bane, hutníci v n. p. Kovoňuta a ženy v n. p. Pleta. Pohľadnejšie zamestnankyne alebo učnice a ich urastení manželia mohli zažiariť aj si privyrobiť modelingom počas pravidelných módných prehliadok. Produktivita podniku rástla úmerne s dopytom. Za prvý polrok roku 1978 zaznamenala výroba viac než tri milióny kusov výrobkov, ktoré sa bežne

zoskupenie FysioART. Základný súbor doplnený dobrovoľníkmi z radov študentov herectva vytvoril v réžii Hany Strejčkovej neopakovateľný projekt *P(leta)*, v ktorom prepojili spomienky pamätníkov, dokumentačný materiál objavený v skladoch, spolu s vlnami a úpletmi, zapadnutými pod hrubou vrstvou prachu. Súhra autentických materiálov s atmosférou priestoru, s poetikou pohybu a s nostalgickým zvukovým podfarbením zanechala (nielen) v srdciach Štiavničianov hlboký dojem.

Úsmevná groteska *Pes, ktorý sa hral na Boha*, inšpirovaná rovnomennou moralizujúcou poviedkou od Dina Buzzatiho, o obyvateľoch mestečka, ktorí stratili vieru, ale vďaka psovi (alebo skôr vďaka fáme, ktorá sa šírila o psovi) začali konať dobro a obrátili sa k Bohu, vznikla ako štvrté „štiavnické“ dielo Divadla tretej ruky. Premiéra sa konala na nádvorí Banského domu, ktorý v minulosti slúžil ako pivovar a sladovňa. Tvorcovia predstavenia opäť potvrdili, že sú majstrami vo svojej práci. Scénické využitie potenciálu obdĺžnikového nádvorja s pavlačami, výborná scénická hudba, režijské nápady, vtipné situácie, herecké výkony sa pričínili o nezabudnuteľný divácky zážitok.

Happy end inštalovaný na vodnú plochu jazera sa konal na tajchu Klinger. Tvorcovia tentokrát nemuseli „montovať“ plávajúce pódium z pneumatík a drevených paliet, pretože na hladine sú napevno ukotvené betónové pontóny ako súčasť jazera. Výtvarnú stránku si „skomplikovali“ iným spôsobom, a tým bola impozantná projekcia na padajúcu vodu vytvorenú pomocou hasičských hadíc. Tento efekt dodal predstaveniu skutočnú magickosť. Pre veľký divácky ohlas sa táto hudobná groteska o dobe pandemickej a hľadani šťastných koncov niekoľkokrát reprízovala.

Najslávnejším projektom tvorcov Vlnoplochy je však nepochybne *Kosmopol*, ktorý vznikol ako súčasť Mesta kultúry 2019. Záujmu širokej verejnosti sa tešil nielen vďaka zvučným hereckým menám a mediálnej kampani; uznanie za vytrvalosť a náročný tvorivý proces od zrodu myšlienky až po jej úspešnú premiéru si zaslúži každý člen realizačného tímu. Idea vytvoriť imerzné⁸ divadlo v priestoroch meštianskeho domu

exportovali do krajín mimo socialistickej zóny, ako napríklad Švajčiarsko, Francúzsko, Rakúsko, Švédsko, Fínsko, Nemecká spolková republika a iné. Blížšie: <https://www.scd.sk/osobnost/pleta-banska-stiavnica/>.

8 Imerzný, z angl. immersive – ponorený, vnorený, pohlcujúci, vtahujúci. Hoci sa na Slovensku a v Čechách zaužíval preklad imerzné divadlo, variant imerzívne divadlo by bol z hľadiska divadelnej metódy korektnejšie. Blížšie: MOLNÁR, J. Imerzné divadlo na Slovensku. In *Témy na okraji záujmu?* (Ed. Karol Mišovic). Bratislava: Veda: Ústav divadelnej a filmovej vedy, Centrum vied o umení SAV, 2023, s. 57.

musela počkať na správnu konšteláciu (hviezd), za ktorej sa jedného dňa zišli etnologička Veronika Hajdučíková, dramaturgička Klára Jakubová a režisérka Mila Dromovich. Výsledkom ich stretnutia bol spoločný záujem zinscenovať fiktívnu rodinnú ságu inšpirovanú skutočnými príbehmi Štiavničianov a dejinnými udalosťami 20. storočia. Vzniku scenára trojhodinovej multimediálnej inscenácie predchádzal obdivuhodný historicko-etnologický výskum. Autorky získali podklady z archívnych dobových dokumentov a zo súkromných zbierok obyvateľov mesta (k niektorým sa dostali náhodne ich objavením na povalách štiavnických domov), ktoré faktograficky dopĺňal historik Daniel Harvan a esenciálnu rovinnu dotvárali spomienkové rozprávania pamätníkov. Chronologickú líniu príbehu rozdelili na niekoľko časových uzlov, ktoré im poslúžili ako základ pre napísanie polydrámy. Zasadit' mikropříbehy členov rodiny do jednotlivých priestorov, aby paralelne plynuli a zároveň dokopy vytvárali ucelený živý organizmus, bola nepochybne mravenčia práca. „Polydráma je dráma-púť s nespočetnými kombinačnými možnosťami, ktorá ruší akékoľvek dejové a naratívne obmedzenia a ohraničenia. (...) Ako žáner má z hľadiska výstavby asi najbližšie k reťazovej reakcii asociácií, aká sa spúšťa, keď sa myseľ intenzívne zaoberá určitou témou. (...) Táto počiatková erupcia a záplava obrazov, mien a dramatických stretov nerešpektuje nijaký sled udalostí. Až zaujatý rozprávač dokáže svojím zásahom nanútiť tomuto nekonečnému reťazcu istý poriadok.“⁹ Už pri písaní dialógov museli tvorcovia brať do úvahy presné načasovanie paralelných obrazov (pretože postavy sa často presúvali z jednej scény do inej), skombinovať ich tak, aby mechanizmus predstavenia fungoval ako hodinky a návštevník mohol autenticky zažívať aj prežívať fragmenty zo života členov meštianskej rodiny.

Svojskou atmosférou ich očarila zrekonštruovaná renesančná vila Eleuzína, mestské kultúrne centrum, ktoré otvorilo svoje dvere rôznym filozofickým prednáškam, diskusiám, koncertom, projekciám a od tohto okamihu aj imerznému divadlu. Tvorcovia *Kosmopolu* potrebovali pre polycénický divadelný priestor viac než desať stanovišť, na čo bola Eleuzína so záhradou ako stvorená. Hneď po úvode sa mohol di-

9 SOBOL, J. Polydráma a dnešný *homo ludens*. In *Súčasná dráma a performatívny priestor: od textu k imerznému divadlu*. (Ed. Vladislava Fekete – Zuzana Uličianska). Bratislava: Divadelný ústav, 2008, s. 99 – 100.

vák sám rozhodnúť, ktorú miestnosť navštíví a ktorú dejovú líniu bude sledovať. Mohol sa usadiť v jedálni a preniesť sa v čase ako člen rodiny Szátmaryovcov, alebo sa presúvať po miestnostiach a sledovať príbehy jednotlivých postáv, alebo sa stať účastníkom púte na Kalváriu, či posediť pri tajchu Klinger (obe miesta boli iluzívne vytvorené v interieri domu), zísť na pohárík do baru Metropol v záhrade. Od imerzného divadla sa totiž očakáva, že diváka aktivizuje, ale ponechá mu slobodu pohybu a možnosť voľby: „Práve diváčka zodpovednosť za vlastný zážitok/prežitok naberá pri imerznom divadle zvrchovanú dôležitosť.“¹⁰ Imerzné divadlo povýšilo site-specific o rozmer umožniť divákovi aktívne sa vnoriť do príbehu, stať sa jeho súčasťou, dotýkať sa predmetov, komunikovať s postavami a najmä byť „dramaturgom“ svojho umeleckého zážitku: „Divák je v imerznom divadle ponorený na fyzickej úrovni do zinscenovaného sveta a zároveň je hlbokým psychickým zaujatím ponorený do fiktívneho sveta predstavenia. (...) Pre imerzné divadlo je charakteristické, že prežitok aj zážitok z inscenácie sa významovo nelen spolupodieľajú na celku divadelného diela, ale tvoria i jeho samotnú podstatu.“¹¹

Predstavenie sa hralo pre limitovaný počet návštevníkov. Niektorí z nich sa na *Kosmopol* vrátili, aby si zažili a prežili scény, ktoré zmeškali alebo ich obišli. Tí, ktorí si len plánovali dotvoriť mozaiku osudov rodiny Szátmaryovcov, to už nestihnú. Pri masívnom požiari v centre mesta v roku 2022 totiž zhorela do tla aj Eleuzína.

Domáci povrávajú, že požiar nevznikol náhodou, ale privolal ho genius loci, aby si Štiavnica na istý čas oddýchla od neutíchajúcej invázie turistov a načerpala nové sily. Mesto vsadilo na turizmus, za čo dostáva ranu každým prejazdom gýčovej atrakcie v podobe dobového vláčika po vydláždených uliciach historického centra, každým novopostaveným objektom v nezastavanej oblasti mesta a okolia, každým nerešpektovaním chránenej krajinskej oblasti 2., 4. a 5. stupňa ochrany alebo každým devastovaním tajchov a banských jarkov – technických pamiatok, za ktoré bolo mesto v roku 1993 zapísané do Zoznamu svetového kultúrneho a prírodného dedičstva UNESCO. Keď však ulice, chátrajúce alebo zre-

10 MOLNÁR, J. Imerzné divadlo na Slovensku, s. 58.

11 Tamže, s. 57.

novované priestory mesta rok čo rok na pár dní zaplnia umelci, ktorých ambíciou je objavovať a zušľachťovať, prebúdzat a motivovať, odovzdávať a obohacovať a robiť radosť, vtedy Banská Štiavnica ožije a začne dýchať... umením.¹²

SUMMARY

When the Crater Starts Breathing ... by art

The beginning of the 21st century marks the comeback of metropolitan residents to the countryside in order to find a reconnection with nature. One of such retreats (not only) for young creatives has become Banská Štiavnica, a historical town situated in the centre of the Štiavnické Hills created by volcanic activity. Its genius loci has enchanted many artistic groups, which in the last two decades have contributed to a number of attractive and innovative (also) theatre projects and multi-genre festivals. Empty ruined buildings of closed factories on one side and abandoned architectural gems on the other, romantic courtyards or beautiful natural scenery provoke the use of these spaces for site-specific theatre. The organizers of the Kreater – Festival of Site-specific Art – were the first to “take up the challenge” of the town. A few years later, Štiavnica began hosting a similar festival, Vlnoplocha, which became known to the wider public thanks to the successful immersive performance *Kosmopol*. So the crater of the Štiavnica stratovolcano became a town that breathes with art for a few days every year.

LITERATÚRA

JAKUBOVÁ, Klára – DROMOVICH, Mila – HAJDUČÍKOVÁ, Veronika – HAVRAN, Daniel.

Kosmopol. Ako sa tvorí imaginárium. Banská Štiavnica : Vlnoplocha, 2022. 295 s.

ISBN 978-80-974447-0-9.

¹² Pravidelné festivaly v Banskej Štiavnici: 4 živly – Letný filmový festival, Ampliόν – Medzinárodný festival nových foriem kabaretného divadla a pouličného umenia, Cap à l'Est – Európsky festival poézie, divadla a hudby, Festival peknej hudby, Zimomravenie – Banskoštiavnický rodinný festival, Schemnitzensis – Medzinárodný hudobný festival, Bach Tribute – Festival Bachovej hudby, n:ear – Festival experimentálnej a improvizovanej hudby, Citadela – Minifestival o fenoménoch histórie, vedy, umenia a každodennosti, Vlnoplocha – Československý divadelný festival.

LICHNER, Marián. a kol. *Banská Štiavnica. Svedectvo času.* Banská Bystrica : Štúdio Harmony, s.r.o., edícia GENIUS LOCI, 2012. 256 s. ISBN 80-968547-8-X.

MOLNÁR, Jakub. Imerzné divadlo na Slovensku. In *Témy na okraji záujmu?* (Ed. Karol Mišovic). Bratislava : Veda : Ústav divadelnej a filmovej vedy, Centrum vied o umení SAV, 2023, s. 56 – 71. ISBN 978-80-224-1908-6.

SOBOL, Joshua. Polydráma a dnešný *homo ludens*. In *Súčasná dráma a performatívny priestor: od textu k imerznému divadlu.* (Ed. Vladislava Fekete, Zuzana Uličianska). Bratislava : Divadelný ústav, 2008, s. 99-105. ISBN 978-80-8190-035-8.

KONTAKT

Mgr. art. Katarína Burdová, Ph.D.

Akadémia umení v Banskej Bystrici,

Katedra dramaturgie, réžie a teatrologie FDU AU

Horná 95, 974 01 Banská Bystrica, Slovakia

email: katarina.burdova@aku.sk

Slovensko (a to jeho teátro)¹

DAGMAR PODMAKOVÁ

ÚSTAV DIVADELNEJ A FILMOVEJ VEDY CENTRA VIED
O UMENÍ SAV

Divadelné umenie a celkovo kultúra sa nachádzajú vo zvláštnej dobe. Prvé mesiace druhého decénia 21. storočia naznačili ľudstvu, že napriek medicínskemu pokroku môže šírenie nebezpečného vírusu Covid-19 ovplyvniť život občanov a poškodiť fungujúcu globálnu ekonomiku. Vzhľadom na blízkosť hraníc, ale aj jazyka a kultúry, sa nás vojna na Ukrajine dotýka viac ako občianske vojnové konflikty na Blízkom východe, v pásme Gazy alebo stupňujúce sa napätie na západnom brehu Jordánu. Ekonomická stabilita niektorých štátov sa narušila silnou vlnou migrantov z Afriky či z regiónu Blízkeho východu, rôznymi sankciami voči niektorým štátom, zhoršenými politickými vzťahmi takzvaných „veľkých hráčov“ na svetovom trhu (USA, Čína, Ruská federácia), vrátane vplyvov klimatickej zmeny na životné prostredie a poľnohospodárstvo. Vnútrošné a zahraničné politické smerovanie malých krajín, ktorých národné hospodárstvo je úzko späté s ekonomikami vyspelých štátov, by malo odrážať potreby spoločnosti s výhľadom do budúcnosti. Tieto témy sú predmetom sledovania a analýz politológov i sociológov. Súčasné udalosti v európskych zemiach i juhovýchodnej Ázii zaujímajú aj psychologov, no tí sa v posledných dvoch rokoch sústreďujú na interdisciplinárne skúmanie sociálneho rozvoja človeka najmä v postcovidovom období (napr. psychické problémy súvisiace s prerušovaním/stratou osobných kontaktov, následky desocializácie) a zvlášť v súvislostiach zvyšujúcej sa diskriminácie, xenofóbie a rôznych foriem intolerancie jednotlivcov k migrantom, vybraným menšinám na území Slovenska, ku komunite

¹ Názov príspevku odkazuje na inscenáciu Divadla Jána Palárika v Trnave *Palárik (a to jeho teátro)*, scenár a réžia Jakub Nvota.

ABSTRAKT Dramaturgická rozmanitosť divadiel a divadelných skupín ponúka bohaté témy na zamyslenie. Spájajúce a rozdeľujúce vektory vypovedajúce o spoločnosti navodzujú skôr pesimistické výhľady než optimistické prognózy. Zatiaľ čo deväťdesiate roky 20. storočia charakterizovalo odmietanie umeleckých výsledkov normalizačného obdobia, prelom storočí otvoril aj pre divadelníkov možnosť prehodnocovať vybrané historické udalosti, vrátane traumy zo slovenského holokaustu, návratu ku klasike očami zaostávajúcej krajiny, objavenia dokumentárneho divadla. V poslednom desaťročí v inscenačnej podobe mnohých súčasných a starších diel (textových predlôh) možno odčítať negatívny obraz súdobej society. Jednu stranu prezentujú nové trendy divadla uprednostňujúce pohyb či slovo pred obraznosťou, neraz zostávajúce v rovine tézy, druhú láskyplný pohľad na človeka. Autorka si na príkladoch vybraných inscenácií všíma premeny divadelnej paradigmy súčasnej postfaktuálnej doby s prebleskujúcimi aspektmi neormalizačného obdobia.

KLÚČOVÉ SLOVÁ divadlo, spoločnosť, politika, inscenačný obraz

LGBT, a to aj zo strany skupín náboženského vyznania, predstaviteľov politických strán a i.

Načrtnutý okruh problémov spoločnosti, ktorého sme súčasťou ponúka široký tematický rozptyl námetov aj pre (slovenských) divadelníkov. Výrazové prostriedky činoherného divadelného umenia, vrátane dokumentárneho či imerzívneho divadla, sú zložitejšie ako napríklad výtvarného umenia, v ktorom sú čoraz viac využívané médiá ako videoart, film či len zvukové záznamy, a to práve cez výtvarné artefakty obsahujúce antropocentrické a antropologické tendencie a prvky odzrkadľujúce človeka v kontexte dneška a súčasného umenia v rozličných tematických rovinách vnímania (napríklad výstava *Antroporary*, Trnava, 2020)². Výtvarník okrem materiálu a výberu priestoru, ktorý je pre inštaláciu jeho tvorby neraz určujúcim komponentom (svetlo, atmosféra prostredia),³ prenáša do svojho diela pocity, názory a emócie. Divák síce vníma konečný výtvarný tvar, no neraz sa stáva súčasťou jeho vzniku v rámci performancie, ktorá má buď prvky divadelného diela, alebo je výsledkom divadelnej inscenácie (či jej súčasťou) výtvarný objekt (jeho vznik).

Divadlo má možnosť obsiahnuť v jednom projekte viaceré druhy umenia, jeho najsilnejším vyjadrovacím znakom je obraz, slovo a metafora. Hudba, tanec a film, live cinema sú dôležitými, hoci nie určujúcimi zložkami. Čoraz častejšie aj v činohre herec vystupuje paralelne v úlohe hudobníka a naopak.⁴ Dnes nestačí schopnosť interpreta/performera zvládnuť rolu herca, hudobníka, tanečníka, výtvarníka a pod. Tvorcovia hľadajú súvislosti nielen medzi umeniami, ale aj medzi ďalšími oblasťami, ako napríklad históriou, psychológiou, biológiou či fyzikou. Členovia voľného umeleckého zoskupenia Med a prach sa hlásia aj k súvzťažnostiam umenia a filozofie (jej vzťah k divadlu sa odvíja od gréckych filozofov) a genetiky. Ich diela sa pohybujú na pomedzí performancie, inštalácie a koncertu. Napríklad interdisciplinárny projekt *Krása a hnus (Nezastupiteľnosť nepomenovateľného)*, 2016⁵ nemal jednotiaci líniu, nebolo dôleži-

2 Bližšie: BABUŠIAKOVÁ, J. Človek súčasnosti, ako ho (ne)poznáme. In *Artalk.cz*. [online]. [30. 10. 2020]. Dostupné na internete: <https://artalk.cz/2020/10/30/clovek-sucasnosti-ako-ho-nepozname/>.

3 Kostol, rozpadnutá budova, verejný priestor.

4 V období normalizácie s fenoménom herec-hudobník a naopak najčastejšie pracovali v Divadle pre deti a mládež v Trnave.

5 Libreto, hudba, vizuálna koncepcia, réžia Andrej Kalinka, kostýmové návrhy a objekty Ivan Martinka, sochy, maľby, objekty Juraj Poliak. Martinka aj Poliak boli súčasťou širšieho kolektívu performerov.

té, či sa divák orientoval vo vrstvení mnohých symbolov súdobej kultúry cez verše *Proglasu*, predhovoru Konštantína Filozofa k staroslovienskejmu prekladu Biblie, Shakespearove *Sonety*, Alighieriho *Božskú komédiu* po predmety a prvky charakterizujúce konzum, „večnú honbu za niečím, faloš.“⁶ Podľa Sone Smolkovej,⁷ nie je dôležité „formálne vymedzenie tohto diela“ [ako aj pri iných performanciách tohto zoskupenia – pozn. D. P.], ale „pocit, ktorý najvýraznejšie zaznieva vo chvíľach ticha,“ lebo „krása je všade a porazí všetok hnus.“⁸

Menej zložitý, no o to divadelne čitateľnejší bol pozoruhodný projekt bratislavského Divadla Aréna *Biblia* (2019).⁹ Juraj Kukura v úlohe herca, performerera, výtvarníka čítal vybrané príbehy zo *Starého a Nového zákona*. Herec je tu rozprávačom, ocitá sa rolách biblických postáv, vzápätí je súčasníkom, to všetko zmenou dikcie, intonácie, intenciou hlasu a mimičky. Niekedy mu stačí zdvihnuté obočie, inokedy mierna ironizácia vypovedaného slova či pauza. Spojenie režiséra Rastislava Balleka a umelca vo vyššom zrelom veku prinieslo jedinečnú výpoveď o súčasnosti cez podstatné a vari aj univerzálne odkazy z „knihy kníh“.

Ballek cez svoje scenáre a ich scénický výklad kladie pomyselné otázky o podobe (ne)slobody človeka hľadajúceho vieru a hodnoty v súdobom chaotickom prostredí, z ktorého sa vytráca morálka a zodpovednosť jednotlivca. Kukurov jedinečný slovný prejav s vynikajúcou artikuláciou, racionalitou a striedanou expresivitou čítaných, hovorených výňatkov z textu priam zhmotnil aktualizáciu všeobecného nadhľadu nad človekom. A to nielen skrze slovo, ktoré znie ako hudba, svetlo, ale aj výtvarný obraz. Ten herec vytvára počas predstavenia netradičným štýlom maľby akrylom na veľké plátno s použitím ďalších materiálov (látka a i.). Rozhodnutie pre spôsob akčnej maľby pripomína farebnosť sveta, je v kontraste s bielym oblečením performerera, ktoré sa počas maľovania zašpiní od červenej, modrej, žltej i čiernej farby, stáva sa súčasťou zastavení na (jeho) križovej ceste. Tvorcovi tento prvok umožňuje fyzickú aktivitu na

6 Bližšie: SMOLKOVÁ, J. S. Krása všetko prekoná. [Reportáž]. In *MLOKI.sk*, 12. 5. 2017. [online]. [cit. 27. 10. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/krasa-vsetko-prekona/>.

7 Dnes Soňa Jánošová.

8 SMOLKOVÁ, J. S. Krása všetko prekoná. [Reportáž]. In *MLOKI.sk*, 12. 5. 2017. [online]. [cit. 27. 10. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/krasa-vsetko-prekona/>.

9 Scenár a réžia Rastislav Ballek, hudba Ivan Acher, hudobná dramaturgia Ewald Danel. Podľa webovej stránky divadla je inscenácia ešte na repertoári, v čase rekonštrukcie budovy Arény ju hrávajú v Klariskách (bratislavský Kostol Povýšenia svätého Kríža).

scéne, použitie expresívneho väčšieho gesta, dynamický pohyb v súčinnosti so zmyslom práve hovoreného/čítaného textu. Nejasnosť obrysov budúcej výslednej maľby počas jej vzniku umocňuje zrozumiteľný záverečný odkaz: náznak ukrižovania Ježiša Krista prostredníctvom hercovho saka na kríži. Stekajúca farba na obraze vyvoláva vidinu slz, ktoré po uschnutí zostávajú mementom pre našu malú spoločnosť v rámci nekočného vesmíru.

Emotívny zážitok zintenzívnila živá hudba Slovenského komorného orchestra¹⁰ so skladbami, ktoré sprevádzajú rozprávanie i obsah. Kultúrny publicista Jaroslav Tuček vo svojom blogu na portáli *Divadelných novin* vystihol, že „inscenácia má podobu oratória.“¹¹ Toto obrazné pomenovanie sa viaže nielen na život Ježiša Krista a jeho cestu až po ukrižovanie, ale kladie tiež nadčasové otázky spojené s dejinami človeka. Tak bolo možné hľadiť aj na výstavu Kukurových pätnástich veľkoformátových obrazov v múzeu moderného umenia Danubiana Meulensteen Art Museum Bratislava – Čuňovo v apríli 2020 pod názvom *Od stvorenia ku krížu*. Zámer usporiadateľov prepojiť tieto diela s Veľkým piatkom na začiatku pandémie Covid-19 získal ďalšiu rovinu – osud ľudstva. Bol to jeden z prvých výtvarných projektov bez návštevníkov, no usporiadatelia umožnili záujemcom virtuálnu prehliadku, ktorá je dodnes sprístupnená.¹² Na internete je možné vidieť aj krátke video o tom ako herec/výtvarník/performer vytvára dielo.¹³

Podľa Lubice Krénovej je možné „Ballekov a Kukurov spôsob performatívneho scénického čítania vnímať aj ako environmentálny projekt.“ A dnes, o štyri roky neskôr, následky klimatickej krízy ešte viac znásobuje vedomie, že „ekologická kríza je neoddeliteľnou súčasťou dnešnej krízy človeka alebo ak chceme, krízou židovsko-kresťanskej viery.“¹⁴

10 Súčasť Slovenskej filharmónie, preto projekt vznikol v koprodukcii s ňou.

11 TUČEK, J. Biblia. Mudrování (nejen) nad divadle (No. 520). In *Divadelní noviny.cz*, 12. 1. 2020. [online]. [cit. 30. 10. 2023]. Dostupné na internete: <https://www.divadelni-noviny.cz/mudrovani-nejen-nad-divadlem-no-520>. Autor týchto blogov je bývalý herec, v osemdesiatych rokoch divadelný manažér brnianskeho Divadla na provázku (dnes Husa na provázku), najvýznamnejšej alternatívnej scény československého divadelného súboru, ktorý v tom čase už cestoval aj do zahraničia.

12 Dostupné na internete: <http://vp-kukura.danubiana.sk/>. Medzitým bola obrazy vystavené vo viacerých mestách, okrem iného aj v Slovenskom inštitúte v Prahe.

13 Dostupné na internete: <https://casopismetropola.sk/otvorenie-virtualnej-prehliadky-od-stvorenia-ku-krizu/>.

14 KRÉNOVÁ, L. Ballekovy obrazy človeka. In *Divadelní noviny.cz*, 29. 10. 2019. [online]. [cit. 6. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://www.divadelni-noviny.cz/ballekovy-obrazy-človeka>.

Pamäť, dokumenty, osobné rozprávanie: emócie

Konkrétnemu príbehu, ktorý sa dotýka životného prostredia krajiny a jej obyvateľov sa v poslednej sezóne venovali tvorcovia Divadla Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene. *Sme krajina: Príbeh ľudí, priehrady a času* (2023)¹⁵ nerieši celospoločenský problém, ako napríklad neschopnosť štátu dostavať diaľnicu z Bratislavy do Košíc (*D1 (pracovný názov)*, 2021, Slovenské komorné divadlo Martin) alebo ekologickú katastrofu pre okolitú krajinu a jej obyvateľov po spustení prevádzky pre hospodárstvo dôležitej fabriky na konkrétnom príklade hlinikárne v Žiari nad Hronom (*Terra Apathy*, 2021, Divadlo Pôtoň, Bátovce). Názov zvolenskej inscenácie prezrádza rozprávanie o ľuďoch a nezrealizovanej priehrade – pláne výstavby vodného diela v Slatinke (dnes časť Zvolenskej Slatiny), navrhnutom ešte v päťdesiatych rokoch, ktorý sa napokon nepodarilo uskutočniť. Na rozdiel od dokonaného zániku obce Mochovce z dôvodu výstavby jadrovej elektrárne, ktoré sa stali námetom pre bátovských divadelníkov (*Terra Granus*, 2018, Divadlo Pôtoň),¹⁶ vo Zvolene pracovali so zložitejšími podkladovými a živými údajmi.

V okolí Slatinky sa síce podarilo zachovať pôvodný ekosystém, ale prípravné práce na stavbe ovplyvnili životy obyvateľov (vyhlásenie zánikovej obce, stavebné uzávery, ktoré sa týkali aj opráv domov, nedokončené vyvlastňovanie pozemkov, začatie búracích prác a i.) a zásadne narušili medziludské vzťahy.

Inscenácia *Sme krajina...* sa odohráva v súčasnosti, avšak s presahmi do minulosti. Rozhodnutie úradov o definitívnom zrušení stavebného zámeru uspokoilo ekologických aktivistov, niektorých majiteľov rekreačných stavieb, no vyvolalo nespokojnosť starších občanov bývajúcich v domoch, ktoré ohrozujú ich život. Napriek snahe o zovšeobecnenie problémov a otázok týkajúcich sa vysporiadania krívd z minulosti v rámci platnej legislatívy, inscenátori zostali v rovine lokálneho pohľadu. Množstvo podkladových materiálov (uznesenia rôznych orgánov,

15 Scenár Petra Tejnorová, Marta Ljubková a kolektív, dramaturgia M. Ljubková, réžia P. Tejnorová.

16 Podobných tém na spracovanie by sme na Slovensku našli viacej (vodná nádrž Liptovská Mara, vodné dielo Gabčíkovo, zamorovanie spodných vôd skládkami odpadov a i.), no nie je uskutočniteľné spracovať ich v komplexnej zložitosti a prezentovať v reálnom čase divadelného predstavenia. Okrem časozberného materiálu dokumentárneho charakteru, ktorý využívajú najmä filmári, by bolo žiaduce mať k dispozícii aj z viacerých zdrojov nezávislé vedecké dopadové štúdie aj z pohľadu plánovanej makroekonomiky štátu vo vzťahu k hospodárstvu krajiny.

výsledky vedeckej štúdie, zápisnice zo zasadnutí obce, vyšších orgánov, zápisy z miestnej kroniky a i.), osobných spomienok, ako aj dnešný postoj k tejto veci, filmových dokrútok o dejinách a súčasnom stave obce prekrylo zovšeobecnenie témy. Tvorcom sa nepodarilo preklenúť hranicu z miestneho problému do všeobecného. Zámer vytvoriť z hľadiska verejné priestranstvo – usadením hercov ako postáv bývalých a terajších obyvateľov Slatinky medzi divákov,¹⁷ hlučný príchod aktivistov do veľkej sály s cieľom vzbudiť u auditória väčší záujem o veci verejné – sa na premiére v marci 2023 nepodaril z viacerých dôvodov. Okrem nezrozumiteľnosti (javiskovej) reči, diváci nerozumeli obsahu replík, ťažko sa orientovali. Presunutím rozprávania na javisko a čiastočné „zdivadelnenie“ nedorozumení, konfliktov, generačného vnímania faktov, problémov, pocitov, úradníckej rutiny, paralelne s hercami-občanmi sediacimi v hľadisku, dostal tento projekt dokumentárneho divadla jasnejšie kontúry. Tvorcovia postupne vtiahli diváka do deja, vyhli sa imaginatívnym obrazom, zložito dešifrovaným odkazom, vystačili si s minimálnymi scénickými prostriedkami (stôl, stoličky) a rekvizitami (erby, písomnosti). Výrazným významovým prvkom je točna s veľkým projekčným plátnom, imaginárne deliaca krajinu i domácu societu, prostredníctvom nej sa strieda čas a miesto deja. Režisérka Petra Tejnorová budovala príbeh na vrstvení a prestupovaní situácií, informácií (aj pomocou tituliek na projekčnom plátne), na slove (preto často využila pauzu, v ktorej vypovedaná myšlienka doznievala vo vedomí divákov), na schopnosti hercov-interpretov tlmočiť rozporné súdobé stanoviská a osobný názor v jemne vypointovaných mizanscénach, ktoré sa pri prevahe informácií vytrácali. Výstupy umocňovala bodovým svetlom stojaceho reflektora. Krajina vo filmových záberoch zastáva v tejto umeleckej rozprave úlohu dôležitého neosobného hráča, tvorcovia nechali znieť jej hlas – v podobe ticha či zvukov vtáctva.¹⁸

Sme krajina: Príbeh ľudí, priehrad a času je súčasťou environmentálneho programu ZELENÁ SCÉNA Divadla Jozefa Gregora Tajovského. Tvor-

17 Nepriama paralela s českou inscenáciou *Společenstvo vlastníků* v réžii Jiřího Havelku (2017, Divadlo Vostoš), ktoré sa odvíja v rámci jednej domovej schôdze. Na medzinárodnom festivale v Bratislave divák sediaci blízko aktérov mal v malom priestore pocit akoby bol jedným z nich, pretože nálady, reakcie interpretov postáv pozvoľna prechádzali aj na neho.

18 O inscenácii písal aj Milo Juráni, ktorý okrem divadelnej teórie a kritiky vyštudoval i odbor Environmentalistiku na Univerzite Komenského v Bratislave a neskôr sa venoval aj vzťahu scénického umenia a antropocénu. JURÁNI, M. Neverending story o krajine a jej obyvateľoch. In *MLOKI.sk*, 4. 4. 2023. [online]. [cit. 31. 10. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/neverending-story-o-krajine-a-jej-obyvateloch/>.

covia pri jej vzniku použili bohatý dokumentárny materiál, spolupracovali s domácimi ekológmi, výskumníkmi, oslovovali ľudí v teréne obdobne ako pri iných projektoch (napr. Čepiec, 2021). Pod vedením dvoch skúsených českých divadelníčok (režisérky Petry Tejnorovej a dramaturgičky Marty Ljubkovej) udržali líniu príbehu vytvoreného z konceptu dokumentárneho divadla bez sklznutia do politických invektív či akejkoľvek politizácie.¹⁹

Dokumenty, kolektívna a individuálna pamäť: esej na javisku

Tridsiate výročie vzniku Slovenskej republiky (vznik 1993), ktoré umeleckú sféru podnietilo k množstvu rôznych podujatí, neobišlo ani divadlo. Pripomenutie si štátnej samostatnosti poskytlo možnosť obzretia sa za nedávnou minulosťou a zároveň aj pohľad dopredu. Rozhodnúť sa pre akýkoľvek tvar divadelného diela na túto tému je ťažké v čase neuznávania či zapierania faktov, súvislostí, keď sa mainstream tvorí na sociálnych sieťach, neraz bez dôslednej znalosti problematiky a overovania skutočností autormi, ktorí ich šíria.

Napriek neprajnej situácii, pesimizmu s politických „elít“ sa dve slovenské divadlá na to podujali, a to v spolupráci s českými partnermi. Ide o koprodukčné projekty Bratislavského bábkového divadla s Divadlom Drak z Hradca Králové a Divadla Andreja Bagara v Nitre s Horáckym divadlom Jihlava. Tvorcovia pri oboch vychádzali z pohľadu na rozpad spoločného štátu Čechov a Slovákov – ako tento akt vnímajú na českej strane, keďže neoslavujú vznik Českej republiky. Inscenácia bábkarov s dlhým názvom *Zapísaný spolok slovenských a českých bábkarov uvádza: Zbojník a Gašparko* (jar 2023, Bratislava) / *Zapsaný spolek českých a slovenských loutkářů uvádí: Kašpárek a zbojník* (Hradec Králové) na úsmevnom sulte divadelného spolku zloženého z členov pochádzajúcich z oboch strán štátnych hraníc pripamätáva spoločnú štátotvornú cestu, snahu o porozumenie, nedorozumenia a napokon rozchod s rozdelením majetku. Herci zmiešaní z bratislavského i hradecko-královského súboru hovoria po slovensky i po česky, prehovory odzrkadľujú názory z jedného uhla pohľadu, čomu nasvedčuje aj prehodenie poradia postáv v názve. Tento

19 Inscenácia získala Cenu Dosky za Mimoriadny počín v činohernom divadle v sezóne 2022/2023.

rozdiel možno vysvetliť ukotvením k miestu vzniku/prezentácie. Zbojník (Jánošík) je slovenský hrdina, Gašparko/Kašpárek český.

Obsah, forma, spojenie živého herca s bábkou-marionetou na spoločnom javisku s nápisom evokujúcom kočovné súbory, sú prednostne určené detskému divákovi, ale aj dospelý tam nájde rad konotácií spojených s minulosťou. Napríklad zápis českého a slovenského bábkového divadla do zoznamu nehmotného kultúrneho dedičstva UNESCO v roku 2016 ako impulz na vytvorenie spoločného súboru/spolku nepriamo odkazuje na Pittsburskú dohodu z mája 1918 či spoločné inscenácie v čase reálneho socializmu. Jednoduchším testom vedomostí je podanie rúk po rozcho- de bábkarov a fyzickom rozdelení spoločného majetku, čo odkazovalo na (ne)formálne rokovanie predsedov vlád (Václav Klaus, Vladimír Mečiar) v lete 1992 v záhrade Vily Tugendhat, ktoré sa končilo podaním rúk – toto gesto možno považovať aj za priateľský akt rozlúčky, ba až spokojnosti. Stretnutie týchto dvoch pánov sa spomína aj v činohernej *Pomlčka* (jeseň 2023) tvorcov z Nitry a Jihlavy. *Zbojník a Gašparko* a *Pomlčka* sú viditeľne odlišné prístupom i výsledkom, a predsa ich spája motív rozpomienok na to spoločné a rozdielne, na to, ako sa pozeráme na seba, ako vnímame krajinu, predkov, ale aj na to, či vieme pochopiť toho druhého.

Na scenári pre deti sa podieľala česko-slovenská dvojica dramaturgov (Tomáš Jarkovský a Peter Galdík), réžiu však už uvádzajú v opačnom slovensko-českom poradí (Šimon Spišák, Jakub Vašíček). Autori zakotvili do konceptu jednoduchého príbehu o Gašparkovi a Zbojníkovi základné charakterové vlastnosti známych postavičiek, ktoré sa prejavujú v rozličných situáciách na Slovensku a v Čechách. Ožívujú ich vtipnými drobnôstkami (hlasom, prácou s marionetou), gagmi, fujarou i gajdami, zo- všeobecnenými stereotypnými povahovými črtami Čechov a Slovákov, niekde zámerne aj trochu nepresne, skrátka všetkým, čo sa medzi ľuďom na jednej i druhej strane hovorí. Je to zábavné, vtipné, (samo)ironické a tvorcovia nevyhnú sa ani zjednodušenej karikatúre (zakomponovanie maďarónskeho grófa s manželkou, revolučnosť zbojníckej družiny cez verše štúrovských romantikov, zle obutí českí turisti lozciaci po horách a i.), miestami aj zdĺhavé, no pozornosť detského diváka neupadá.²⁰ Le-

20 Na predstavení v rámci festivalu Dotyky a spojenia v Martine v júni 2023 žiaci prvého stupňa pozorne bez zapínaní mobilov sledovali dej a podľa reakcií rozumeli aj českému jazyku.

nivý, uhovorený a prospechársky Gašparko po príchode do Tatier prídá sa k zbojníckej družine zo zisťných dôvodov prežitia. Zo zbabelosti drábom prezradí Jánošíkov úkryt, zaklame stolárovi šibenice, ako môže ušetriť pri jej stavbe, takže poprava sa nepodarí a členovia družiny ujdú do Čiech, kde Jánošík hrdinsky premôže draka a ožení sa. Zbojník Jánošík žije v starom svete pateticky znejúcej revolučnej poézie, po príchode do Čiech si zvyká na pokojnú krajinu ospevovanú už Josefom Kajetánom Tylom, no túži po bleskoch nad Tatrou, po možnosti ukázať národnú hrdosť. Na českej strane zostanú dve tretiny rozpíleného portálu z marionetového javiska s nápisom „LOUTKÁŘI“, odkazujúci na staršiu tradíciu, a na Slovensku ten menší kus dopovedajúci „SEBE“.²¹ Žiada sa dodať ono gogolovské: „Smutno je na tomto svete, páni...“ adresované všetkým pohlaviam.

Inscenátori v *Pomlčke* nedelia žiadny majetok, vychádzajú z daného stavu. Ako napovedá názov (v oboch jazykoch rovnaký), vracajú sa z pohľadu dneška do minulosti, ktorá ovplyvňuje súčasnosť i budúcnosť. Scénickým rozprávaním sa v zábavnom tóne vinie nezmyselnosť rozdelenia štátu, absencia referenda, „svojvôľa“ dvoch politikov, vo vážnejšom tóne zas osamelý výkrik Slováka žijúceho v stredných Čechách (upálenie sa) na protest proti rozdeleniu republiky, ako aj časť z televíznych príhovorov Jana Stráského, predsedu federálnej vlády a Michala Kováča, predsedu federálneho zhromaždenia, na prahu nového roka 1993, ktoré sa dajú online dohľadať a iné. Nitrianske divadlo výsledný divadelný tvar charakterizuje ako scénickú esej.²² Autorky scenára Tereza Krčálová, Romana Štorková Maliti, Iveta Ditte Jurčová (aj v pozícii režisérky) a Slavka Cíváňová vystavali text z dokumentárneho materiálu, vrátane novinových článkov, z rozhovorov s pamätníkmi, so súčasníkmi a z vlastného videnia, pričom sa nevyhli viacerým stereotypným poznatkom o vlastnostiach oboch národov a kde-tu ich stavajú do konfrontácie. Odklonili sa tak od námetu Lubice Krénovej, ktorá smerovala k reflexii rozdelenia štátu a osamostatnenia oboch republík formou dokumentárnej drámy s použitím historických výcho-

21 Blížšie: DZADÍKOVÁ, L. Rozdeľovať s láskou. In *Loutkář*, 2023, roč. 73, č. 1, s. 48 – 49. Šimon Spišák a Jakub Vašíček v novembri 2023 získali v Prahe cenu *Divadelních novin* za réžiu tejto inscenácie v kategórii Loutkové a výtvarné divadlo (v sezóne 2022/2023).

22 Blížšie: <https://www.dab.sk/inscenace/299-pomlcka>.

dísk z odborných publikácií, no aj formou názoru bežných občanov – už z pohľadu dneška.²³

V Nitre sa na javisku nehovorí a nehrá vždy vo vážnom tóne. Začínajú zvesela, cez dvoch iluzionistov zložených z českého a slovenského zástupcu v rolách konferencierov či kabaretiérov (obdobne ako zmiešané dvojice bývalých spoločných televíznych silvestrovských či iných programov), ktorí útržkami zo spomienok pripamätávajú niektoré okamihy minulosti po nadobudnutí slobody (1989). Najmä rozdielne chápanie niektorých pojmov, ako napríklad slovenský/československý hudobný hit,²⁴ repliky o nezmyselnej požiadavke Slovákov vložiť spojovník do názvu štátu²⁵ a iné. Slovenská herečka a český herec pôsobia aj ako katalyzátor, miestami sa stávajú súčasťou prítomnosti i budúcnosti. Žltá farba ich oblečenia v úvode signalizuje pokoj a rovnováhu, symbolicky sa spájajú a odpájajú (časti odevov majú z jednej strany suchý zips). Dialóg s ironickými podtónmi generácie na rozhraní X a Y, ktorá nemá záujem zaoberať sa dejinnými nevyváženými rozhodnutiami v spoločnom štáte, sa presunie do čriepkov kolektívnej pamäti, respektíve osobných zážitkov, spomienok na informácie získané z masmédií. Zobrazujú sa v prelínaní príbehu upáleného Jozefa Aszmongyiho, jeho odkazu za spoločný štát, ako aj túto udalosť komentujúceho Hasiča a vo výňatkoch z vystúpení politikov.

Zložito sa dešifruje očakávaná ďalšia rovina názorového stretu predstaviteľky najmladšej generácie DJ.bn decka, nahnevaného hlasu mladej generácie v opozícii proti všetkým, s predstavou vlastného riešenia, a Astronautky, ženy z vesmíru, ktorá idealisticky hovorí o bytí, o potrebe rozmýšľania a diškurzu. Jej prehovory s veľkou prievitnou prilbou na

²³ Z osobnej mailovej korešpondencie D. Podmakovej s L. Krénovou, 7. 11. 2023.

²⁴ Na objasnenie rozdielného vnímania faktov by bol lepší príklad kultového filmu *Obchod na korze*. V dejinách českej a slovenskej kinematografie je vedený len ako český film, hoci jeden z režisér Ján Kadár bol Slovák ako aj pomocný režisér Juraj Herz, rovnaký pôvod mal autor poviedky a spoluautor scenára Ladislav Grosman, hlavnú mužskú postavu stvárnil Jozef Kroner, hrá tam väčšina slovenských hercov, vo filme sa hovorí po slovensky, no záverečné titulky sú v češtine, lebo film vznikol v barrandovskej tvorivej skupine. Majetkové práva naň má teda Česká republika.

²⁵ V dvojjazyčnom programovom bulletinu k inscenácii *Pomlčka* je vysvetlený význam slov spojovník a pomlčka. V prvých mesiacoch roka 1990 sa vo Federálnom zhromaždení rokovalo o novom názve republiky. Po vypustení prídavného mena „socialistická“ slovenskí poslanci navrhli písať medzi Českom a Slovenskom spojovník ako znak dvoch rovnocenných partnerov. Česká strana si to mylne vysvetľovala ako požiadavku na pomlčku, ktorá je rozdeľovacím, nie spájajúcim znakom (odtiaľ pochádza aj mylné označenie tohto sporu ako „pomlčková vojna“/„pomlčková válka“, hoci šlo o spojovník. Spor napokon skončil tak, že oficiálny názov štátu sa písal po slovensky ako Česko-Slovenská federatívna republika a po česky Československá federatívna republika.

hlave sú skôr poučujúce než psychologicky vyvážené, aby zaujali odmietajúceho tínedžera.

Najzaujímavejšou zložkou tohto divadelného dvojjazyčného pokusu vybraných inscenovaných spomienok tvorcov na rozdelenie spoločného štátu cez prizmu súčasného stavu a medzigeneračnej konfrontácie je výtvarné riešenie. Nad javiskom visiace v rôznych veľkostiach a dĺžkach svetelné gule evokujú interiérové osvetlenie spoločenských priestorov nových kultúrnych domov či hotelov zo sedemdesiatych rokov. Na začiatku pripomínajú biologickú neurónovú sieť, vstupom Astronautky už umelú, obe s rovnakou funkciou. Slama nemusí byť len symbolom dediny, kde žil Aszmongyi, lež môže charakterizovať poľnohospodársku slovenskú krajinu v čase vzniku spoločného štátu. Emotívne pôsobí akt upálenia náznakom zapojenia svetelnej reťaze omotanej okolo hercovho tela do elektrickej siete. Znasobuje ho pieseň *Závidím* („Vždyť já chci jen žít jak žít se má...“), ktorá sa dotýka aj dneška.

Ženský pohľad na súčasnosť cez „mužské“ rozhodnutie v minulosti a aj na budúcnosť ľudí oboch krajín, ktoré už nie sú v jednom zväzku, ale kultúrne sa naďalej preplietajú, nie je dokumentom ani verbatimom, hoci z nich vychádzajú. Je to scénická esej (o) tých pesimistickejších, ktorých možno nezajímajú hlbšie súvislosti dejín, no je príťažlivá pre nezatažených mladých divákov.

Osobné spomienky, zachovaná tvorba

Pri divadelných obrazoch o historických udalostiach sa nedá zaobiť bez hodnoverných dokumentačných podkladov, no pri umeleckých osobnostiach je možná voľnejšia autorská poetika. Pri nej autor vychádza z vybraných informácií (spomienky, literárne, neraz už aj filmové spracovanie životopisu a umeleckej činnosti), preto najčastejšie využíva chronologický či retrospektívny prístup, prelínanie období, najmä faktov zo života v prestupovaní s tvorbou konkrétnej osoby. Na základe nich si divák vybuduje predstavu umelca ako človeka, vie opísať/charakterizovať jeho prácu.

Inscenácia Divadla Jána Palárika v Trnave *Filip* (2023) nepatrí do skupiny klasických životopisných textov. Miro Dacho napísal hru o muzikantovi, všestrannom umelcovi, „človeku hromadného výskytu“, ako Jaro-

slava Filipa²⁶ nazval Marián Varga pre jeho spôsob života a schopnosti všetko stihnúť. Tak sa volá aj kniha Mariána Jaslovského, z nej sa dá hodnoverne čerpať (údaje o divadle, živote, práci, kompletná diskografia do roku 2000).²⁷ Monografia odráža myslenie, vnímanie, spoločenské aktivity aj cez krátke vyjadrenia a spomienky iných. V Dachovej hre s režijným videním sa nepriamo preplietajú mnohé informácie z Filipovho života s jeho širokou umeleckou tvorbou. Tá hudobná tvorí gros tohto rozprávania, najmä jeho piesne a spolupráce s inými umelcami (hudobník Dežo Ursíny, textári Milan Lasica, Štefan Skrúcaný, Richard Müller, ale aj začiatky s budúcim lekárom Petrom Belanom v Divadle u Rolanda atď.). Hoci nápad aj realizácia hry vznikli v tomto divadle, Filipove divadelné účinkovania nie sú v centre ich pozornosti. Z domácej scény zaznie ako herec len nepriamo, z výstupu súputníka Vladimíra Jedľovského z inscenácie Štepkovej hry *Ako som vstúpil do seba* (1981), no ako muzikant je tam prítomný stále cez spálený kláves z klavíra, na ktorom hrával, aj cez charakteristické znaky jeho osoby (cigarety, káva, presne vymedzený čas prostredníctvom veľkých presýpacích hodín s kávovými zrnami atď.).

Pre mladšieho diváka nie je potrebné odčítať všetky citáty z rôznych vystúpení pred a po roku 1989 a z verejných aktivít, lebo si Jara Filipa poskladá sám z jeho piesní a reálií, ktoré sú prístupné cez YouTube. Divadelná inscenácia je pre neho bonusom navyše, neporovnáva korelácie v živote tohto umelca (čím sa nezaobrá ani Jaslovského kniha), neodčíta všetky odkazy a súvislosti (napríklad dialóg o základných akordoch Filipových skladieb, neskôr scénické hudby k divadelným inscenáciám, ktoré tvoril už na svojom syntetizátore), nehľadá esenciu osobnosti, ktorá už nie je. On ju na trnavskom javisku spoznáva cez sprítomňovanie ôsmich paralelných interpretov Filipa (šesť hercov, dve herečky), ktorí neskôr z postavy vystupujú, sú sami sebou, aby sa na chvíľu zas do nej vrátili (pri speve, pri replikách a i.).

Inscenácia režiséra Jána Luterána je hrou hrania o Filipovi, zámerne sa vyhýba vytvoreniu divadelnej ilúzie, obsahuje humor, odstup, nebojí sa ani (seba)irónie (napr. aj voči Dežovi Ursínymu). Využíva prostriedky talkshow (vtipný rozhovor s Jedľovským), paródiu na reakciu na politické

²⁶ Používal aj krstné meno Jaro.

²⁷ JASLOVSKÝ, M. *Jaro Filip: Človek hromadného výskytu*. Bratislava: Slovart, 2002. 248 s.

programy, ktorých spoluautorom bol aj Filip, prechody medzi týmito výstupmi a komentármi hercov sú viac či menej plynulé. Je to aj divadlo metafor, ako napríklad otvorené klavírne krídlo, ktoré sa stáva pomyselným hrobom umelca. Hostujúci Daniel Žulčák so sklonenou hlavou, s rukami vo vreckách či za elektrickým pianom aj fyzicky pripomína obraz štíhleho Jara Filipa, ktorému v živote pristali vypasované, dolu rozšírené nohavice, menčestrový oblek (do neho sú spočiatku odetí všetci) i smoking.

Trnavské divadlo si inscenáciou *Filip* pripomenulo v prvom rade človeka, muzikanta a divadelníka,²⁸ fanúšika elektrotechniky, počítačov a ich možností, ktorý po nástupe do tohto divadla už mohol plnohodnotne využívať dialnicu, a tak ušetriť čas pri premiestňovaní sa.²⁹

Dôvetok

Druhový a žánrový rozptyl súčasného slovenského divadla je široký, nesignalizuje ekonomické problémy, s ktorými sa tvorcovia stretávajú. Ak sa na začiatku deväťdesiatych rokov predpokladalo znižovanie finančného príspevku na tvorbu a činnosť divadiel, čo malo vyvolať ich následné rušenie, tak tieto predpovede sa nesplnili. Naopak, pribudli nové súbory, ktoré sa postupne vyhraňujú dramaturgiou i tvorbou. Lenže spoločnosť sa čoraz viac polarizuje, nenávisťné správanie sa zintenzívňuje. Anonymita na sociálnych sieťach podporuje tento stav, reakcia vyvoláva antireakciu (nielen téma LGBTI, migranti, vojna na Ukrajine), neprijíma sa alternatívny názor k tomu mainstreamovému z jednej či druhej strany. Vytráca sa spoločenský diskurz a tento trend sa odráža aj v kultúre. Nielen novodobou autocenzúrou pri výbere nových titulov, hostujúcich tvorcov, ale v snahe nevytrčať zo spoločensko-politickej línie aj dobrovoľným mlčaním.

Spomínané inscenácie, ktoré vznikli na základe dokumentov, kolektívnej a individuálnej pamäti, s použitím literárnych či hudobných diel, sú súčasťou dejín 21. storočia. Na historicitu spracovaných tém nemožno hľadať len z aspektu tradícií a stereotypov. Ich divadelná podoba posúva

²⁸ Jaro Filip prišiel do tohto kolektívu z vlastného záujmu, v súbore i vo vedení videl perspektívu rozvíjajúceho sa progresívneho divadla.

²⁹ V úvode inscenácie sa mylne hovorí, že dialnica do Trnavy bola spojznená v roku 1975, v tom čase bola dokončená len časť po Senec a začínala sa výstavba druhého úseku.

historiografický naratív bližšie k fikčnému, je zrkadlom stavu spoločnosti, neraz aj politického názoru tvorcov.

Ukrajinský režisér Oleg Liptsin, ktorý roky tvoril v USA i v západných európskych krajinách prekvapil, keď sa ako protest proti vojenskej agresii vo svojej zemi rozhodol inscenovať Gogoľovu poviedku. *Ako sa Ivan Ivanovič a Ivan Nikiforovič rozkmotrili* nesúvisí s témou vojny. Je to metafora toho, ako sa z maličkosti vyvinie nenávisť na život a na smrť, ktorá zničí život obom aktérom. Nikolaj Vasilievič Gogoľ bol Ukrajinec, námet poviedky čerpal z mestečka zo strednej Ukrajiny. Liptsinova inscenácia (2023, Činohra SND) nie je divadlom-metaforou o hlúposti, ľudskom šťastí a jeho vrtkavosti. Nie je to skanzen precíznej hereckej práce, ako sa môže zdať. Je to zrkadlo nuáns, poznávania samých seba, je to odpoveď tým, ktorí vyhadzujú z knižníc hodnotné diela, lebo ich autori sú nepriatelia.

SUMMARY

Slovakia (and that Its „Theatre“)

The dramaturgical diversity of theatres and theatre groups provides us with a rich palette of topics to reflect. It seems that the connecting and dividing lines mirroring the society evoke pessimistic outlooks rather than optimistic forecasts. While the 1990s were characterized by a rejection of the artistic achievements of the normalization period as a whole, the turn of the millennium also opened up the possibility for theatre makers to reconsider selected historical events, including the trauma of the Slovak Holocaust, the return to the classics through the eyes of a lagging country, and the emergence of documentary theatre. In the last decade, a negative image of today's society can be traced in the staging of contemporary and older works. On one hand, there is a trend favouring movement or words over imagery, which is often just a thesis, on the other hand, there is a loving look of the human being. The author uses selected productions to present the transformations of the theatrical paradigm of the contemporary post-factual era intertwined with aspects of the neo-normalisation period.

Táto práca je výstupom grantového projektu VEGA 2/0049/22 Profilové osobnosti slovenského činoherného a operného divadla.

LITERATÚRA

- BABUŠIAKOVÁ, Jana. Človek súčasnosti, ako ho (ne)poznáme. In *Artalk.cz*, 30. 10. 2020. [online]. [30. 10. 2020]. Dostupné na internete: <https://artalk.cz/2020/10/30/clovek-sucasnosti-ako-ho-nepozname/>. ISSN 1805-6989.
- DZADÍKOVÁ, Lenka. Rozdeľovať s láskou. In *Loutkář*, 2023, roč. 73, č. 1, s. 48 – 49. ISSN 1211-4065.
- HORVÁTH, Tomáš. *Interpretácia, naratív, reprezentácia*. Bratislava : VEDA, 2021. 270 s. ISBN 978-80-224-1909-3.
- JASLOVSKÝ, Marián. *Jaro Filip: Človek hromadného výskytu*. Bratislava : Slovart, 2022. 238 s. ISBN 80-7145-666-7.
- JURÁNI, Milo. Neverending story o krajine a jej obyvateľoch. In *MLOKI.sk*, 4. 4. 2023. [online]. [cit. 31. 10. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/neverending-story-o-krajine-a-jej-obyvateľoch/>. ISSN 1339-8113.
- KRÉNOVÁ, Lubica. Ballekvy obrazy človeka. In *Divadelní noviny.cz*, 29. 10. 2019. [online]. [cit. 6. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://www.divadelni-noviny.cz/ballekvy-obrazy-cloveka>. ISSN 2570-8414.
- Pomlčka*. [online]. <https://www.dab.sk/inscenace/299-pomlcka>.
- SMOLKOVÁ, J. Soňa. Krása všetko prekoná. [Reportáž]. In *MLOKI.sk*, 12. 5. 2017. [online]. [cit. 27. 10. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/krasa-vsetko-prekona/>. ISSN 1339-8113.
- TUČEK, Jaroslav. Biblia. Mudrování (nejen) nad divadle (No. 520). In *Divadelní noviny.cz*, 12. 1. 2020. [online]. [cit. 30. 10. 2023]. Dostupné na internete: <https://www.divadelni-noviny.cz/mudrovani-nejen-nad-divadlem-no-520>. ISSN 2570-8414.
- ZAJAC, Peter. Tri typy historicity. In *World Literature Studies*, 2014, roč. 6 (23). č. 2, s. 17 – 23. ISSN 1337-9275.

KONTAKT

PhDr. Dagmar Podmaková, CSc.
Centrum vied o umení SAV,
Ústav divadelnej a filmovej vedy
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, Slovakia
e-mail: dagmar.podmakova@gmail.com

Narcismus v divadle a narcistní divadlo Dramaturgický esej a současně prolegomena možného příštího rozsáhlejšího výzkumu

JAN VEDRAL

DIVADELNÍ FAKULTA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V PRAZE; DIVADLO NA VINOHRADech

ABSTRAKT Řada soudobých divadelních textů a divadelních a performativních produkcí dává přednost před zkoumáním lidského jednání v interpersonálních vztazích subjektivite a zkoumání sebe sama. Tím do jisté míry popírá podstatu dramatismu. Sebevzhlíživost divadla se projevuje jednak v jeho časté sebetematizaci jako média, jednak ve využívání performativních a scénických postupů jako terapeutického nástroje sebepoznání jeho tvůrce. Od Tadeusze Kantora, který stojí jako demiurg uprostřed obrazů zvnějšňujících jeho zakoušení vztahu jedince a světa, vede cesta k produkcím, jejichž obsahem je často jen sebevýzkum vyjadřující intimní vztah sebe sama k sobě samotnému, často vlastní nepřijetí sama sebe. Narcismus je jako kulturní topos vnímán jako sebeláska a tak se také může jevit ono sebepředvádění a ostentativní sebeprožívání. Úvaha, kterou chci nabídnout, ale vychází z psychologického pojetí narcistické poruchy osobnosti jako patologických projevů „uvěznění ve vnitřním žaláři“ a z pohledu na to, jak se její divadelní tematizací v dnešní kultuře posilují tendence, jejichž důsledky jsou v přímém rozporu s požadavky resilience. Přičemž ale onen módní sebevýzkumný subjektivismus a módní odolnost jsou paradoxně zároveň součástí jednoho paradigmatu.

KLÍČOVÁ SLOVA divadlo jako sebevýzkum, sebescénování, subjektivismus, narcismus, resilience

Tento příspěvek je pokusem otevřít našemu přemýšlení jeden aspekt tzv. performativního obratu. Tím je zřetelná změna paradigmatu v pojetí a vnímání divadelního umění, nastolující zejména v zemích, jejichž divadelní provoz byl institucionalizován a organizován v 19. století podle osvícenských idejí, jiný vztah divadla a jeho tvůrců ke společnosti a vice versa i společnosti k divadelním tvůrcům a jejich tvorbě.

Umělecký artefakt, ať už výtvarný či muzický, je vždy výsledkem střetnutí tvořivého subjektu se skutečností, kterou subjekt v artefaktu zkoumá. V díle tak vždy najdeme v nějakém poměru obraz skutečnosti i odraz osobnosti kreativního jedince. Výpověď, kterou artefakt nabízí, se tak dotýká jedinečného i obecného, toho, v jakém vztahu je individuální umělcovo poznání a zakoušení skutečnosti k poznání a zakoušení recipienta. Ono performativním obratem proměňované paradigma společenské odpovědnosti tvůrce se v soudobé tvorbě projevuje nárůstem individualismu. Tvůrce vyjadřuje pouze sám sebe a více než ze skutečnosti čerpá sám ze sebe, předvádí se někdy opravdu až narcisticky, bez ohledu na to, zda vede dialog s publikem. Z komunikace obsahů, která stojí v základě dialogičnosti divadla, se tak stává exhibice, sebe vystavování.

Takovému do sebe zacyklenému autorovi, divadelníkovi či performerovi slouží tvorba jako forma terapie. Mezi arteterapií praktikovanou v psychiatrii a mezi tzv. auto etnografií, předváděnou (často ovšem komoditně, tedy za vstupné) na scéně je někdy opravdu těžko postižitelný rozdíl v obsahu a tvaru. Rozdíl je ovšem v cíli – zatímco arte terapeutické výtvary slouží intimně k ozdravnému procesu a nejsou zveřejňovány, samožerné exhibice se téměř zoufale dožadují společenského přijetí, pochopení, a uznání.

Terén, na který touto úvahou zvu, je živý, tektonický, dotýká se lidské psýché. Pojdme na něj opatrně vstoupit a vyhocenější formulace, které pro názornější pochopení látky občas užívám, nechápejme, prosím, jako soudy, posudky či rozsudky, ale jako podněty k dalšímu přemýšlení.

2.

Zrod modernity a rozsáhlé společenské proměny, které jej v devatenáctém století provázejí, obrací pozornost vědeckého i uměleckého bádání k problematice jedince, ke zkoumání individua a jeho jedinečného zážití lidské existence. Z filosofie a z medicíny se jako samostatné obory vyčleňují psychologie a psychiatrie. Realismus v umění se cizeluje do podoby naturalismu, ale zejména psychologického realismu. V divadle a dramatickém umění přinese zájem o individuum objevy v tvorbě Čechova a Ibsena a mnoha dalších jejich současníků a zejména následovníků. Nové způsoby zobrazení jedince, který je současně autorem a inscenátorem, v situaci, která už reflektuje žitou skutečnost tehdejšího publika, vedou k divadelní reformě spojené se zásadní změnou scénického paradigmatu v herectví, režii a scénografii.

Soustředění se na složitou a vždy jedinečnou vztaženost vnitřního světa subjektu k jeho objektivní situovanosti v realitě souvisí přirozeně se ztrátou obecné autority náboženské vertikály, která po staletí zaměřovala, jaksi programovala lidskou existenci transcendentně k Bohu, v němž nacházela či alespoň mohla najít svůj smysl. Velmi zjednodušeně, a tudíž nepřesně řečeno, už renesance, znovuobjevující myšlenkový odkaz antiky, obrací pohled člověka od nebes, kde pro něj ve středověku sídlil Bůh jako měřítko a soudce jeho činů, k dalším lidem. K nebesům vykloubené hlavy se narovnávají a oči hledí před sebe, vynalezena je perspektiva, která tento horizontální pohled lidí na jiná lidská stvoření umožňuje zobrazit a pochopit.

Humanistické přepínání mezi pohledem na další lidi a pohledem k transcendentální autoritě, projevující se dilematem při rozhodování se o tom, co je správné činit, umožní vznik velké dramatické literatury, ke které se dodnes jako ke klasickému kánonu vděčně vracíme. Tato díla už nejsou exemplary, učebními návody a kázáními o jistotě správného a bohabojného života, ale výrazem nejistoty, hodnotového zápasu, který

ani modernita, ani pokus o její revizi v postmodernitě nedokázal uspokojivě a univerzálně vybojovat. (Ne že by se o to nepokoušely například totality, tato nová náboženství nahrazující víru ideologií. Čeští a slovenští apogeti socialistického realismu papouškovali doktrínu, že úkolem dramatu po vítězném dobojování třídního zápasu bude zobrazovat nikoli souboj dobra se zlem, ale – protože komunismus zlo jednou provždy odstraní – nastoupí drama zobrazující zápas dobrého s ještě lepším.)

Modernita ovšem humanistické paradigma znovu přenastaví – hlediště uměleckého výzkumu se postupně stále více zaměřuje dovnitř, do hlubin individuální lidské psyché, a postupně z tohoto subjektivizujícího a subjekt jako měřítko a soudce činů nastolujícího fokusu činí dominantní sféru svého zájmu. Tento proces ve společenském měřítku provází proměna důrazu z lidských práv na práva jedince. Tím se proměňuje i étos moderní společnosti. V postmoderní době zažíváme důsledky tohoto sebezbožštění individua, externalizujícího své niterné obsahy do světa lidské pospolitosti v podobě nároku.

Tyto zde jen schematicky načrtnuté procesy se projevují i v dramatické a scénické tvorbě, v tom, co již několik desetiletí souhrnně, a proto také nutně nepřesně, chápeme jako postdramatické divadlo. Už jako učebnicová poučka se opakuje konstatování, že scénické umění nahrazuje obraz mezilidských vztahů, tedy inter subjektivitu, obrazem vnitřního světa jedince, tedy intra subjektivitou.

Drama – rozhodování se o tom, jak v dané situovanosti jednat – se v antické tragédii odvíjí od toho, jak z toho, co je mi souzeno, z „osudu“, vlastními činy udělat svůj „úděl“, hrdinové se vztahují k hádance, jak pochopit nároky nadosobního řádu.

V Shakespearově dramatu pak tlak onoho nadosobního a determinujícího nároku hledají postavy dramatu ve své situovanosti v lidské pospolitosti, situovanosti, kterou je možné, ne-li nutné činem změnit, přičemž autorita nadosobního řádu je už zpravidla deformována či nahrazena pravidly lidmi (a lidskou, nikoli božskou mocí) nastoleného pořádku.

Klasicismus se pokusí obnovit tragédii, ale postrádá už duchovní oporu ve vědomí věčného zápasu řádu a chaosu, jehož je každý jedinec nejen pasivní součástí, ale aktivním bojovníkem. Uměřenost, kterou nárokuje pro lidské skutky antické drama, trestající všechny, kdo zpuštěně překročili její meze, je v klasicismu nahrazena povinností; Cidův případ ukazuje, že

hodnotový zápas se odehrává mezi hierarchizovanými povinnostmi, té k panovníkovi je třeba dát přednost před tou k lásce.

Vzpoura jedinice proti tomuto pořádku diktujícímu z povinností, nemajících oporu v přirozeném řádu, je vyjádřena v romantickém dramatu. Jeho často ostentativní podvratnost už přesahuje aristotelská pravidla dramatického zápasu tím, že dílo straní jednomu subjektu. Psychologický realismus tuto subjektivizující velkolepost jáství vrátí zpět k dramatismu zobrazováním toho, co je skryto pod činy, jaký je skutečný „podtext“, důvody, vedoucí k tomu, že postava se rozhoduje a jedná ve zveřejněném „textu“ tak, jak jedná, ukrývají své skutečné zájmy a potřeby. Často jim ostatně sama nerozumí a nevyzná se v nich.

V expresionistickém dramatu pak tato vlastní rozporuplnost vnitřního obsahu nachází scénický prostor pro své vlastní sebevyjádření. Existencialistické drama a jeho pokračování v absurdním dramatu poté vyjádří jakousi bilanci této rozpornosti subjektu – řád nenachází absurdní hrdina ve světě ani sám v sobě. Peklo jsou ti Sartrovi druzí, jediná filozofická otázka, na kterou mohu svobodně odpovědět, je otázka sebevraždy, pokud se nedokážu jako Camusův Sysifos cítit šťastný, když nesmyslně valím do kopce balvan své existence, který (a která) se ale neudrží na pracně dobytém vrcholu a skulí se opět do nížiny. Místo rozhodování a činnů je třeba čekat na Godota, o kterém díky Beckettovi víme, že nepřijde.

A na konci této jen zběžně načrtnuté řady přichází onen slavně vyhlášený performativní obrat datovaný do šedesátých let minulého století – a s ním i postdramatické divadlo, suspendující dramatický text jako východisko scénické interpretace a nahrazující jej performativní procesualitou, suspendující herectví jako mimetické umění zobrazující lidské postavy a nahrazující je sebezpředváděním, sebescénováním, performativní autoetnografií a vším, co si pod těmito a jim podobnými módními etiketami, které ve velkém produkuje současný akademický provoz, dokážeme představit.

3.

Módní etiketou je dnes samozřejmě i narcismus. Nálepka s tímto slovem se lepí na řadu jevů, které je možné vnímat a vysvětlit jako projevy zbytně

nělého sebezahledění a sebelásky. Antický panteon se všemi olympskými bohyněmi a bohy a poté i křesťanské nebe se svatou trojicí, archanděly, anděly a zástupy světců nahradil dnešní zábavní průmysl produkující hvězdy a celebrity. Tato popkulturní celebróznost se po prvotní infekci šířené masovými médii, zejména televizí, díky novým médiím rozšířila skutečně pandemicky globálně a zatáhla do svého magnetismu i společenskou vědu, umění, politiku. Vinou toho se setkáváme s narcistickými osobnostmi nejen v soukromí, ale ve veřejném prostoru dnes a denně. I přísnější medicínský význam pojmu narcismus se používá při diagnostice projevů osobností, jako jsou Donald Trump, Boris Johnson, Andrej Babiš atd. atp. Vůbec se zdá, jako by narcistická aberace byla kvalifikačním předpokladem pro volební úspěch. A v měkčím, neodborném užití, jsou projevy narcismu shledávány opravdu leckde. Samozřejmě i v divadle. Ne vždy právem, ale často oprávněně.

Pojem narcismus se v soudobých, nejen psychologických a psychiatrických, ale i společenskovědních a uměnovědných diskurzech objevuje velmi často. Nikoli jako první, ale autoritativně ho přinesl do dnešních rozprav Sigmund Freud v článku *K uvedení narcismu* z roku 1914. Zdrojem pojmu je ovšem mytologéma Narcise a Échá, archetypální obraz, který literárně ztvárnil Ovidius ve svých *Proměnách*. Přidrže se proto raději uměleckého obrazu spíše než psychiatrických explikací a kazuistik.

Jakkoli je narcismus spojován se sólistickou sebestředností, hrdiny mýtu, který nám Ovidius vypráví, jsou dvě nešťastné bytosti, které své věštbou předpověděné martyrium ještě umocní vzájemnou interakcí. Z dramatického hlediska nahlédnuto – to, co udělají z toho, co je jim souzeno, je důsledkem jejich jednání v situaci.

Narkissos je synem nymfy Leiorpé, kterou znásilnil říční bůh Kéfisos. Krásný hoch vyrůstal bez otce, matka se v něm, jak bychom dnes řekli, viděla a zeptala se věštce Teiresia, zda se Narkissos dožije dlouhého věku a zralého stáří. „Jestliže nepozná sám sebe,“ zavěští pythicky prorok postižený darem vidět do budoucnosti. (Na případu Kasandry, kterou věštebným darem potrestal Apollon, víme, že součástí této božské schopnosti byla naneštěstí i okolnost, že varování obsažené ve věštbě v podobě hádanky, obrazu, jehož smysl je třeba vyloučit, se stalo srozumitelným až v okamžiku, kdy věštba na nešťastníka dopadla. Cassandra varuje, ale nikdo jí nerozumí.)

Když neobyčejně krásný Narkissos dospěje do jinošského věku, potká se s druhou hrdinkou Ovidiova vyprávění, s nymfou Échó. Ta byla ztrestána bohyní Juno (římská podoba Diovy manželky a současně sestry Héry) za to, že ji svým „dlouhým hovorem“, tedy opulentním žvaněním, zdržovala, když chtěla dopadnout manžela při nevěře. Omezí nymfinu výřečnost tak, že postižená nemůže vyjádřit žádnou vlastní myšlenku, může jen opakovat poslední slova toho, co zaslechla.

Échó je také archetypální a jaksi protodivadelní postava, stejně jako Narkissos. Échó nejprve zneužívá daru slova obstrukčními projevy zabraňujícími partnerům v jednání, a poté je odsouzena k tomu, aby jen bezobsažně, ba často v dané situaci protismyslně papouškovala to, co řekne její předřečník. I Échólálie je ostatně dnes poměrně rozšířená psychiatrická aberace a v nemedicinském ohledu se projevuje ve stejných sférách společenské praxe, kde se daří narcismu.

Narkissos, který dosud odmítal zájem dívek i mužů, kterým „padl do oka“, zabloudí při lovu v lese a tam jej uvidí již zakletá Échó. Sotva mu může radou pomoci, jak najít cestu, zato se do něj bezbřezě na první pohled zamiluje a po několika ozvěnách se mu konečně zjeví tak vášnivě, že Narkissos před ní v hrůze uprchne.

Échó sužuje neopětovaná láska, tělesně zchátrá tak, že z ní zbude jen ten opakující hlas. A tím si na Nemesis vymůže kletbu, která postihne citově chladného Narkissa. „Tak ať miluje sám sebe a nikdy své nedojde touhy.“

Dál už to známe z bohaté ikonografie zpracovávající tento námět. V hladině lesního jezírka spatří mladík sám sebe a zamiluje se do svého obrazu. Líčení duševních muk, které mu to způsobí, věnuje Ovidius dobrou polovinu textu této *Proměny*. A je to dodnes burcující vyjádření dvou protichůdných psychických stavů – úžasu nad svou výjimečností, krásou a vlastní velkolepostí a současně hrůzou z toho, že přes svůj obraz není schopen pocítit lásku ke komukoli jinému. V tomto strádání nikdo nešťastníkovi nepomůže, a to ani když křičí do světa, doslova „na celé lesy“. Jeho sebelítoštivému přiznání k nenaplnitelnému sebecitu a neopětované sebetouze naslouchají jen lhostejné stromy. A tak nakonec splyne sám se sebou v sebevražedném gestu, utopí se v jezírku, jeho tělo se nikdy najde, na hladině se však objeví květ narcisu. A to, co zbylo z Échó, k tomu nemůže nic vlastního říci, pouze ozvěnou přizvukuje lidem, kteří se děsí toho, jak příběh dvou krásných bytostí postižených zkázonosnými podobami lásky dopadl.

Mýtus obsahující archetypy se novým a novým vyprávěním, předváděním, zobrazováním dožaduje toho, aby jeho skrytý smysl byl znovu pocíten, nikoliv vysvětlen. Mýty jsou podobně jako pythické věštby hádankou. Obraz v nich skrytý nelze nikdy uchopit diskursivním myšlením. Svou neodbytnou naléhavostí nás dodnes inspirují. Jsou součástí našeho kulturního povědomí především proto, že obsahují v obrazné podobě zkušenost, která se tak či onak dotýká každého z nás.

4.

Kdo si dnes přečte v nějaké popularizační psychologické příručce či jen na Wikipedii znaky narcistické osobnosti (uvádí se jich běžně kolem desítky), alespoň polovinu jich může ke svému nemilému překvapení vztáhnout sám k sobě. Uklidní ho snad, když se tamtéž dočte, že projevy těchto znaků jednak doprovázejí dospívání a socializaci každého jedince, jednak jsou vždy součástí osobnostního vybavení a jde jen o to, zda se nevypoulí do patologické odchylky či do monstrózní osobnostní úchylny. Konec konců, jedno Ježíšovo přikázání, které v *Novém zákoně* zaznamenává Matouš, nám říká: „Miluj bližního svého jako sebe sama.“ Schopnost citové vazby k bližním, k jiným bytostem je podmíněna zdravým sebevědomím a sebeláskou. Z toho pak psychologie dovozuje, že zbytnělá sebeláska při narcistní poruše osobnosti je vlastně vnějším krunýřem, zakrývajícím chorobné nepřijetí sebe sama.

Výkřiky, kterými Narkissos, když nedokáže obejmout a políbit svůj vlastní obraz v jezírku, tedy pojmout a přijmout se, ruší celý les a demonstruje své utrpení jako něco nebývalého, jsou výrazem bolestného vnitřního dilematu, které je takto externalizováno. Snad i v naději, že nářek ve veřejném prostoru, na který ovšem zcela nedialogicky odpovídá svou ozvěnou jen Échó, vnitřní utrpení dokáže zmírnit.

Ovidius v překladu Ferninada Stiebitze:

„Rcete, ach, lesy, zda byl kdo krutěji postižen láskou?
(...) Tolik století přečká váš život: zdaž v paměti máte
za ten svůj dlouhý věk, kdo takto by chřádl?“

Vidím to, mám to rád; co vidím však, co se mi líbí,
nenalézám: tak velký blud v mé lásce mě šálí.
(...) Co mám činit? Mám prosit, či dát se prosit? A zač mám
prosit? Je u mne, oč lkám! Mám vše, a proto jsem nucný.
Kéž bych od svého těla se odloučit mohl! Jak zvláštní
chová to milenec přání: co miluje, toho chce pozbyt.“¹

A pro srovnání a jako pars pro toto za jiné autory coolnes dramatiky úryvek
11. scény *Pokusů o její život* Martina Crimpa (v překladu Vladimíra Čepka):

„Vše, co tady vidíme, jsou nejrůznější předměty spojené s pokusy umělky-
ně zabít sama sebe během několika měsíců. Například: lahvičky od léků,
záznamy hospitalizací, snímky několika HIV pozitivních mužů, s nimiž
měla záměrně nechráněný pohlavní styk, kousky rozbitého skla...

- Zápisky o sebevraždě.
- ...ano, a stěny galerie byly samozřejmě lemovány mnoha jejími zápisky
o sebevraždách. Mimo tyto snímky máme ještě, musím říct, dost ne-
chutné videonahrávky pokusů samotných. Nu, nevím jak ostatní lidé,
ale já jsem si po pár minutách strávených v galerii začal přát, aby jí to
vyšlo na první pokus.
- Myslím, že je to neomluvitelně povrchní komentář k mezi události. Je
to dojemné. Je to akruální. Je to rozrušující. Je to směšné. Je to nezdra-
vé. Je to sexy. Je to hluboce vážné. Je to zábavné. Je to poučné. Je to
temné. Je to vysoce osobní a zároveň z toho vyvstávají otázky o světě,
v němž žijeme. (...)
- Obávám se, že to, co tady vidíme, je čirý narcismus. A myslím, že bychom
si měli sami sobě položit otázku, kdo by mohl tento neskrývaný exhibici-
onismus považovat za umělecké dílo? (...) Protože je to čisté sebeukájení.
- I když k vám mám respekt, myslí, že ona sama by považovala celou
vaši koncepci ‚výpovědi‘ za přehnaně staromódní. Jestliže má vůbec
nějakou výpověď, tak určitě tu, že výpověď, kterou má, není výpověď
a nikdy ani výpovědí nebyla. Je jisté, že výpověď, která hledá nějakou
výpověď, je nevypověditelná a celá výpověď takového pokusu – v na-
šem případě pokusů o její vlastní život – vypovídá o tomhle.“²

„Přehnaně staromódní“ obrazy, například ten Caravaggiův, ukazují Narki-
sse jako spoře oblečeného mládence naklánějícího se nad hladinu zrcad-
lící jeho vlastní tvář. Crimp nás zavede na postmoderní vernisáž výsta-
vy narcistní umělkyně Anny a zaznamenává echo jejích ostentativních
výkřiků plných vnitřního utrpení ozývající se z lesa výtvarných kritiků.

Psycholog Heinz-Peter Röhr v publikaci *Narcismus – vnitřní žalář* cha-
rakterizuje narcistickou poruchu osobnosti takto: „Jako patologický nar-
cismus v první řadě chápeme poruchu pocitu vlastní hodnoty. V praxi se
setkáváme se zcela rozdílnými stupni závažnosti této poruchy. (...) Pato-
logický narcismus patří do kategorie tzv. raných poruch. (...) Ty nastávají
ve fázi, kdy v popředí stojí vztah dvojice tvořené matkou a dítětem. (...) Počítá se k nim hraniční (borderline) porucha osobnosti a narcistická po-
rucha osobnosti. (...) Hraničním pacientům se nepodařilo vytvořit kohe-
rentní Selbst. To znamená, že jsou nestálí ve svém vnímání sebe a cizího.
Nálady a afekty jsou chaotické, rozporuplné, nevypočitatelné. Agrese mí-
vají tendenci sklouznout ke ztrátě kontroly. Narcistickým pacientům se
podařilo vytvořit koherentní Selbst, ale ‚nepravé‘.“³

Röhr se pak zabývá významem normálního narcismu, náklonnosti
k sobě, kterou požaduje již citované Ježíšovo přikázání. „Stabilní regu-
lace pocitu vlastní hodnoty je následkem zdařilé integrace negativních
a pozitivní součástí Selbst. Naproti tomu pacienti s narcistickou poru-
chou osobnosti trpí labilním pocitem vlastní hodnoty, což nezřídka na
první pohled nelze poznat. Při bližším pozorování zjišťujeme, že tyto lidi
nápadně zaměstnává jejich osobní hodnota, moc, úspěch, ideální partner
a vnější bohatství. Přehnaně vyžadují pozornost a obdiv, vykazují však
málo skutečného zájmu o druhé lidi a schopnosti se do nich vcítit.“⁴

5.

Přidržíme-li se mytologémy, můžeme snad tvrdit, že talent je stejně tak
problematický Apollonův dar jako věšebné schopnosti, jimiž potrestal
Kassandru či Teiresia. Některé jeho aspekty lze už považovat za hranič-

¹ NASO, P. O. *Proměny*. Praha : Odeon Praha, 1969, s. 93 – 94.

² CRIMP, M. *Pokusy o její život*, s. 25 – 26. [Rukopis překladu V. Čepka].

³ RÖHR, H.-P. *Narcismus – vnitřní žalář*. Praha : Portál, 2001, s. 149.

⁴ Tamtéž, s. 150.

ní projevy přesahující do psychopatologie. Usilovný umělecký a vědecký výzkum se pokouší najít onu hranici například mezi hysterií a histrionstvím, mezi tvůrčím projevem a projevem chorobné grafomanie (včetně té scénické), mezi předváděním obsahu a projevy exhibicionismu. Někde v této oblasti je třeba hledat i hranici mezi tím, o čem Röhr mluví jako o normálním, evangelikálním narcismu, a mezi patologickým narcismem, který nám, vyjádřen artefaktem, namísto obrazu člověka ve světě nabízí jen často nepůvabný pohled do vnitřností umělcovy psyché.

Crimp v citovaném úryvku ukazuje mimo jiné ošidnost výpovědní hodnoty výtvarů demonstrujících suicidálních sklonů umělkyně. Ve stejném roce 1999, kdy Crimp hru publikuje, spáchá sebevraždu dramatička Sarah Kane, jejíž hry jsou výrazem jejího – prohraného – zápasu s podobnými sklony. Z dramaturgického hlediska si dovoluji tvrdit, že Kane dokázala ve svých dramatických obrazech vymanit svůj soukromý zápas s diagnostikovanou psychickou nemocí z intimity ke společenské výpovědi, tematizovat ho a dát mu jiný smysl než privátně terapeutický. Ve stejném roce, jen několik měsíců po ní, se v provazišti Divadla Na zábradlí oběsí jeden z nejtalentovějších českých režisérů Petr Lébl. Jako divák a jeden rok i Léblův pedagog tvrdím totéž, co v předchozím případě: Lébl, který začal jako teenager tvořit své originální inscenace ještě na neprofesionální bázi, byl součástí hnutí autorského netradičního divadla, hnutí, které vždy sledovalo i výrazně společenskou výpověď. Ať už jeho ostentativně divadelní sebevraždu, která českým divadlem otřásla, zkusíme interpretovat jakkoli, a to i za pomoci jeho intimního deníku, nemůžeme jeho tvorbu hodnotit jako ke společnosti se nevztahující sebepředvádění.

V roce 2023 se setkáme v recenzi Marie Reslové publikované v *Divadelních novinách* s jednou z ozvěn Léblovy sebevraždy: „Leblův let. Nebo pád? (Podle Špinar.) Po vstupu do sálu vršovického kulturního centra Vzlet se na nás z promítacího plátna zavěšeného nad scénou upřeně dívá režisér Petr Lébl, po chvíli si z nabílené tváře začne odstraňovat líčení. Pamětníky, kteří se právě usadili, z toho pohledu možná zamrazí. Není to ale návštěva z onoho světa, nýbrž tanečnice Tereza Ondrová, která hraje režiséra v inscenaci Daniely Špinar *Objal mě Bůh a nic.* (...) Léblův příběh, jak ho Špinar vypráví, nepřekvapí. Vše, včetně pravých jmen protagonistů, už napsala Denemarková ve své knize. V obou případech je zmíněn i nejchoulostivější moment: režisérův pokus o fyzický (sexuální) kontakt

s R. A. a jeho prudké a ponižující odmítnutí. (...) Daniela Špinar v rozhovoru před premiérou na ČRo Vltava interpretuje poslední rok Léblova života i jeho smrt jako důsledek popření vlastní sexuální identity, a tak také její inscenace v zásadě vyznívá – sebevražda jako reakce na neopětovanou lásku. Že je to pohled zužující, jednostranný a nejspíš ovlivněný její osobní zkušeností (než přistoupila k tranzici, kterou právě prochází, vystupovala otevřeně jako gay), se dá v rámci umělecké licence akceptovat. Méně však doslovná, ilustrativní režie, která nenechává (snad s výjimkou motivu letu a padákové epizody) téměř žádný prostor překvapivé metafoře, vzrušujícímu náznaku či tajemství.“⁵

Slíbil jsem jen úvod do problematiky narcismu v divadle a narcistního divadla. Ten nyní uzavírám ne proto, že by téma bylo vyčerpáno, naopak. Zaslýchli-li jsme alespoň část Narkissova nářku a to, jak jej opakuje Échó, můžeme nad některými výtvary a projevy rozmáhající se kultury narcismu v současném divadle snad uvažovat o trochu poučeněji.

SUMMARY

Narcissistic Theatre

Many contemporary theatre texts, theatrical and performance productions privilege subjectivity and self-exploration over the exploration of human agency in interpersonal relationships. In doing so, they deny the essence of drama to some extent. The theatre's inward-looking nature is manifested both in its frequent self-thematization as a medium and in its use of performative and scenic practices as a therapeutic tool for self-discovery on the part of the creator. From Tadeusz Kantor, who stands as a demiurge in the midst of images that externalize his experience of the relationship between the individual and the world, the path leads to productions which only deal with the issues of self-contemplation, expressing an intimate relationship with oneself, often struggling with self-acceptance. As a cultural topos, narcissism is understood as self-love, and so can show as self-presentation and ostentatious self-representation.

5 RESLOVÁ, M. Leblův let. Nebo pád? (Podle Špinar). In *Divadelní noviny*, 1. 5. 2023. [online]. [cit. 20. 9. 2023]. Dostupné na internetu: <https://www.divadelni-noviny.cz/lebluv-let-nebo-pad-podle-spinar>.

The reflection I want to offer, however, is based on a psychological conception of narcissistic personality disorder as a pathological manifestation of being “trapped inside the dungeon”, and also on a view of how its theatrical thematization in today’s culture reinforces tendencies, consequences of which are in direct contradiction to the demands of resilience. Paradoxically, however, this fashionable self-exploratory subjectivism and fashionable resilience are at the same time part of the same paradigm.

LITERATURA:

CRIMP, Martin. *Pokusy o jejíž život*. [Rukopis překladu Vláimíra Čepka]. 46 s.

NASO, Publius Ovidius. *Proměny*. Praha : Odeon, 1969. 504 s.

RESLOVÁ, Marie: Leblův let. Nebo pád? (Podle Špinar). In *Divadelní noviny*, 1. 5. 2023.

[online]. [cit. 20. 9. 2023]. Dostupné na internetu: <https://www.divadelni-noviny.cz/lebluv-let-nebo-pad-podle-spinar>.

RÖHR, Heinz-Peter. *Narcismus – vnitřní žalář*. Praha : Portál, 2001. 158 s. ISBN 80-7178-450-8.

KONTAKT

prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Akademie múzických umění v Praze,

Katedra činoherního divadla Divadelní fakulty

Karlova 26, Praha 1, 116 65, Czech Republic

e-mail: jan.vedral@damu.cz

Koniec umenia postmodernity a výzvy novej epistémy

MICHAL BABIAK

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KOMENSKÉHO
V BRATISLAVE

ABSTRAKT Paradigma postmoderného umenia, založená na akceptovaní širokého pluralitného konceptu ideových a následne aj kultúrnych a umeleckých javov, od začiatku nového milénia nedokázala primeraným spôsobom komunikovať s meniacim sa spoločenským a politickým prostredím. Postmoderná téza o tzv. konci veľkých naratívov sa ukázala ako neprimeraná a prekonaná. Od začiatku nového milénia sa v spoločenskom prostredí západnej kultúry profilujú dva ideologické naratívy, ktoré sa čoraz viac výraznejšie dostávajú do vzájomnej konfrontácie. Jeden z týchto naratívov vychádza z tradične pravicového základu, ten druhý sa opiera o liberálne ľavicové hodnoty. Súčasný spoločensko-kultúrny moment je možné vnímať ako konfrontačný boj uvedených dvoch naratívov, ktorý má za cieľ zodpovedať otázky ďalšieho smerovania západnej kultúry. Aké sú ciele, prostriedky a prax týchto ideologických táborov? Rovnako sa nastoľuje otázka, či je možné na základe historických skúseností predvídať výsledok tohto boja a jeho víťaza?

KLÚČOVÉ SLOVÁ postmoderna, paradigma, epistéma, naratív, umenie 21. storočia, znovuzrodenie ideologických naratívov

S nástupom nového tisícročia je čoraz evidentnejšie zoslabovanie vplyvu estetiky a poetiky postmodernity, ktorá sa formovala v poslednej štvrtine predchádzajúceho milénia. Z prvotných impulzov artikulovaných začiatkom sedemdesiatych rokov 20. storočia, prichádzajúcich z kontextu architektúry, výtvarného umenia a designu, ktoré boli zamerané na umelecký potenciál prítomný v prostredí populárnej kultúry, respektíve komercializovanej kultúrnej línie (vnímanie umelecké diela v širšom kontexte, techniky, inventár, postupy atď.), sa postmodernizmus čoskoro rozšíril na širšiu oblasť kultúry a umenia, ako aj na estetiku. Následne sa teoretické otázky, ktoré tento nový smer nastoľoval, začali reflektovať tiež v kontexte filozofie, sociológie, politológie atď. V súvislosti s vymedzením kontextu postmodernity Wolfgan Welsch uvádza: „Postmodernu tu chápeme ako stav radikálnej plurality, postmodernizmus ale obhajujeme ako jeho uchopenie. Charakteristické pre postmodernú pluralitu v konfrontácii s predošlými pluralitami je to, že nepredstavuje len čiastkový fenomén vo vnútri celkového horizontu, ale že sa dotýka každého takého horizontu, napr. rámca či oblasti. Preniká k mnohosti horizontov, spôsobuje rozdielnosť situačných kontextov, určuje rozmanitosť základov, na ktorých sa pohybujeme. Uberá sa smerom k substancii, pretože sa uberá ku koreňom. Preto sa tu postmoderná pluralita označuje ako „radikálna pluralita.““¹

Kontroverzie vznikali už v súvislosti so samotným názvom a ním evokovaným problémom, do akej miery je postmodernizmus pokračovaním alebo popretím moderny. Problematiku uchopenia postmoder-

¹ WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, 1994, s. 12 – 13.

nizmu komplikovali aj ďalšie momenty spojené s vývinom a formovaním tohto umeleckého smeru. Od samých začiatkov bolo jasné, že nie je možné určiť nijaký jednotný štýlový základ postmodernizmu, práve naopak. V súvislosti s postmodernizmom bola evidentná výrazná rozmanitosť štruktúr, štýlotvorných znakov, následne materiálov, prostredí atď. Tento zásadný moment podľa Amy Dempseyovej spôsobil aj formovanie základnej dištinkcie medzi epochou, ale aj poetikou a estetikou modernej na jednej strane a postmodernej na druhej strane. Kým moderna inklinovala k integrujúcej, jednotiacej estetikej a svetonázorovej koncepcii, postmodernizmus poukazoval práve na opačný moment svojej akcie a svojich ideovo-estetických tendencií – na pluralizmus.² W. Welsch, čo sa týka tejto dištinkcie, dochádza k inému názoru. V súvislosti s postmodernou hovorí, že: „[j]ej základný obsah – pluralitu – propagovala už samotná moderna 20. storočia, a to najmä jej vedúce inštanície, akými sú veda a umenie. V postmoderne je táto požiadavka moderne splnená v celej šírke skutočnosti. Preto nie je postmoderna svojím obsahom anti-moderná a svojou formou nie je trans-moderná, ale ju treba chápať ako exoterickú formu naplnenia kedysi ezoterickej modernej 20. storočia. Takže je možné povedať, že je vlastne radikálne moderná a nie post-moderná. Alebo aj, že patrí k *moderne* ako jej transformačná forma.“³

V široko poňatom zábere prezentácie pluralitných fenoménov sveta, postmodernizmus zásadným spôsobom nastolil otázky, ktoré v dovtedajšom zornom poli stáli na okraji záujmu. Okrem iného aj otázky týkajúce sa najrozličnejších minorít (vrátane sexuálnych), otázky centra a periférie, feministickej problematiky, ako aj širšie sociologické, kulturologické a filozofické problémy, akými sú kritika logocentrizmu, europocentrizmu, otázky identity atď.

Istú variantnosť postmodernizmu voči modernizmu, respektíve vnímanie postmodernizmu ako istej „transformačnej formy“ Welsch uvádza nasledovne: „Prohibitívnym dôsledkom a druhou stranou tohto zásadného pluralizmu je jeho protitotalitná opcia. Na základe svojej skúsenosti oprávnenosti rozličného a na základe pochopenia mechanizmu, ktorým sa táto oprávnenosť ignoruje, postmoderna ofenzívne vystupuje v pro-

2 DEMPSEYOVÁ, A. *Umelecké styly, školy a hnutia*. Praha : Slovart, 2002, s. 271.

3 WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*, s. 14.

spech mnohosti a rozhodne sa stavia proti všetkým starým a novým nárokom na hegemoniu. Zasadzuje sa za mnohosť rôznorodých koncepcií, jazykových hier a životných foriem – a to v žiadnom prípade nie z nedbalosti alebo v zmysle lacného relativizmu, ale z dôvodu dejinnej skúsenosti a motívov slobody.“⁴

V súvislosti s momentom vývinu termínu postmodernizmus, ako aj samotného postmoderného umenia Amy Dempseyová uvádza: „Termín postmodernizmu bude aj naďalej vyvolávať spory zvlášť preto, že neexistuje žiadna univerzálna definícia modernizmu, proti ktorej by sa mohol vymedziť a jeho význam sa bude s rastúcim časovým odstupom nepochybne meniť. Zatiaľ však jeho komplexnosť a náhodnosť vyhovuje rozličným, netradičným a niekedy aj nezaraditeľným dielam, ktoré sa snažia vysvetliť.“⁵

Postmodernistický koncept podľa Welscha obsahoval aj jeden nezaraditeľný ideovo-mravný rozmer. Welsch poukazuje na to, že modernistická snaha o hegemoniu obsahuje v sebe aj istú výlučnosť vo vzťahu k tradícii a dejinám, ktorú postmodernizmus popiera. K postmodernému vedomiu a mysleniu dejín patrí, že „moderna sa stala súčasťou tradície, takže sa k nej a k jej projektom môžeme hlásiť iba tak, že nebudeme tradíciu zavrhať, ako to požadovala modernistická ideológia, ale budeme pripravení túto tradíciu prijímať. Postmoderná pluralita sa ruka v ruku neuberá len smerom k väčšej slobode, ale je spojená priamo s tým, že dokážeme ostrejšie vnímať váhu problémov. Tieto problémy sú tak praktického, ako aj teoretického rázu. Postmoderna má bytostne etický základ. Vyžaduje nový druh zaobchádzania s pluralitou – a to s takou pluralitou, ktorá je svojou radikálnosťou ešte náročnejšia. Vyžaduje si etiku nového typu, etiku primeranú tomuto radikálnemu a eo ipso konfliktnému pluralizmu.“⁶

V takomto ideovom základe postmodernistická reflexia aktuálnej západnej kultúry dospela k niekoľkým kľúčovým momentom, ktoré usmerlili ďalší vývin tohto smeru kultúrnej a umeleckej činnosti, ale aj k jej estetikej, filozofickej a sociologickej reflexii. Ako je všeobecne známe, v deväťdesiatych rokoch veľký ohlas vyvolalo dielo amerického filozofa

4 Tamže, s. 13.

5 DEMPSEYOVÁ, A. *Umelecké styly, školy a hnutia*, s. 274.

6 WELSCH, W. *Naše postmoderní moderna*, s. 15.

Francisa Fukuyamu *Koniec dejín*, respektíve *Koniec dejín a posledný človek* (1992), v ktorom tento mysliteľ sformuloval tézu, že ľudstvo dospelo ku koncu svojich dejín, lebo boli objavené dva kľúčové modely usporiadania spoločnosti, ktoré nemajú nijakú lepšiu alternatívu: trhová ekonomika a liberálna demokracia. Fukuyama zastáva názor, že všetky doterajšie sociálne experimenty s modelmi usporiadania spoločnosti sa ukázali ako scestné, takže jediné, čo z dejín zostalo pre ľudstvo ako najvhodnejšie riešenie, boli dva uvedené piliere. Tým pádom už nie sú potrebné nijaké experimenty či hľadania nových modelov a vzniká optika uzavretia historického vývinu z dôvodu objavenia toho najlepšieho a najvhodnejšieho modelu. Fukuyamova téza v zásade kopíruje smer uvažovania, ktorým sa uberal Georg Wilhelm Friedrich Hegel v 19. storočí, keď metodologicky identicky v danom okamihu vývinu nemeckej spoločnosti našiel ideálnu formu, ku ktorej bolo možné dospieť.

Hoci hovorí v prospech liberálnej demokracie, Fukuyamov model je vo svojom základe de facto konzervatívny, lebo presadzovaním názoru, že niečo bolo definitívne objavené, popiera akúkoľvek ďalšiu potenciálnu snahu o hľadanie, potenciálnu snahu o objavovanie, čo znamená aj experimentovanie, bádanie, pátranie, čo je však jeden z ústredných bodov ľavicových programov. Podľa Fukuyamovho názoru v aktuálnej dobe nastal okamih istého duchovného blahobytu, keď sa západná kultúra viac nemusí trápiť s hľadaním nových a nových riešení, lebo správne riešenie je už raz a navždy objavené. V takejto optike aj Fukuyama potvrdzuje kritiku, ktorú na účet programu a konceptu postmodernizmu vyslovil Jürgen Habermas, že postmoderna je vlastne neokonzervativizmus. Aj Fukuyamova téza podporila jednu zo základných dištinkcií medzi programom moderny a postmoderny: kým moderna sa vo svojom neustálom programovom hľadaní „podstaty sveta a umenia“ uberala sa cestou objavovania nových a prekonávania existujúcich koncepcií, postmoderna hlásala koniec takýchto aktivít a vyrovnanie sa s poznaním, že ľudstvo už dospelo vo svojich dejinách ku konečným riešeniam a definitívnym hodnotám.

Od začiatku nového milénia je ale možné sledovať formovanie novej ideologickej platformy, ktorá popiera základné tézy a východiská postmodernizmu. Táto platforma je založená na konfrontácii dvoch ideologických naratívov: ten prvý sa najčastejšie charakterizuje ako ľavico-

vo-liberálny a druhý, ktorý poukazuje na jeho neudržateľnosť, je vnímaný ako tradične konzervatívny.

Základný moment, ktorým sa tieto dva ideologický naratívny vyhrávajú voči konceptu postmoderny, je už ich samotná existencia Postmoderna prichádzala s tézou, že trhová ekonomika a liberálna demokracia nemá alternatívu, z čoho sa ako dôsledok u Fukuyamu vyformovala idea o konci dejín, logicky vyplynula tiež téza o konci tzv. veľkých naratívov a postideologickej dobe.

Domnievam sa, že isté protirečenia, ktoré v sebe niesol koncept postmodernizmu, sa naplno prejavili aj v zrode týchto dvoch ideologických naratívov. Postmoderna sa na jednej strane javila – ako to bolo vyššie poukázané – ako neokonzervatívny model, ktorý programovo hlásal koniec hľadania nových modelov a nových koncepcií usporiadania spoločnosti. Na druhej strane svojim široko hlásaným pluralizmom sa vytvorilo ideologické prostredie, ktoré logicky dospelo k istým pozíciám, na ktorých stojí súčasný ľavicovo-liberálny, respektíve neoliberalný koncept.

Myšlienky klasického liberalizmu sú aj v jadre súčasného neoliberalného naratívu: „...liberalizmus považuje každého jednotlivca za zdroj morálnych hodnôt a každého človeka za rovnako hodnotného. Z toho potom pramení, že každý jednotlivec má byť slobodný a má si vybrať svoju cestu životom. Liberalizmus by mal v morálke zachovávať nestranné stanovisko, pokiaľ sa týka človeka a jeho voľby, avšak nemôže zostať morálne ľahostajný, keď hodnotí do akej miery je takáto individuálna voľba prijateľná a musí ju ochrániť od neoprávnených štátnych zásahov. Liberalizmus je svetovým názorom, ideológiou a ktokoľvek ho prijme, musí sa stotožniť s jeho tézami.“⁷

Tieto klasické tézy v priebehu druhej polovice 20. storočia boli posilnené o podnety, ktoré prichádzali z prostredia občianskeho aktivizmu, študentských a neskôr aj širšie podporených aktivít na amerických univerzitách, ako aj podnetmi prichádzajúcimi z filozofického kontextu. Všetky spomenuté iniciatívy je možné označiť ako platformu tzv. Novej ľavice. V americkom prostredí „nová ľavica si rýchlo našla sympatizantov intelektuálov, a tak sa k nej začali hlásiť absolventi predovšetkým sociál-

7 HALL, J. A. Liberalizmus. In *Oxfordský slovník svetové politiky*. (Ed. Joel Krieger). Praha : Ottovo nakladatelství s. r. o., 2000, s. 421 – 422.

neho a humanitného zamerania, ľudia s vyšším vzdelaním (lekári, právnici, sociálni pracovníci a pod.), ktorým neboli ľahostajné práva bezmocných a diskriminovaných ľudí, ako aj všetci ďalší radikáli.⁸

Vo filozofickom prostredí významné podnety pre Novú ľavicu prichádzali z prostredia tzv. frankfurtskej školy, predovšetkým z diela Herberta Marcuseho. V kritickom nazeraní na program Novej ľavice Ben Shapiro poukazuje na jeho základné východiská: „Nová ľavica našla najvyšší cieľ v osobnej seberealizácii, pretože na jedenkrát poprela základ západnej civilizácie a získala revolučnú zbraň, výzvu k akcii a možnosť vytvárať rôzne spojenectvá zamerané na likvidáciu politického systému. Teória hlása nasledovné: ľudské sebavedomie a sebaúctu nie je možné dosiahnuť, kým existujú štrukturálne prekážky, akými sú sexizmus, rasizmus a náboženský fanatizmus. Tieto sa neprejavujú vždy navonok, sú skryté v ustálenom politickom systéme, v prvom rade v jeho zakorenenom predsudku voči všetkým menšinám. Potláčané skupiny sú obeťami inštitucionálneho násillia a nemôžu sa oslobodiť a naplno realizovať, ak sa nezrútia inštitúcie.“⁹

Druhý súčasný ideologický naratív je zameraný na kritiku uvedeného ľavicovo-liberálneho konceptu. Kritické poznámky voči ľavicovo-liberálnemu naratívu a jeho praktickým formám majú rozličné východiská – od teoreticko-filozofických (Slavoj Žižek upozorňuje na problém samotného uchopenia liberalizmu a liberálnej demokracie, ktorá sa nedokáže inak definovať „ako tým, že sa definuje sama sebou“¹⁰) až po sebaapoklamovanie liberálnej demokracie ako „najlepšieho z možných svetov“: „Väčšie alebo dokonca veľmi vážne problémy vyplývajúce z fungovania týchto systémov sú ospravedlňované vyšším dobrom, zachovaním akejsi celkovej harmónie. Najväčšia hospodárska kríza od čias Veľkej hospodárskej krízy dvadsiatych rokov, sprevádzaná bezprecedentnou nerovnosťou, ekologická kríza, prejavujúca sa globálnym otepľovaním, či najväčšia migračná kríza od druhej svetovej vojny, sa napriek svojej nezmernosti nejavia také zlé, aby ich nebolo možné zaradiť medzi najlepšie možné. Ako odstrašujúci príklad pokusov o vybudovanie lepšieho ako najlepšieho možného sveta slúži Stalinov Sovietsky zväz či Maova Čína. Z tohto

8 Nová ľavice. In *Oxfordský slovník svetovej politiky*, s. 566.

9 SHAPIRO, B. *Jak zachrániť západní civilizaci*. Voznice : Leda, 2020, s. 244 – 245.

10 TAKÁČ, P. *Žižek a tí druhí. Ideológia v postideologickej dobe*. [Košice] : Horská lucerna, 2023, s. 46.

pohľadu nie je žiadne ľudské utrpenie alebo humanitárna katastrofa taká zlá, aby nemohla byť pri pokuse napraviť ju ešte horšia a my sme nepokračovali v nastavenom smere.“¹¹

Vo svojej minucióznej analýze problémov súčasného liberalizmu Patrick J. Deneen poukazuje na významný moment, ktorý sa odohral a ktorý prebieha vo sfére vzdelávania. Kým tradičný liberalizmus sa opieral o univerzitné vzdelávanie založené na humanistických vedách, na „etike zdržanlivosti“, na „sebaovládání“, na pochopení „ako svoju slobodu využiť správne“ – „teda vzdelávanie v tom, ako byť človekom“¹² – súčasné smerovania univerzitného vzdelávania sa ubierajú k iným cieľom, k technike a inžinierstvu „a so stále silnejúcim dopytom po príprave na kariéru v oblasti obchodu a financií... Uprostred svojej slobody študenti čoraz viac cítia, že nemajú inú možnosť, než študovať čo najpraktickejšiu hlavnú špecializáciu a v súlade s požiadavkami trhu sa vyhýbajú odborom, ku ktorým by ich možno priťahovala ich prirodzená zvedavosť.“¹³

Prísľuby, ktoré prichádzali z liberálneho prostredia podľa Jamesa D. Huntera a Johna M. Owena zlyhávajú, čo následne privádza k polarizácii spoločnosti: „Symptómy tejto choroby sú ľahko pozorovateľné: narastajúca nerovnosť v rozdelení bohatstva; úpadok tradičných inštitúcií, počínajúc od občianskych združení cez odbory až po rodinu; strata dôvery v autoritu – politickú, náboženskú, vedeckú, novinársku – a strata dôvery medzi samotnými občanmi navzájom; narastajúce rozčarovanie z pokroku v dosahovaní rovnakej spravodlivosti pre všetkých; a asi nadovšetko pretrvávajúca a prehľbujúca sa polarizácia medzi tými, ktorí chcú čoraz otvorenejšie a viac experimentujúce spoločnosti a tými, ktorí chcú uchovávať rozličné tradičné inštitúcie a praktiky. Táto fragmentácia nielen pokračuje, ale sa aj prehľbuje. Ako sa ľudia zaraďujú do nových spoločenských a politických klanov, volebné výsledky udivujú a znepokojujú expertov, naďalej zväčšujú polarizáciu. Verš W. B. Yeatsa „všetko sa rozpadá, stred sa nedokáže udržať“ sa na naše roztrieštené spoločnosti vzťahuje rovnako, ako keď ho pred storočím napísal.“¹⁴

11 Tamže, s. 44.

12 DENEEN, P. J. *Prečo liberalizmus zlyhal*. Bratislava : POSTOJ MEDIA s. r. o., 2022, s. 151.

13 Tamže, s. 151 – 155.

14 HUNTER, J. D. – OWEN, J. M. Predhovor. In DENEEN, P. J. *Prečo liberalizmus zlyhal*. Bratislava : POSTOJ MEDIA s. r. o., 2022, s. 9 – 10.

Vo fragmentarizovanej a polarizovanej spoločnosti, v ktorej sa polarizácia neustále zväčšuje, nastoluje sa otázka, aké sú možnosti umenia, respektíve divadla. Dva oproti sebe stojace ideologické tábory, tak ako pri každej inej konfrontácii, poukazujú na neproduktivnosť, scestnosť pohybu, ktorým sa uberá tá druhá strana, a na správnosť vlastného smerovania. Lavicovo-liberálny blok vystupuje s tézami o potrebe živého divadla, ktoré komunikuje a tematizuje problémy aktuálnej doby produkciami, v ktorých sa poukazuje na agendu, akou je dôstojnosť každého jedinca, zabezpečenia práv rozličných marginalizovaných a zaznávaných menšín, dodržiavanie ľudských práv, práva žien, zelená agenda atď. Na opačnej strane sa tematizujú otázky tradičných hodnôt, rodiny, duchovného a kultúrneho dedičstva. Rovnako, ako sa liberálnemu konceptu bude predkladať účet za fetišizáciu trhu ako jedinej kategórie, ktorá zasahuje aj do oblasti divadla, vďaka čomu sa deformuje divadelná situácia v prospech komerčných titulov a postupne, sa likviduje tá vrstva umenia, ktorá v doterajšej tradícii je vnímaná ako nesporná hodnota – podobne ako je to v oblasti univerzitného vzdelávania.

Umenie postmoderny, a to znamená aj postmodernistické dramatické a divadelné umenie, sa dostáva do stavu agónie. Bezstarostný pocit konca dejín, kedy si človek západnej civilizácie bude užívať plody svojich snažení a lebeďiť si v slasti, že už nič nemusí robiť, že všetko úsilie, ktoré opretý o piliere antickej gréckej a židovskej kultúry vo svojom niekoľko tisícročnom vývine vynaložil, sa nenaplnil. Ukázal svoju novú tvár v podobe ďalšieho utopického sna. Postmodernistická hra a obľúbené zábavky postmodernistického inventáru, akými boli recyklácia, citovanie, parodovanie či karnevalizácia – a aké sme mali možnosť sledovať aj v postmodernistických divadelných produkciách, respektíve v postmodernistickej dramatiky – sa skončili. Ani nevieme ako, ale znova sme sa ocitli v akomsi zvláštnom priestore „blabotu a besu“, kedy – tak ako v tej slovenskej ľudovej rozprávke – akýsi tátošík, tam Jankovi a tu nám, hovorí: Ak pôjdeš doľava, bude zle, ak doprava, ešte horšie. Slovenský ľudový génius vystihol pocit prelomovej existencialistickej voľby, ktorá privádza človeka k pocitom úzkosti, obáv, bázne a chvenia.

Dvadsať storočie so svojimi dvomi svetovými vojnami nás vytriezveľo z pocitu herderovského teleologického vývinu dejín. Osvietenský model histórie, v ktorom je človek každým dňom humánnejší, nebol ničím iným

než ďalšou utópiou, ktorej sme poldruha storočia verili. Ak súhlasíme s tým, že polarizácia spoločnosti v západnej civilizácii je každým dňom väčšia, podoba divadla pre 21. storočie asi nebude problém, ktorý nás prvorado bude trápiť. Predtým ako budeme schopní definovať jeho novú tvár, budeme sa musieť rozhodnúť, či sa vyberieme doľava alebo doprava.

Konfrontácia uvedených ideologických naratívov, zrejme vo svojom dialektickom strete prinesie nejakú novú kvalitu. Vedení Yeatsovým citovaným veršom „všetko sa rozpadá, stred sa nedokáže udržať“ môžeme sa domnievať, že tá nová kvalita, ktorá sa zrodí z konfrontácie post-postmodernistických ideologických naratívov, bude stredom rodiacej sa novej epistemy.

Turbulentná doba, v ktorej žijeme, celkom iste ovplyvní intenzitu a kvalitu tejto premeny, ale aj okamih jej nastolenia so zvolaním: „Čas sa naplnil!“

SUMMARY

The End of Postmodern Art and the Challenges of the New Episteme

With the onset of the new millennium, it becomes evident that the influence of the aesthetics and poetics of postmodernism, which was formed at the end of the previous millennium, is weakening. Since the beginning of the new millennium, the paradigm of postmodern art, based on the acceptance of pluralism of ideological and, consequently, cultural and artistic phenomena, has not been able to adequately communicate with the changing social and political environment. The postmodern thesis of the so-called end of grand narratives has proved to be outdated. Since the beginning of the new millennium, the social environment of Western culture has generated two fundamental concepts that are being confronted with each other. One is based on a traditionally right-wing worldview, the other one relies on liberal-left categories. The current socio-cultural temporality can be seen as a confrontational struggle between these two camps to respond about the future direction and the roots of Western culture. The postmodern dream about the coexistence of the most diverse ideological backgrounds and different aesthetic and artistic programmes

is currently disappearing. Currently, the world is turning into a battlefield in which art – including drama – does not stick around. The old problem of confronting and asserting the so-called grand narratives, which post-modernists thought they had been released from, is being raised again. What are the aims, means and practices of these ideological camps, and is it possible to predict the winners and the outcome of this struggle on the basis of historical discourse? And what if the victory of one conception or the other ends up with the flavour of a Pyrrhic victory?

Táto práca je výstupom projektu VEGA č. 1/0456/22 „Kontext slovenského umenia a estetiky“.

LITERATÚRA

DEMPSEYOVÁ, Amy. *Umělecké styly, školy a hnutí*. Praha : Slovart, 2002. 204 s.

ISBN 8072094025.

DENEEN, Patric. J. *Prečo liberalizmus zlyhal*. Bratislava : POSTOJ MEDIA s. r. o., 2022.

264 s. ISBN 978-80-8999-454-0.

Oxfordský slovník světové politiky. (Ed. Joel Krieger). Praha : Ottovo nakladatelství s. r. o.,

2000. 1090 s. ISBN 80-7181-463-6.

SHAPIRO, Ben. *Jak zachránit západní civilizaci*. Voznice : Leda, 2020. 312 s.

ISBN 978-80-7335-657-6.

TAKÁČ, Peter. *Žížek a tí druhí. Ideológia v postideologickej dobe*. [Košice] : Horská lucerna,

2023. 114 s. ISBN 978-80-9744-056-5.

WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Praha : Zvon, 1994. 198 s.

ISBN 8071131040.

KONTAKT

doc. PhDr. Michal Babiak, CSc.

Univerzita Komenského v Bratislave,

Katedra estetiky FF UK

Gondova 2, 811 02 Bratislava, Slovakia

e-mail: michal.babiak@uniba.sk

Divadelní inscenace prismatickým objektově orientovanou ontologií

VIKTOR HÁJEK

FILOSOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO
V OLOMOUCI

ABSTRAKT Text časově a myšlenkově uvádí do souvislostí aktuální tendence filosofického přístupu spekulativního realismu. Dochází k závěru, že tradice západního myšlení je minimálně od dob novověkých myslitelů bytostně nejen antropocentrická, ale taky záměrně kolonizující ve smyslu mocenského rozdělení zkoumající – zkoumaný. Objektově orientovaná ontologie zde může tento vztah nahradit rovnostářským chápáním všech existujících předmětů. Skrze umělecké vyjádření performance je takového obratu v myšlení možné dosáhnout. Na několika příkladech inscenací z vlastní zkušenosti ukážu, že je takové dekolonizace západního antropocentrického smýšlení možno lehce dosáhnout. Umělecké formy, které shledávám nejpříhodnější pro demonstraci objektově orientované ontologie, agence či vitálního materialismu pro mě jsou moderní objektové divadlo, postdramatické formy, experimentální divadlo, umělecké instalace či moderní choreografie.

KLÍČOVÁ SLOVA agence, CED, dekolonizace, ekologie, neantropologická ontologie, OOO, posthumanismus, spekulativní realismus, vitální materialismus

Ve světě po postmoderně, světě, kde se stává obtížné říci, kde jednotlivé krize končí a kde druhé začínají, co je jejich příčina a co kauzální následek, a ve světě polykrize je nutné reflektovat a přehodnocovat východiska naší západní společnosti. V této práci budu interpretovat vývoj západního myšlení od novověku počínaje Emmanuelem Kantem. Z důsledků jeho a dalších zakladatelů moderního myšlení, které se více či méně podílí na světě, ve kterém žijeme dnes, zmíním několik relativně nedávno vzniklých myšlenkových proudů, jež se nezakládají na antropocentrickém předpokladu člověka. Níže naznačím jak objektové divadlo, jakožto nástupník figurativního divadla, ale i moderní choreografie¹ a různá performativní představení propojující se s instalativním uměním se v dnešní době objevují čím dál častěji.

Člověk se běžně nachází rozkročen mezi dvěma světy. Operuje zaprvé ve světě lidí, respektive světě sociálních interakcí a zadruhé ve světě věcí. V prvním případě jde o svět zcela tvořen lidmi pro lidi a za ideálních podmínek jde o symetrickou komunikaci mezi dvěma myslícími subjekty (vztah subjekt ↔ subjekt).² Já komunikuji s jiným člověkem, který v ideálním případě sdílí porozumění mojí řeči, která obsahuje jistý systém znaků a jejich významů a průběžně vysílá informace zpět ke mně. Je to mnohokrát popsáný fenomén, jako nejznámější příklad budiž uveden koncept zpětnovazební smyčky německé teatroložky Eriky Fischer-Lichte³ a pojetí dramatického díla jakožto „komunikace komunikací o ko-

1 Viz: FIKSDAL, I. M. *Affective Choreographies*. Vilnius: Standartu Spaustuve, 2018. 208 s.

2 Šipkami – operátory směřujícími oběma směry chci naznačit obousměrné proudění informací spolu se vzájemným uznáním vlastních subjektivních realit na obou koncích.

3 FISCHER-LICHTE, E. *Úvod do divadelných a performatívnych štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2021. 280 s.

munikaci“ sémiotika a literárního teoretika Iva Osolsobě.⁴ Dle Fischer-Lichte je jakékoliv představení charakteristické, mimo jiné, takzvanou zpětnovazební smyčkou, jde o neustálou výměnu energií mezi diváky a performery. Každá akce a každá reakce neustále (jak na vědomé, tak nevědomé úrovni) ovlivňuje všechny zúčastněné osoby. Na základě divácké odezvy herec uzpůsobuje svůj projev. Tento jev by mohl být popsán Ivem Osolsobě právě jako neustále probíhající obousměrný proud komunikací.

V případě druhém už není zcela jednoznačné, jak taková interakce vlastně probíhá. Filosofie společně se sociálními vědami se rozchází v názoru na metodologii: zda se nezávislá skutečnost nachází mimo mysl nazírajícího subjektu, který realitu pouze pasivně sleduje (subjekt ← objekt)⁵, či naopak, zda subjekt svým pozorováním aktivně dává realitě pozorovaného vzniknout (subjekt → objekt). V rámci západního novověkého myšlení, počínaje filosofy Renéem Descartem či Davidem Humem a následně Immanuelem Kantem, je ontologický status objektů či způsob jejich existence definovaný skrze pozorovatele – aktivní vnímající subjekt. Humova připomínka, která Kanta „vyrušila z dogmatického spánku a dala (...) zkoumání na poli spekulativní filozofie zcela jiný směr,“⁶ se týkala právě těchto vztahů. První varianta tohoto problému ($S \leftarrow O$), která byla do začátku novověkého myšlení obecně přijímána, ústí v závěr, že jsme schopni prohlédnout skrze smyslové počítky (pro Kanta Phänomenen) přímo do podstaty objektů (kantovská Ding an sich). Což sám Kant ovlivněn Humem odmítá a přiklání se k myšlence, že nemůžeme poznat věc o sobě, ale pouze fenomény, kterými se věci jeví (ergo $S \rightarrow O$). Tento rezultat byl přijat a od té doby se obecně vzato zkoumal objekt, jen co se týká jeho jevení se⁷ subjektu. Nicméně Kant existenci nepoznatelné složky všech věcí nevyklučuje a připouští reálnou koprezenzi jak věci o sobě, tak s ní vzájemně korelující pozorovatelné fenomény těchto věcí.

Tato dvojakost hmoty se zpřítomňuje na jevišti loutkového divadla. Animátor ať zakrytě, či přiznaně udává loutce význam, kterým ji oživuje. Problematice vztahu mezi lidským animátorem a neživotným mate-

riálem loutky se ve své práci *Objektové divadlo jako aktuální tendence loutkového divadla* zabývala například moje kolegyně Pavlína Drnková.⁸ Podstata objektu loutky jako věci o sobě je určována lidským subjektem, který ji skrze činy a slova neustále nutně proměňuje ($S \rightarrow O$): „Loutka postrádá mnohost člověka a aby mohla existovat, ruší tuto mnohost i v té složce, která s sebou přináší do její struktury vlastnosti struktury původní.“⁹ Tento efekt je však uplatnitelný i na člověka. Místo „loutkovosti“¹⁰ loutky, herec člověk symbolicky naruší svoji živost a skrze animaci druhého jednajícího subjektu vznikne z bezvládného lidského těla „loutkovitý subjekt“. Lze tak sledovat nerovného vztah ($S \rightarrow IS$).

Tato lidská schopnost objektifikace, schopnosti vytyčit si předmět zkoumání a tím získat schopnost ukázat prstem na Druhé, uzávorkovat, odosobnit si předměty zájmu umožňuje člověka dehumanizovat. Vnímat Druhého jako objekt, nikoli sobě rovný subjekt, znamená degradovat jej na nižší ontologickou úroveň.

Toto dichotomické dělení na přírodu zkoumající a přírodu zkoumanou umožnilo vznik systematické vědecké metody. Neuvěřitelně rychlý vědeckotechnický pokrok člověka na krátkou chvíli utvrdil v ospravedlnitelnosti antropocentrického vnímání světa, kde subjekt dává vzniknout realitě kolem sebe. Schopnosti lidstva jako je klonování, objevení existence virů, jakožto neviditelného aktéra, jehož bylo dosud možné pozorovat pouze skrze důsledky jeho chování, ekologické katastrofy, vesmírné závody a spekulace o životě mimo Zemi, v minulém století započaly pomalý, ale nutný proces emergence nových neantropocentrických myšlenkových proudů. Ty se s přelomem milénia prodírají čím dál častěji ke slovu. Kritika kolonialismu a její kritické přezkoumávání otázky těch Druhých zároveň nachází mocenské struktury v samém základu západního myšlení.¹¹ Nacházíme se dnes v situaci, kdy se pojem kultura stává obsoletní a omezené zaměření věd na hledání objektivních pravd se též stává součástí historie. V takové době je nutná dekolonizace myšlení a s ní související emancipace umění. Potřeba reflexe těchto nově objevených mikro

4 OSOLSOBĚ, I. Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci: variace na téma Zichovy definice dramatického díla. In *Otázky divadla a filmu I.* (Ed. Artur Závodský). Brno : Universita J. E. Purkyně, 1970, s. 11 – 46.

5 Jednosměrný operátor v tomto případě značí, pro kterého agenta je pozorovaná realita imanentní (zde vpravo) a pro kterého je realita tvořena (zde vlevo).

6 KANT, I. *Prolegomena ke každé příští metafyzice, jež se bude moci stát vědou.* Praha : Svoboda-Libertas, 1992, s. 27.

7 V souladu s dosavadními myšlenkami a kontrastu s těmi následujícími uvádím schválně v trpném rodě.

8 DRNKOVÁ, P. *Objektové divadlo jako aktuální tendence loutkového divadla.* [Bakalářská práce]. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2021. 47 s.

9 MAKONJ, K. *Od loutky k objektu.* Praha : Pražská Scéna, 2007, s. 28.

10 Viz: DRNKOVÁ, P. *Objektové divadlo jako aktuální tendence loutkového divadla,* s. 13 – 16.

11 Viz: ABU-LUGHOD, L. *Writing Against Culture.* In *Recapturing anthropology: working in the present.* (Ed. Richard Gabriel Fox). Santa Fe, New Mexico : School of American Research Press, 1991, s. 137 – 162.

i makroskopických aktérů dala krom jiného vzniknout filosofii spekulativního realismu. Tento pojem ustálili na konferenci v Londýně v roce 2007 filosofové Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman a Quentin Meillassoux.¹² Myšlení spekulativního realismu v první řadě odmítá lidský primát v hierarchii světa. Dle zastánců spekulativního realismu je též nepřijatelný již výše zmíněný kantovský korelacionismus – není možné dosáhnout poznání věcí v jejich pravé podstatě. Proto tak běžné myšlení sklouzává do takzvaného korelačního kruhu, to znamená, že samotný akt myšlení ovlivňuje podstatu pozorovaného objektu, který touto transformací zpětně upravuje způsob myšlení. Korelační kruh je tedy nekonečným opakováním vzájemného ovlivňování objektu a subjektu.

Quentin Meillassoux dochází k závěru, že je nutné spekulovat: „Pokud se materialismus tedy vydá na cestu spekulace, musí věřit, že je možné myslet danou skutečnost a oprostít se přitom od faktu, že ji myslíme.“¹³ S tím souvisí objektivě orientovaná ontologie. Objektivě orientovaná ontologie je takový způsob myšlení, který na půdě spekulativního realismu uznává existenci autonomně jsoucích objektů, prosazuje tedy nutnost ontologické autonomie každého objektu nezávisle na nazírající subjekt. Americký filosof Levi Bryant v knize *Demokracie objektů* ukazuje, že každý existující objekt je ontologicky na stejné úrovni. To znamená, že člověk je objektem mezi objekty.¹⁴ „...pojímám všechny entity jako objekty, a to včetně subjektů. Kromě toho, abych překonal hypotézu duálního světa modernity, tvrdím, že je nutné vytrvale hájit autonomii objektů...“¹⁵

Taková autonomie objektů je manifestována například v inscenaci spolku Špatné divadlo s kryptickým názvem *Ó*.¹⁶ Během inscenace se lidští aktéři pohybují v prostoru chátrajícího bývalého pivovaru a ohledávají svými těly specifickou materiálnost, které mají kolem sebe k dispozici. Během interakcí s těmito objekty však zviditelňují divákovi dosud přehlížené aktéry. Činy performerů a performerek totiž odhalí i takové objekty,

12 SHAVIRO, S. Počátky spekulativního realismu: Přehled. In *Objekt*. (Ed. Václav Janoščík). Praha: Kvalitář s. r. o., 2015, s. 47 – 59.

13 MEILLASSOUX, Q. Metafyzika, fideismus, spekulace. In *Az kulturní čtrnáctidenník*. 2013, roč. 9, č. 1, s. 36.

14 BRYANT, L. R. *The Democracy of Objects*. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2011. 314 s.

15 BRYANT, L. R. Za objekt konečně bez subjektu. In *Objekt*. (Ed. Václav Janoščík). Praha: Kvalitář s. r. o., 2015, s. 104.

16 Autory, resp. tvůrčí tým tvoří Maria Komarova, Ondřej Menoušek a Jana Stárková. Premiéra se odehrála 8. 9. 2022 na Divadelním festivalu X10 v Kutné Hoře, CZ.

jako jsou mezery mezi jednotlivými cihlami – skrze umělecký zážitek jsou manifestovány teze objektivě orientované ontologie o nezávislosti existence objektu na myslícím subjektu. To, že jsme o existenci objektu doposud neměli zdání, neimplikuje jeho neexistenci. Divák během divadelního představení má (spíše než kde jinde) možnost zažít pozměněný způsob vnímání, který by se dal popsat jako „naladění“.¹⁷ Toto „ladění nespočívá pouze ve schopnosti slyšet komunikaci těchto kamenů. Spočívá v uvědomění si jejich specifického časového i prostorového rámce mimo rozměr lidské zkušenosti.“¹⁸ Tuto bezprostřední zkušenost naladění při sledování *Ó* jsme s mojí kolegyní Zuzanou Macourkovou popsali následovně: „Představení nás mystifikovalo kontrastním balancováním mezi reálným a nereálným, konkrétním a nespecifikovatelným, existencí a absencí. Co bylo dříve, stěna, nebo díra v ní? Neurčujeme svět okolo skrze právě to, čím není? Je možné se zaseknout v otvoru pračky, vyplnit prázdnotu díry svým tělem a nebýt potom schopen tento otvor vylezením opět stvořit?“¹⁹

V divadelním prostředí tento způsob vnímání typicky vzniká na principu efektu ostenze, podobně jako v tradičním loutkovém divadle. Ostenzi zde vnímám jako sdělování, kdy věc sama, originál, funguje jako zpráva. Jde tedy o rezignaci na mimesis její napodobování. O ostenzivní manifestaci objektů, které jsou samy sebou, a nikoli reprezentací, píše jinými slovy politická filosofka Jane Bennett. Ta reflektuje trend objektivě orientované ontologie skrze promyšlení vitálního materialismu a objektovou agenci.²⁰ V knize *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*²¹ domýšlí pozici vitálních materialistů a představuje pojem „síla věcí“. Vitální materialismus, jak jej popisuje Bennett, je spojován s mineralogem Vladimírem Vernadským a filosofem Manuelem DeLandou, kteří uznali binární opozici živého a neživého za umělý konstrukt. Vernadsky proto užívá

17 Viz: „attunement“: MORTON, T. *Realist magic: objects, ontology, causality*. Ann Arbor, Mich: Open Humanities Press, 2013. 228 s.

18 JANOŠČÍK, V. Beyond the Outer Limits: Budoucnost ve sci-fi, současném umění, filozofii a teorii médií. In *Temporality (nových) médií*. Praha: Akademie múzických umění, 2016, s. 261.

19 HÁJEK, V. – MACOURKOVÁ, Z. Y: ŠŠŠŠŠ, WWW, Ó, X10 v KH (No. 1). In *Divadelní noviny*. [online]. [cit. 10. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://www.divadelni-noviny.cz/y-ssssss-www-o-x10-v-kh-no-1>.

20 Pojem agence (agency) užívám ve smyslu hybné síly, schopnosti měnit svoji každodenní realitu: „... ve filosofii a společenských vědách označuje schopnost jednotlivců nebo skupin jednat záměrně a rozhodovat se. To, co má agenci, je schopno ovlivňovat sebe sama i vnější svět. Objekt takto schopný konat, je agentem – původcem děje.“ HÁJEK, V. *Síla objektů: analýza představení s nelidskými aktéry optikou filosofie spekulativního realismu*. [Bakalářská práce]. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2023, s. 11.

21 BENNETT, J. *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010. 200 s.

spíše pojmu životnost, který implikuje různé pozice na spektru vnímání agence objektů. V důsledku tedy nachází životnost v kterémkoli objektu od mikroskopických vazeb mezi atomy, po makro objekty. Ty potom mají schopnost zcela nezávisle manifestovat svoji vlastní sílu, svoji agenci. Podle DeLandy jsou to mikroskopické minerály, které stojí za schopností živočichů ovládat svůj pohyb. „Každý člověk je heterogenní směsí živoucí, nebezpečně živoucí hmoty. Pokud je samotná hmota plná života, znamená to nejen minimalizaci rozdílů mezi subjekty a objekty...“²² Bennett po vzoru DeLandy připouští, že lze každý objekt považovat za agenta sui generis; přisuzuje každému objektu vlastní agenci. Naráží tak na situace v životě, kdy si člověka zničehonic na malou chvíli vykolejí neobvykle nahodilá asambláž objektů: „... uvědomila jsem si, že schopnost těchto těles se neomezovala jenom na pasivní ‚nepostižitelnost‘, ale zahrnovala i schopnost věci vytvářet a mít na ně vliv. (...) V této asambláži se objekty začaly jevit jako věci, tedy jako živé entity...“²³

Hmotu, která pulzuje životem, tak jak ji Bennett popisuje, je též běžně zažit v uměleckém performativním zpracování. Dnes jde o zcela běžnou praxi v objektovém divadle.²⁴ Figurativní loutka je běžně nahrazována jakýmkoliv objektem, který je nějakým způsobem animován, a to jak fyzicky, tak skrze efekt instalace do asambláží, jak o nich píše Bennett. V koprodukcí brněnského Centra experimentálního divadla vznikla v roce 2021 inscenace *Reality Surfing* kolektivu PYL.²⁵ PYL se ve svém *Manifestu scénografie bez hranic*, který zároveň slouží jako návodný program představení, otiskl mimo jiné v časopise *CEDIT*, přímo dovolávají zásad spekulativního realismu a objektově orientované ontologie: „Ve Scénografii bez hranic musí mít výstup lidského těla stejnou hodnotu jako všechny ostatní výstupy. Proto chceme jeho přítomnost nazývat Scénografií a hledat nové módy harmonické koexistence lidských a nelidských aktérů v (nejen) divadelním kontextu.“²⁶

22 BENNETT, J. Síla věcí. In *Mysl v terénu: filosofický realismus v 21. století*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2017, s. 121.

23 Tamtéž, s. 113.

24 DRNKOVA, P. Obrat k objektu. In *Svět a divadlo*, 2022, roč. 33, č. 3, s. 153 – 159; WASZKIEL, H. Teatr lalek dla doroslych. In *Teatr*, 2015, roč. 11, č. 1. [online]. [cit. 10. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://teatranimacji.pl/arttykul/teatr-lalek-dla-doroslych-halina-waszkiel/>.

25 Autorky: Theresa Schrezenmeir, Světlana Silič a Maria Komarova, Premiéra 7. 10. 2021 v divadle Alfred ve dvoře v Praze, CZ.

26 PYL. Manifest scénografie bez hranic. In *Cedit: kontexty a přehled tvorby Centra experimentálního divadla*, 2021, roč. 3, č. 7, s. 17.

Během představení divák může skrze naladění zažít koprezenci lidských a ne-lidských entit. Lidský aktér zde neurčuje podstatu jiných objektů, opravdu se zde stává objektem mezi objekty.²⁷ Objekty se zde autonomně přeskupují, skládají a rozkládají, transformují; objekty mají vlastní agenci k asamblování – vytváření a přeskupování asambláží, velmi podobně jako performeři a performerky v moderní choreografii²⁸ či konkrétně v koncepci paradoxního těla Josého Gila.²⁹ Tato ostenzivní, neustále transformující se instalace je uměleckou praxí, která skrze anti-iluzivní prostředky performančního umění zviditelňuje realitu takových objektů, které by jinak nebylo možné nikdy nahlédnout.

Divadlo ve 21. století chápu jako instrument ostenzivního sdělování abstraktních informací, jako nástroj přímé akce, která má v potenci být jazykem i pro další živočišné druhy než jen člověka.³⁰ Divadlo či obecněji performativní umění je forma, která je neskutečně versatlní. Na základě odmyšlení lidského primátu na místě středu poznávání i poznání, můžou vzniknout nové dehierarchizované způsoby myšlení, které oproti dosavadní tradici nejsou ve svém základě stavěné na koloniální premise opozic my versus oni.

SUMMARY

Theatre Performance Through the Prism of Object-oriented Ontology

My study is based on research from my diploma thesis entitled “The Theatre of Objects: Speculative Realism as a Way of Understanding Non-Plot Performances”. The presentation will outline one perspective on the current trend in the Czech theatre field. It will also outline how it is possible to illustrate concepts of contemporary philosophical discourse through artistic expression today. Specifically, it will outline the overlap of the

27 Na toto téma bude snad brzy publikována práce kolegyně Pavlína Drnkové s názvem *Koprezence lidských a ne-lidských entit v performativní praxi*.

28 Viz: PAVLIŠOVÁ, J. *Aktuální tanečněvědný diskurz: obraty v současném tanci*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2021. 118 s.

29 GIL, J. Paradoxical Body. In *TDR/The Drama Review*, 2006, roč. 50, č. 4, s. 21 – 35. [online]. [cit. 10. 11. 2023]. DOI: 10.1162/dram.2006.50.4.21.

30 Viz například posthumanismus (Donna Haraway), temná ekologie (Timothy Morton), teorie sítí aktérů (Bruno Latour).

fields of speculative realism and objectoriented ontology with the trend of visual dramaturgy and object theatre.

Táto práca vznikla v rámci štúdia na Katedre divadelných a filmových štúdií Filozofickej fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (študijný program divadelní štúdiá a kulturní antropologie).

LITERATURA

- ABU-LUGHOD, Lila. Writing Against Culture. In *Recapturing anthropology: working in the present*. (Ed. Richard Gabriel Fox). Santa Fe, New Mexico : School of American Research Press, 1991, s. 137–162. ISBN 978-0-933452-77-0.
- BENNETT, Jane. Síla věcí. In *Mysl v terénu: filosofický realismus v 21. století*. Praha : Akademie výtvarných umění v Praze, 2017, s. 109–128. ISBN 978-80-906381-3-6.
- BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*. Durham : Duke University Press, 2010. 200 s. ISBN 978-0-8223-4619-7.
- BRYANT, Levi R. *The Democracy of Objects*. Ann Arbor : Open Humanities Press, 2011. 314 s. ISBN 978-1-60785-204-9.
- BRYANT, Levi R. Za objekt konečně bez subjektu. In *Objekt*. (Ed. Václav Janoščík). Praha : Kvalitář s r. o., 2015, s. 83 – 106. ISBN 978-80-260-8639-0.
- DRNKOVÁ, Pavlína. *Objektové divadlo jako aktuální tendence loutkového divadla*. [Bakalářská práce]. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2021. 47 s.
- DRNKOVÁ, Pavlína. Obrat k objektu. *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*, 2022, roč. 33, č. 3, s. 153 – 156. ISSN 0862-7258.
- FIKSDAL, Ingri Midgard. *Affective Choreographies*. Vilnius : Standartu Spaustuve, 2018. 208 s. ISBN 978-82-92613-81-8.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Úvod do divadelných a performatívnych štúdií*. Bratislava : Divadelný ústav, 2021. 280 s. ISBN 978-80-8190-079-2.
- GIL, José. Paradoxical Body. In *TDR/The Drama Review*, 2006, roč. 50, č. 4, s. 21 – 35. ISSN 1054-2043.
- HÁJEK, Viktor. *Síla objektů: analýza představení s nelidskými aktéry optikou filosofie spekulativního realismu*. [Bakalářská práce]. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2023.
- HÁJEK, Viktor – MACOURKOVÁ, Zuzana. Y: ŠŠŠŠŠ, WWW, Ó, X10 v KH (No. 1). *Divadelní noviny*. [online]. [cit. 10. 11. 2023]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/y-ssssss-www-o-x10-v-kh-no-1>.
- JANOŠČÍK, Václav. Beyond the Outer Limits: Budoucnost ve sci-fi, současném umění, filozofii a teorii médií. In *Temporalita (nových) médií*. Praha : Akademie múzických umění, 2016, s. 245–273. ISBN 978-80-7331-425-5.

- KANT, Immanuel. *Prolegomena ke každé příští metafyzice, jež se bude moci stát vědou*. Praha : Svoboda-Libertas, 1992. 152 s. ISBN 978-80-205-0310-7.
- MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. Praha : Pražská Scéna, 2007. 280 s. ISBN 978-80-86102-60-3.
- MEILLASSOUX, Quentin. Metafyzika, fideismus, spekulace. In *Az kulturní čtrnáctideník*. 2013, roč. 9, č. 1, s. 36 – 37. ISSN 1803-6635.
- MORTON, Timothy. *Realist magic: objects, ontology, causality*. Ann Arbor, Mich : Open Humanities Press, 2013. 228 s. ISBN 978-1-60785-202-5.
- OSOLSOBĚ, Ivo. Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci: variace na téma Zichovy definice dramatického díla. In *Otázky divadla a filmu I*. (Ed. Artur Závodský). Brno : Universita J. E. Purkyně, 1970, s. 11 – 46.
- PAVLÍŠOVÁ, Jitka. *Aktuální tanečněvědný diskurz: obraty v současném tanci*. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2021. 118 s. ISBN 978-80-244-6006-2.
- PYL. Manifest scénografie bez hranic. In *Cedit: kontexty a přesahy tvorby Centra experimentálního divadla*, 2021, roč. 3, č. 7, s. 16 – 17. ISSN 2694-7765.
- SHAVIRO, Steven. Počátky spekulativního realismu. In *Objekt*. (Ed. Václav Janoščík). Praha : Kvalitář s r. o., 2015, s. 47 – 60. ISBN 978-80-260-8639-0.
- WASZKIEL, Halina. Teatr lalek dla dorosłych. In *Teatr*, 2015, roč. 11, č. 1. ISSN 0040-0769. [online]. [cit. 10. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://teatranimacji.pl/artukul/teatr-lalek-dla-doroslych-halina-waszkiel/>.

KONTAKT

Viktor Hájek

Univerzita Palackého v Olomouci,

Katedra divadelných a filmových štúdií FF UP

Univerzitní 3, 779 00, Olomouc, Czech Republic

e-mail: viktor.hajek01@upol.cz

Multimédia a divadlo

NIKOL MARTINKOVÁ BURIANOVÁ

FILOZOFICKÁ FAKULTA MASARYKOVY UNIVERZITY;

ÚSTAV ROMÁNSKÝCH JAZYKŮ A LITERATUR

ABSTRAKT Studie se zaměřuje na proměny současného divadla, spojené s novými technologiemi. V kontextu 21. století sledujeme například pod vlivem filmu či animací zásadní změny v narativních postupech. Nová média jsou využívána za účelem znovuobjevení jevištního umění s ohledem na herectví (které se radikálně proměňuje) a konfiguraci scénického prostoru. Média představují současně nástroj i nový prostor, čili dvě kategorie, které „transformují modalitu myšlení i utváření smyslu.“ (Méchoulan)

Vzniká hybridní divadlo, jehož jevištní reprezentace obnovuje postdramatické postupy, jako dekonstrukce konstitutivních složek divadla. Rozboření základů divadla paradoxně oživuje jeho podstatu – teatrálnost, uchopenou jako syntetickou a expresivní materii. Videoprojekce vytváří novou vizuální texturu, v níž intermedialita přetváří nejenom expresivní modalitu, ale i symbolistní strukturu divadla. Jakým způsobem slouží média jako nástroj imaginace či kritiky? A jak nově vzniklé vizuální prostředí stimuluje percepci diváka?

KLÍČOVÁ SLOVA současné divadlo, intermedialita, vizuální obrazy, Wooster Group, Robert Lepage, Valère Novarina, Divadlo Continuo

Současné divadlo se vyznačuje značnou diverzitou, kdy stále častěji vstupuje do dialogu s jinými (nejenom) uměleckými formami. V kontextu 21. století můžeme hovořit především o vlivu multimediálních technologií, které značně proměnily pohled na narativní strukturu díla. Fúze herectví s využíváním multimediálních technologií přinesla nové estetické i narativní postupy. Ačkoliv sama média jsou ve své podstatě velmi heterogenní, na současných divadelních jevištích dominují především filmové obrazy, případně animace, jež jsou využívány za účelem znovuobjevení jevištního umění s ohledem na herectví (které se radikálně proměňuje) a na konfiguraci jevištního prostoru. Multimediální divadlo nemůže být chápáno pouze jako akumulace rozmanitých forem umění, nýbrž jako časoprostor, kde dochází ke spojení různých, vzájemně se ovlivňujících technologií. Média představují současně nástroj i nový prostor, čili dvě kategorie, které „transformují modalitu myšlení i utváření smyslu“¹. Vzniká hybridní divadlo, jehož jevištní reprezentace obnovuje postdramatické postupy a formy odklánějící se od „tradičního“ dramatického modelu a tím dekonstruuje konstitutivní složky divadla. Rozboření základů divadla paradoxně oživuje jeho podstatu – teatrálnost, uchopenou jako syntetickou a expresivní materii, jež dává vzniknout novým narativním postupům. Již od osmdesátých let minulého století pozorujeme nárůst využívání audiovizuálních technologií nejenom v divadle, ale i ve společnosti. Nové technologie se dokonce v podobě kardiostimulátorů nebo čipů dostávají i do našeho těla, tím se nutně proměňuje vztah mezi mechanickým a organickým a zároveň se posouvá naše vnímání světa.

¹ MÉCHOULAN, É. Intermédialités : le temps des illusions perdues. In *Intermédialités*, 2003, roč. 21, č. 1, s. 17.

Videoprojekce, stále častěji přítomná na divadelních prknech, vytváří novou vizuální texturu, v níž intermedialita přetváří nejenom expresivní modalitu, ale i symbolistní strukturu divadla. Jakým způsobem slouží média jako nástroj imaginace či kritiky? A jak nově vzniklé vizuální prostředí stimuluje percepci diváka? V krátkém zamyšlení se pokusíme načrtnout možné cesty, kudy je možné se vydat při ohledávání odpovědí na tyto otázky. Jako ilustrace nám poslouží čtyři inscenace, které dělí nejenom časová, ale i geografická propast. Ačkoliv se jedná o díla z různých kulturních a estetických společenství, vznikající v rozmezí posledního čtvrt století, jejich společným jmenovatelem jsou média. Proto bychom se rádi na následujících stránkách pokusili nastínit, jakým způsobem režiséři Pavel Štourač, Robert LePage, Elizabeth LeCompte a Zaven Paré pracují s médii v rámci divadelní reprezentace a jak je možné následně k inscenacím přistupovat.

Pokud stejně jako Patrice Pavis chápeme pojetí uvedení na scénu (*mise en scène*) jako konfiguraci verbálních i nonverbálních znaků, respektive jako přítomnost fyzického a mechanického,² je zřejmé, že ani tyto složky neuniknou vlivu médií. Jako časoprostorovému umění nabízí nové technologie divadlu další možnosti, jak tyto dvě složky uchopit. Především se značně posouvá koncept reprezentace, jehož etymologie naznačuje proces znázornění či zpřítomnění. Na tomto místě je třeba poznamenat, že reprezentace dramatické postavy nutně nesouvisí s přítomností a viditelností herce na scéně. Je žádoucí rozlišovat mezi prostorovou a fyzickou přítomností herce a prezencí časovou, neboli *live*. Herec se může nacházet zcela mimo jevištní prostory a přitom být stále na „scéně“ přítomen, ať již díky *live* přenosu z jiného místa, případně díky videozáznamům. Inherentní charakteristika divadelního umění jakožto *performance*, která se odehrává tady a teď, je silně narušena právě vlivem audiovizuálních technologií.

Guy Debord ve své monografii *Société du spectacle* upozorňuje na skutečnost, že ačkoliv má jedinec díky různým médiím možnost se dostat k nepřebornému množství informací, zůstává vůči mediálnímu obrazu pasivní. Zdá se, že právě divadlo má schopnost znovu navázat „přetrže-

nou nit mezi vnímáním a prožitkem“³ a otrást divákem plného mediati-zovaných obrazů. Jinými slovy, tady a teď jevištního představení umožňuje potvrzení vazby mezi fabulací a skutečností, kdy v bezprostřednosti reprezentace se nachází přímé uchopení reality, které dodává fabuli na věrohodnosti. Vytváří se tak tichý souhlas mezi hercem, divákem i příběhem, jenž je založený na souladu mezi živou autentičností a nehranou neopakovatelností. Nicméně, uvedení médií do divadelního prostoru narušuje tuto představu, kdy to, co se může zdát jako jedinečné a neopakovatelné, je ve skutečnosti vytvořené a snadno reprodukovatelné. Různí režiséři využívají této skutečnosti jako nástroje k vytvoření nového časoprostoru, v němž není snadné se pevně ukotvit. Získávají cenný nástroj k posouvání hranic jevištní reprezentace, stejně jako metajazyk, který vyžaduje novou modalitu vnímání představení.

Imerzivní projekt mezinárodního souboru Divadla Continua, vedený českým režisérem Pavlem Štouračem, tímto způsobem představil v roce 2022 svůj projekt *Agora*. Ihned v úvodu *site-specific*⁴ představení, které se odehrávalo v prostorech nevyužívaného vlakového nádraží, diváky přivítá televizní obrazovka, z níž v živém přenosu promlouvá několik osobností, které se ze svého profesního hlediska, ať již ekonomického či ekologického, vyslovují k palčivým otázkám současného světa. Na obrazovce se objeví posléze i sám režisér, který poté, co se omluví za svou nepřítomnost, divákům popřeje pěkný zážitek a ujistí je, že debata, jež právě shlédli, proběhla živě. Stejně tak představení, které vzápětí uvidí, budou jedinečná a neopakovatelná. Poslední dvě věty se dostanou do zvukové smyčky a divák rychle pochopí, že debata byla předem nahrána a že z obrazovek se na nás usmívá digitální stopa pana Štourače, jehož originál potutelně postává opodál v rohu místnosti. Ačkoliv se dále v představení s médii příliš nepracuje, hned zpočátku zásadním způsobem vymezují nový rámec i modalitu čtení reprezentace.

Práce s médii se po roce 2000 banalizuje a režiséři je stále častěji uchopují jako nástroj kritiky či ironie. V případě Divadla Continua můžeme vy-

3 LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 308.

4 *Site-specific* divadlo představuje divadelní inscenaci, jež se hraje mimo divadelní prostory, na jedinečném místě, které bylo postaveno bez jakéhokoliv záměru sloužit divadelním představením. Může se také jednat o nekonvenční prostor jako je les nebo louka. *Site-specific* divadlo se snaží využít vlastností jedinečného prostředí k vykreslení a doplnění hloubky či významů jevištní reprezentace.

2 PAVIS, P. *La mise en scène contemporaine*. Paris: Armand Colin, 2010, s. 188.

užití videoprojekce interpretovat jako kritické zamýšlení se nad rolí médií ve společnosti a snad i odsouzení pasivity výše zmiňované společnosti spektáklu. Statická expozice úvodní scény, během níž přítomní diváci strnule naslouchají zprostředkovanému poselství, silně kontrastuje s následnou dynamikou a energičností diváka v momentě, kdy se rozprchne po nádrazí, kde má možnost sledovat pochmurně poetické obrazy reflektující úzkosti dnešního světa. Mediální obraz v tomto případě nerozpouští pouze hranice mezi realitou „tady“ a „tam“, ale i mezi realitou a fikcí, čímž nabízí kritické okénko, skrze které je možné představení nazírat. Vzhledem k tomu, že je publikum zcela volné v pohybu i výběru, divák přebírá odpovědnost za průběh daného představení. Záleží na něm, jakým směrem se vydá a jaký výjev shlédne, dokonce je možné stejnou scénu shlédnout vícekrát, avšak pokaždé z jiného místa, a tedy i z jiného úhlu pohledu. To nás opět vede k zamýšlení, zda je skutečně každé představení neopakovatelné a znovu v nás rezonují reprodukováná slova režiséra, že vše, co vidíme, je skutečné, jedinečné a nepředstírané. Co se změní, pokud se na stejný obraz podíváme z jiné strany? Co to vypovídá o daném obraze a o nás?

Mediální entrée v případě projektu *Agora* nabízí divadlu metajazyk, jenž dokáže metaforicky popsat základní pilíře divadla, které, jak vyzdvihuje Hans-Thiers Lehmann, mají stále schopnost se dotknout diváka. Vzhledem k tomu, že jde o pohybově-výtvarné představení, Divadlo Continuo zde nepoužívá jazyk jako znakový systém k předání sdělení. Vynecháním promluvy se obecně oslabuje rozumová stránka a do popředí se dostávají jiné výrazové složky, jako výtvarné umění, práce se světly a samozřejmě pohyb. Tím se akcentuje emocionální působení na diváka, neboť to co vidíme, nás ovlivňuje více, než co slyšíme. V souladu s postmoderní vizí o objektivní neuchopitelnosti reality nás představení ponouká k pohybu. Je potřeba být aktivní, pokud chceme něco vidět/vědět. Zároveň nám nabízí variabilní úhel pohledu, který odhaluje další vrstvy čtení i významů. V mediálním světě si ne vždy sami vybíráme, jakými informacemi se obklopíme, neboť sofistikované algoritmy nám stále častěji předkládají obraz o světě tak, jak jej vidět chceme. Proto síla tohoto imerzivního projektu pramenní v možnosti zažít možnost svobody a volby v celé své tělesnosti.

Využití vizuálních obrazů nemusí být nutně spojeno s ironickým postojem. Přítomnost obrazovek na scéně plní různé funkce, ať již hovoří-

me o zdvojení, multiplikaci herců, či o vytváření speciálních efektů, jako je například vizualizace nemateriálních prostorů nebo zpřítomnění herce »hors-scène« a »hors-temps«⁵. Tímto způsobem dochází k dematerializaci scénického prostoru, která stimuluje vizuální imaginaci diváka a vytváří novou vizuální texturu, v níž se „tělo“ herce dostává do stavu beztlíže.

Jako příklad tohoto způsobu práce s vizuálními obrazy můžeme uvést inscenaci *Hamlet/Elseur* kanadského dramatika a režiséra Roberta LePage z roku 1997. Uprostřed scény se nachází černá skříňka, respektive obrazovka, kde se postupně objevují digitální avataři hlavní postavy, kterou ztvárnil sám LePage, s nimiž „živý“ herec může vést dialog. Zároveň je na plátno během představení díky kamerám instalovaným nejenom kolem jevištní scény, ale také přímo na těle herce, promítán i sám LePage. Tak se na scéně kromě postavy ztělesněné hercem z masa a kostí objevuje množství dalších nehmotných postav, které pomocí nových technologií mohou být zvětšené, dvojité natočené, „vybledlé“, skutečné nebo promítnuté pouze jako zrcadlové odrazy herce.

Následná promítání videozáznamů a videoprojekcí umožňují autorovi elegantně a efektivně řešit problém, jakým způsobem na jevišti představit větší množství postav. Díky tomuto zpracování, si můžeme představit, že veškeré postavy kromě Hamleta jsou pouze jeho odrazem, ať už jsou součástí jeho paranoidního deliria, případně výsledkem představivosti umocněné žalem. Můžeme se domnívat, že se navzájem matně podobají, neboť jsou většinou stejné krve, nebo je k sobě váže dvojznačnost citů. Různé členy královské rodiny tedy může věrohodně hrát stejný herec, respektive jeho digitální projekce a v případě potřeby pro lepší vykreslení či vyjádření dalších postav, které nejsou členy královské rodiny, jako například Rosencrantz a Guildenstern, režisér využije nových technologií. Místo toho, aby byl divák veden k tomu, aby na postavy nahlížel, je mu naopak nabídnut pohled postavy. Přítomnost dvou špehů, Rosencrantze a Guildensterna, je evokována pouze pohledem kamery na Hamleta, čili divák v tomto případě nesleduje zrcadlově dění na scéně, ale je přímo na scéně přítomen. Zjednodušeně řečeno, divák vidí přesně to co špehové.

5 Hors-scène označuje událost nebo promluvu odehrávající se mimo scénu neboli v prostoru, který není určen k přímé reprezentaci. Může se jednat například o promluvu herce, kterého na scéně nevidíme. Pod pojmem hors-temps, doslova „mimo čas“, si představíme scény, odehrávající se mimo moment reprezentace.

Tato technologie umožnila quebeckému režisérovi vytvořit multiplikační efekt schopný posílit pocit Hamletova šílenství a podtrhnout atmosféru špionáže v díle.

V kontextu Lepagovy tvorby se dělení funkce kamery na scéně dle teatroložky Marie-Christine Lesage na kameru »de surveillance« (pozorování, dohled) a »subjective«⁶ (subjektivní) jeví velmi relevantní. Během dané variace na hamletovské téma je divák přímo angažovaný v organizaci scénického pohledu právě tím, jak se na obrazovce promítá i to, co právě herec vidí. Divákovi se tak dostává multifokální podoba scény, kdy neexistuje jediný obraz, konstruovaný z jediného úhlu pohledu, nýbrž několik vestavěných obrazů, které se vzájemně prolínají. Ať už jsou ve vztahu hierarchickém – kde jeden se nachází nad druhým –, nebo vytvářejí simultánní odraz scény bez jakékoliv hierarchie.⁷

V této inscenaci moderní technologie slouží k tomu, aby vrhly nové světlo na známý Shakespearův text tím, že jej rozřezávají ve snaze odhalit po sobě jdoucí vrstvy. Videografické procesy se používají k tomu, aby divákovi ukázaly to, co obvykle nevidí. Infračervené a termografické kamery či sonar umožňují vidět za zdi i tapisérie kulís a odhalují tak i ty nejmenší detaily na velké obrazovce. Osvětlení zde také hraje svou konstitutivní roli. Nejenže napomáhá členit prostor, zároveň přináší úlevu v nočním vesmíru, kde tma, kromě toho, že je hmotná, je také tmou Hamletova truchlení jako jeho zoufalství a duševní poruchou. Lepagovo vysoce vizuální dobrodružství se nesnaží modernizovanou verzi alžbětinského dramatu, naopak nabádá ke čtení díla optikou diváka 21. století, podpořené nástroji moderní techniky. Jeviště se stává místem dialogu různých technologií, umožňujících nejenom transformaci, ale především autonomizaci scénického jazyka.

Kromě toho, že multimédia mohou na straně jedné sloužit jako prostředek k vytváření nových vizuálních textur a symbolické struktury, mohou ve své přiznané podobě na straně druhé i zprostředkovat materiální složky scénografie. V tomto kontextu se tvorba newyorské skupiny Wooster Group vedená americkou režisérkou Elizabeth LeCompte, patří cí bezesporu mezi pionýry a experimentátory v oblasti multimediálního

divadla, nabízí jako exemplární příklad tohoto způsobu uchopení scénické tvorby. Pojmy jako fragmentárnost, dislokace, juxtapozice a další se derou na jazyk při zmínce jejich tvorby.

Deset let po Lepegeově představení *Elseneur* nabízí Wooster Group nový pohled na Shakespearovo dílo založené na přímé konfrontaci živého – mechanického a živého – nahraného. Jádrem jejich intermedialního projektu spočívá v promítání archivních záběrů Broadwayské produkce *Hamleta* v režii Johna Gielguda s Richardem Burtonem v hlavní roli. Na velkém plátně v zadní části jeviště se promítá sestříhaná a zkrácená verze inscenace z roku 1964, zatímco se herci souboru snaží o absolutní synchronizaci s videem. Herci kopírují obraz tak přejímají roli loutky a převrací vztah mezi lidským faktorem a technologiemi. Herci jsou ve službách obrazu a tím se transformují v jejich nástroj. Zároveň se nikdy nesnaží zakrývat skutečnost, že imitují filmové záběry. Ostentativně na ně reagují, když si například upravují své postavení i gestikulaci v reakci na filmovou předlohu. Julie Sermon v kontextu proměn současného divadla hovoří o tzv. „marionetizaci“⁸ postavy, založené na principu dehumanizace či depersonalizace herce za pomoci kostýmů, gest nebo masek, které místo aby se snažily o mimetickou nápodobu skutečnosti, se naopak záměrně jeví jako umělé, neživé. Dle autorky marionetizace dramatické postavy koreluje s roztržitostí, interaktivností a heterogeností současného světa. V tomto ohledu můžeme považovat loutku za jednu z nejlepších forem reprezentace současné mobilní a propojené společnosti.⁹

V představení *Hamlet* mají diváci možnost zakusit intermedialitu jako průsečík mezi účinkujícími, diváky a souborem médií zapojených v představení v konkrétním okamžiku.¹⁰ Nové významy se vynořují na základě fúze médií a reality, stejně tak jako na interakci mezi archivními záběry a živou performancí. Původní Shakespearův text vstupuje do dialogu se záběry inscenace stejnou dynamikou jako samotná interakce přítomných herců s jejich původními předlohami. Jevištní inscenace představuje duplikaci toho, co se odehrává na plátně, ale zároveň se rozmanitě detailně

8 SERMON, J. – RYNGAERT, J.-P. *Théâtre du XXIe siècle*. Paris : Armand Colin, 2012, s. 75.

9 Tamtéž, s. 86.

10 CHAPPLE, F. – KATTENBELT, C. *Key issues in intermediality in theatre and performance*. *Intermediality in theatre and performance*. New York : Rodopi, 2007, s. 12.

6 LESAGE, M.-Ch. *Théâtre et intermédialité*. In *Communications*, 2008, roč. 47, č. 83, s. 145.

7 HÉBERT, Ch. – PERELLI-CONTOS, I. *La Face cachée du théâtre de l'image*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2001, s. 68.

výřezy z představení promítají na malé obrazovky rozmístěné v různých částech jeviště. Vzniká tak mnohvrstevné dílo profilující se jako kolektivní, kompozitní a komunikativní divadlo. Scénická promluva se výrazně opírá o spletnost a roztržitost heterogenních složek, které nabízí polyvizuální uchopení scénického obrazu. V této souvislosti upozorňuje Béatrice Picon-Vallin na opomíjenou skutečnost, že dnešní divák je především divákem televizním či filmovým, a je tak navyklý přepínat a třístit svou pozornost mezi několik oblastí realit.¹¹ Čínská informatička Ziming Liu popisuje, jakým způsobem se v digitálním světě mění samotná podstata čtení. Během digitálního čtení se oči pohybují „cikcak“, kdy čtenář jakoby klouže po textu a vyhledává klíčová slova pro okamžité pochopení kontextu, aby se následně přesunul k jeho závěru.¹² Zároveň dodává, že neustálá expozice jedince vůči mediálnímu či filmového obrazu, stejně jako „zapping“ specifický pro sledování televize, zcela změnily percepční návyky veřejnosti.

Inscenace *Hamleta* v podání Wooster Group testuje tyto nově nabyté dovednosti diváka, který musí plynule „přepínat“ mezi jevištním představením a videoprojekcí. Nicméně je třeba poznamenat, že scénické zpracování hry tento úkol příliš neulehčuje. V první části představení se hlasy herců prolínají s hlasy z filmového plátna a přítomní herci věrně kopírují dikci i melodičnost svých originálních předloh. V určitých chvílích je ne snadné odhadnout, kdo právě promlouvá, neboť nejednoznačnost mezi hlasem ze scény a z plátna umocňuje pocit nezakotvenosti a nestability. Filmová projekce režiséra skýtá rozmanité možnosti, jak se záznamem pracovat, a tím vytvářet nové narativní postupy i ohledávat hranice divadelní performativity. Wooster Group nám nabízí remix úspěšné Broadwayské hry za pomoci editace pracující se střihem, zrychlením či zpomalením záběrů, stejně jako s přiblížením či oddálením ohniska. Videozáznam se v jednu chvíli zastaví, aby se mohl ve smyčce vrátit zpět, na což jevištní zpracování reaguje jiným prostorovým uspořádáním herců a tím pádem i zachycením jiných detailů na přítomných obrazovkách. V druhé části představení se filmové tělo rozplyne do mlhy, ze které vy-

11 VALLIN, B. *Les écrans sur la scène : Tentations et résistances de la scène face aux images*. Lausanne : L'Age de l'homme, 1998 s. 19.

12 LIU, Z. Reading Behaviour in the Digital Environment: Changes in Reading Behaviour over the Past Ten Years. In *Journal of Documentation*, 2005, roč. 61, č. 6, s. 700 – 712.

stupují pouze osvětlené oči herců. Burtonova filmová předloha se tak stává mlhavou, nepřesnou a proměnlivou, ostatně jako lidská paměť. Tím je popřeno privilegium filmového obrazu, jakožto média schopného přesně zachytit úsek dané reality a její následně věrné reprodukce. Na scéně vidíme pouze stopy filmových herců ztvárněné jejich scénickými dvojníky, kteří znovu zkouší zrekonstruovat kompozici obrazu. Během představení se role filmového média a jeho vztah k jevištnímu dění výrazně proměňují. Ve finálních scénách vidíme pouze bílou obrazovku s nesourodými záblesky filmu, simulující Hamletův vnitřní svět, stále znatelněji sužovaný neurózou a smutkem. Filmové plátno již neslouží coby předloha určená k imitaci, nýbrž jako scénický prvek umožňující jiné ztvárnění vnitřního prožívání postavy.

Nepopiratelným faktem zůstává, že nové technologie zásadním způsobem proměňují způsob, jímž může k marionetizaci postav docházet. Ve shora zmiňovaném příkladu jsme zmínili jednu z možností práce herce s videoprojekcí, která na scéně vytváří vizuální palimpsest, kde se herci stávají originálními kopiemi filmových avatarů. Někteří režiséři využívají multimédia ještě radikálnějším způsobem v momentě, kdy se technologie stávají substituty živých herců. Již v roce 1890 chtěl Maurice Maeterlinck vyhnat herce ze scény, jelikož se domníval, že představa člověka v jakékoliv podobě procesu reprezentace je zastaralá. Na jeho místo doporučil příchod loutky, androida, tedy tvora, který ztratil veškerou lidskou identitu, ale i přesto si zachoval svou podobu. Biologická přítomnost by mohla být nahrazena jejím odrazem, projekcí nebo stínem, vším tím, co „může mít podobu života, aniž by žilo.“¹³

Francouzský umělec Zaven Paré dostal Maeterlinckovu požadavku par excellence, když v New Yorku v roce 2000 představil v MaMa Experimental Theatre jednu ze svých elektronických loutek v rámci inscenace *Theatre of the Ears* [Divadlo uší]. První anglická adaptace textů francouzského dramatika Valèra Novariny tak paradoxně nabízí divadlo bez herců. *Theatre of the Ears* můžeme charakterizovat jako interdisciplinární projekt na pomezí mezi loutkovým spektáklem a performancí využívající nové technologie. Elektronická loutka vytváří klon obličeje Valèra No-

13 MAETERLINCK, M. *Menus propos – Le Théâtre*. In *Jeune Belgique*, 1890, roč. 9, č. 1, s. 384.

variny, jehož mimika (pohyby očí, otevírání úst atd.) je řízena počítačem, stejně tak jako pohyby malých pojízdných rádií, minimalistických mechanických herců, ze kterých diváci slyší montáž dramatikových textů, ať již teoretických či dramatických, které sám autor předčítá.

Paréův osobitý styl práce s technologiemi otevírá nové perspektivy, ale i otázky týkající se role a funkcí médií v divadle. Jakmile se jednou hercův hlas nahraje, vytrácí se z něj určitá autentičnost promluvy člověka. Tím, že reprodukce není otázkou paměti, ale pouze mechanického přehrávání, lidská promluva se odosobňuje a přebírá na sebe vlastnosti prisuzované strojům a technologiím. Podobně je tomu i v případě elektronické loutky generující nový způsob vnímání tělesnosti. Ačkoliv je tvář Novariny přítomna, nezbyvá z člověka nic víc než pouhý stín, tedy pozůstatek umožňující předat zprávu, která může být slyšena, nikoliv však vyslyšena. Jeho existence je ryze negativní – „hlava“, velký ovál, na nějž se promítá nehybná tvář dramatika, vytváří úzkostně prázdnou vizáž člověka. Pokud promluva může existovat mimo tělo, mimo vnější schránku lidské bytosti, dokážeme si představit i herce bez tělesnosti? Můžeme se na jevištích vzdát obrysů lidské bytosti? Je snad i herec mrtvý? Antidivadlo Valère Novariny je místem, v němž se hmotně přetváří promluva z umírajícího těla, kde se herec sebeurčuje jako mechanický stroj generující slova, neboť „herec, je mrtvolou, která mluví“¹⁴.

Tento projekt pracuje s „rozpitvaným“ hercem v situaci, kdy je roztržena nejenom jeho tělesnost, ale i jeho podstata. Lze si tak klást otázku zda může herec dále existovat, pokud musí být mrtvý. V případě *Theatre of the Ears* není kategorie herce podmíněna pouze jeho mechanickým dvojníkem, nýbrž i samotným autorem. Nejen projekce ucha v nadpřirozené velikosti v zadní části jeviště, ale i název představení vytěsňuje etymologický původ slova divadlo – od slovesa dívat se – a ohlašuje primární postavení sluchu. Ačkoliv úkol diváka je především naslouchat, originální instalace pohybující se po jevišti mu nedovoluje zrak ze scény odtrhnout. Sám Zaven Paré uvádí, že jeho záměrem bylo sestavit elektronickou loutku, u níž budou drátky tradiční loutky nahrazeny elektrickými kabely. Cílem bylo zachovat především princip manipulace s loutkou a „vytvořit autonomního antropomorfního robota, který se bude moci

pohybovat po scéně“.¹⁵ Výsledkem je poměrně rigidní a mechanická estetika, pomocí níž vyvstávají nové otázky týkající se vztahu autor – herec – režisér – divák.

Autor Valère Novarina na scéně mechanicky odříkává své texty a přivádí nás tak k zamyšlení nad rolí, potažmo i mocí dramatika vůči jevištnímu zpracování. Počítačově řízená a velmi omezená mimika Novariny nastiňuje určitou bezmocnost autora, který pouze přihlíží reprodukci svého slova. Divák je tak svědkem marného autorova úsilí promlouvat. Ačkoliv slova zůstala, nikdo je nevyslovuje. Promluvu nic nedrží, nemá žádnou kotvu, ale stává se nehmotnou a volně plyne éterem. Autor jako „mrtvý řečník“ se staví proti svému manipulovatelnému dvojníkovému, který coby jeho elektronický fantom zůstává na jevišti a nahrazuje nepřítomného řečníka.

Elektronická loutka zásadním způsobem rekonfiguruje hereckou reprezentaci. V tomto případě je loutka vystavěna v celé své elektronické nahotě, neboť francouzský multimediální umělec se nesnaží o efekt iluzivnosti, v němž by zakrýval kabely, dráty či mechaniku ve snaze navodit pocit opravdového novarinovského klona. Odhaluje podstatu samotného zpracování loutky a ostentativně vystavuje její strojovou povahu. Stroj odhaluje extraverzi těla v prostoru loutky, pro jehož animaci jsou zásadní pouze části podílející se na produkci hlasu – tedy ústa, hrtan a plíce. Toto paradoxní a neúplné mechanické tělo odpovídá představě schizoidního umění, které chce žít, ačkoliv jeho jednotlivé oblasti lze těžko lokalizovat na mapě soudobých uměleckých postupů. Vzniká nový fenomén, radiofonická poezie, která představuje cirkulaci představ a obrazů z jednoho umění do druhého, jež se formuje na základě technologické zvláštnosti a otevírá hned zpočátku neznámou formu umožňující vyvstat poetice založené na akustické a elektronické kompozici textu. *Theatre of the Ears* představuje zvukovou hru, která přispívá k tomuto performativnímu problému. Dochází k transformaci ontologie divadla, kde se od estetiky »trompe-l'oeil« posouváme spíše ke »trompe-l'oreille«, tedy kdy je zásadním způsobem oklamán sluch diváka.

S příchodem kultury informatiky se vytváří nové oscilující paradigma založené na permanentním kmitání mezi oblastí iluze (interpre-

¹⁵ PARÉ, Z. La Marionette électronique. In BOURASSA, R. – POISSANT, L. *Personnages virtuels, corps performatifs*. Montréal: PUF, 2013, s. 11.

¹⁴ NOVARINA, V. *Le théâtre des paroles*. Paris: P.O.L., 2007, s. 23.

tace vizuálního či akustického sdělení) a interaktivitou. V širším slova smyslu Lev Manovich uvádí, že každodenní používání počítače, který umožňuje spouštět několik programů současně, ovlivňuje i multitaskinovou kognitivní činnost jedince. Hybridní a pluralitní formy herectví se tak podle autora stávají součástí širší ideologické a kulturní mutace, jež nahradila systém bipolárních hodnot multipolárních koncepcí, v němž se neustále pozice či funkce jednotlivých složek přehodnocují a přetvářejí. Z výše uvedených příkladů, jejichž výběr je pouze reprezentativní, je zřejmé, že role i „zpracování“ nových technologií na jevištích se stávají stále častěji klíčovou složkou reprezentace. Ačkoliv se na první pohled může zdát, že využíváním filmového jazyka či digitálních simulací bude sama podstata divadla ohrožena, opak je pravdou. Nová média nabízejí nové postupy i formy, jak inscenaci uchopit, a posouvají tím i možnosti herectví. Marionetizace postavy je jedním ze způsobů, jakými se nejen role, ale i podstata herectví proměňuje. Americký soubor Wooster Group dokazuje, že využívání kinematografických postupů, stejně jako práce s videoprojekcí v kontextu divadelní reprezentace, přináší nové modalita a narativní postupy. V současné divadelní produkci můžeme zaznamenat i změnu postavení diváka, který čím dál častěji přestává být pouze »viewerem«, tedy pozorovatelem a stává se »doerem« čili aktérem. Multimediální technologie nabízejí tvůrcům způsob, jak navázat s publikem hlubší, bezprostřednější vztah a tím silněji apelovat na jeho aktivitu. Ať se již jedná o aktivitu mentální či pohybovou, případně obojí, jak je tomu v případě produkce Divadla Continua. Práce s kamerami umožňuje diváka vtáhnout přímo do scénického prostoru, jako například ve shora uvedené inscenaci *Hamlet/Elseneur*, a tak zbořit absolutně čtvrtou zeď mezi publikem a jevištěm. I v momentě, že je herec se scény zcela vyhnán, vzpomeňme představení *Theatre of the Ears*, dokáže divák zinscenovat vlastní divadlo, do jehož centra může dosadit sám sebe. Je na odpovědnosti každého v publiku, jakým způsobem inscenaci uchopí a jak ji zkonstruuje. Multimedialita v divadle je tak logickým vyústěním reagujícím na změny ve společnosti pojmící se úzce i se změnami v naší percepci a čtení světa.

SUMMARY

Intermediality and Theatre

The study focuses on the changes of contemporary theatre in relation to new technologies. In the context of the 21st century, fundamental changes in narrative practices can be observed also due to the impact of film or animation. These new media are employed to reinvent the methods of performing arts with respect to acting (which is radically changing) and the setup of theatrical space. At the same time, the media represent a tool and a new space – two categories that “transform the modality of thought and the creation of meaning” (Éric Méchoulan). Here emerges a hybrid theatre, in which stage representations restore post-dramatic practices as a deconstruction of the constitutive components of theatre. The collapse of the fundamentals of theatre paradoxically brings its essence back to life – theatricality grasped as a matter of synthesis and expression. Video projections create a new visual texture in which intermediality reshapes not only the expressive modality but also the symbolist structure of theatre. In what ways do the media serve as a tool of imagination or critique? And how does the newly created visual environment stimulate the viewer's perception?

Táto práca vznikla v rámci doktorandského výskumu na Ústavu románských jazyků a literatur Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně (študijný program románské literatury); školiteľ doc. PhDr. Petr Dytrt, Ph.D.

LITERATURA

- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1996. 224 s. ISBN 9782070394432.
- HÉBERT, Chantal – PERELLI-CONTOS, Irène. *La Face cachée du théâtre de l'image*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2001. 204 s. ISBN 2763777970.
- CHAPPLE, Freda – KATTENBELT, Chiel. Key issues in intermediality in theatre and performance. In *Intermediality in theatre and performance*. New York : Rodopi, 2007. 266 s. ISBN 978-90-420-1629-3.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- LESAGE, Marie-Christine. Théâtre et intermédialité. In *Communications*, 2008, roč. 47, č. 83, s. 141 – 155. eISSN 2102-5924. DOI 10.3406/comm.2008.2483.

LIU, Ziming. Reading Behaviour in the Digital Environment: Changes in Reading Behaviour over the Past Ten Years. In *Journal of Documentation*, 2005, roč. 61, č. 6, s. 700–712. ISSN 0022-0418. DOI 10.1108/00220410510632040.

MAETERLINCK, Maurice. Menus propos – Le Théâtre. In *Jeune Belgique*, 1890, roč. 9, č. 1, s. 452. ISBN 978-0484985598.

MANOVICH, Lev. *The language of New media*. Cambridge : The MIT Press, 2002. 400s. ISBN 9780262632553.

MÉCHOULAN, Éric. Intermédialités : le temps des illusions perdues. In *Intermédialités*, 2003, roč. 21, č. 1, s. 9 – 27. ISSN 1705-8546.

NOVARINA, Valère. *Le théâtre des paroles*. Paris : P.O.L., 2007. 184 s. ISBN 2-86744-158-7.

PARÉ, Zaven. La Marionette électronique. In BOURASSA, René – POISSANT, Louise. *Personnages virtuels, corps performatifs*. Montréal : PUF, 2013. 368 s. ISBN 978-2-7605-3774-3.

PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. Paris : Armand Colin, 2010. 336 s. ISBN 978-2200259303.

PICON-VALLIN, Beatrice. *Les écrans sur la scène : Tentations et résistances de la scène face aux images*. Lausanne : L'Age de l'homme, 1998. 344 s. ISBN 978-2-8251-1120-8.

SERMON, Julie – RYNGAERT, Jean-Pierre. *Théâtre du XXIe siècle*. Paris : Armand Colin, 2012. 240 s. ISBN 9782200271428.

KONTAKT

Mgr. Nikol Martinková Burianová
Masarykova univerzita,
Ústav románských jazyků a literatur FF MU
Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Czech Republic
e-mail: nkburianova@gmail.com

Specifika Suzukiho hereckého tréninku a jejich účinek

JIŘÍ SVOBODA

DIVADELNÍ FAKULTA AKADEMIE MÚZICKÝCH
UMĚNÍ V PRAZE

ABSTRAKT Studie předkládá autoetnografický záznam z účasti na workshopu Suzukiho metody hereckého tréninku ve vesnici Toga v Japonsku z léta roku 2023. Jedná se o seznam postřehů z jednotlivých dnů podporovaných koncepty, na kterých své divadelní teorie založil japonský režisér Tadaši Suzuki a jeden ze zakladatelů divadla nó Zeami Motokijō. Je zde zkoumán odlišný přístup k profesi herce a jejím aspektům orientovaným na hereckou etiku, disciplínu a fyzický trénink. Hojně je skloňován důraz na těžiště hercova těla a správné zvládnutí práce s dolními končetinami, jejichž možnosti bývají dle Suzukiho zanedbávány. Práce má za cíl nejen představit základní prvky Suzukiho metody, ale také ukazuje, jak se tyto prvky projevují v Suzukiho inscenacích, které měl autor možnost zhlédnout v rámci workshopu.

KLÍČOVÁ SLOVA disciplína, herecký trénink, workshop, Tadaši Suzuki, těžiště, gramatika nohou, divadlo nó

V centru zájmu mého doktorského výzkumu stojí pojem herecké disciplíny. Tu nechápu pouze jako potřebu pracovat na zvelebování základních požadavků, které jsou na herce kladeny, jako například správná výslovnost či zvukný hlas, ale ze své podstaty je hlouběji navázána na vůli jednotlivého herce, který má vnitřní potřebu rozšiřovat její rozsah a osahávat její hranice. Základní pákou plnohodnotné herecké akce je konflikt, který ovšem nemusí vznikat pouze mezi dvěma postavami, nýbrž i v herci samotném. Běžně se o vůli neuvažuje v konotacích hereckých schopností, rozhodneme-li se ovšem přijmout fakt, že čin je alfou a omegou hereckého konání, musíme dbát na to, aby si herec byl schopný klást složité a zdánlivě nereálné cíle, kterého ho vyburcují k motivovanému jednání. Musí zde existovat touha vytvářet sám sobě neřešitelné úkoly a překážky, a bavit se jejich řešením. Generování obého je na osobě herce.

Pojem vůle je často spojován s hereckým tréninkem. Trénink jako takový má množství nejrůznějších podob, které jsou určeny vnitřními strukturami a rozhodnutími jednotlivých divadelních souborů, ovšem potřeba zvelebovat nejen herecké výrazové prostředky, ale i performerův přístup k práci a disciplíně, je u všech stejná. Esenciální je respekt, který k tvorbě takovýmto tréninkem vzniká.

Lucia Repašská, umělecká šéfkyně progresivního brněnského divadelního souboru D'epog říká: „Herecký trénink, ako ho vníma západná divadelná tradícia, sa vyznačuje koncepčnou snahou o posilnenie kompetencií a zdatnosti herca. Je základným predpokladom k dramaturgii herca. Trénink je často každodenným manifestom hercovej špecifickej profesijnej identity, etickým gestom a potvrdením zmyslu

sebadisciplíny. Tréning nie je imperatívom, nie je súčasťou povolania, ale voľbou.“¹

Zde vidíme, že dobrovolnosť účastníkov hraje v kontextu hereckých tréningů veľkou rolu. Sami prichádzajú a testujú své schopnosti, reakčnosť, impluzivnosť, presnosť, jejichž postupné zdokonalování má z jejich pohledu větší kompetenci nést zodpovědnost za jevištní výkon než nestálý talent. Dnes se hereckému tréningu u nás věnují kromě Lucie Repašské i Viliam Dočolomanský či Oxana Smilková a na poli světového divadla se můžeme zmínit například o Theodorosi Terzopoulosovi a Tadaši Suzukim.

Toto léto jsem měl možnost strávit dva týdny v Japonsku na SCOT TOGA SUMMER CAMP 2023. Jedná se o workshop zaměřený právě na Suzukiho metodu hereckého tréningu, která byla vyvinuta koncem sedmdesátých let významným japonským režisérem Tadaši Suzukim. Ten se v roce 1976 spolu se svým divadelním souborem (v té době Waseda Šógekido, dnes již SCOT) přemístil do odlehlé horské vesnice Toga v prefektuře Tojama, kde se mu od té doby podařilo vybudovat hájemství mezi národního divadla, jehož návštěva se pro stovky zapálených divadelníků stala každoroční tradicí. Přidává se tak k vlně režisérů, kteří se s divadelní revolucí šedesátých let postupně odklánějí od do té doby módního stylu šingeki, neboli nového divadla. Jeho hlavním specifíkem je snaha napodobit realistické divadlo západního formátu, včetně inscenování Ibsenových či Čechovových dramát. Šedesátá léta v Japonsku s sebou tedy přinesla bilancování související s ponětím divadelního prostoru, hereckého tréningu, přístupu k textu samotnému a vedla k založení tzv. hnutí malých divadel, jehož byl Suzuki důležitou součástí.

V této krátké práci se nebudu soustředit pouze na jednotlivá cvičení, která jsme se na workshopu naučili a jejich detailnímu rozboru, ale budu se zároveň odkazovat na deník, který jsem si během svého pobytu v Toze vedl a pokusím se popsat nejzásadnější postřehy z jednotlivých dnů a nacházet propojení mezi nimi a herecko-estetickými koncepty, ze kterých Suzuki při tvorbě tréningu vycházel.

1 REPAŠSKÁ, L. *Dekompoziční principy v inscenační tvorbě*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění (JAMU), 2015, s. 110.

Večer po příjezdu do Togy jsme byli zevrubně seznámeni se všemi pravidly, která zde musíme během workshopu dodržovat. Jde o naprostou dochvilnost, respekt ke všem pracovníkům, k pracovnímu prostoru, zákaz pití alkoholu a dodržování předepsaného cvičebního úboru (černé tričko, černé šortky, bílé tabi, vše bez jakéhokoliv nápisu nebo vzoru, ovšem s viditelnými lokty a koleny). Celá situace působila sešněrovaně až rigidně a vytvářela atmosféru vojenského tábora, ale postupem času se ukázalo, že jde o zcela běžné zásady slušného chování, které nebylo až tak náročné dodržovat.

Velkým překvapením tohoto ročníku bylo navrácení pana Suzukiho do tréningové místnosti. Již před několika lety přenechal učení své metody lektorům z řad svých bývalých spolupracovníků a studentů, ovšem, jak se sám vyjádřil, rád by před smrtí udělal pár dobrých skutků a tak jsme měli to štěstí čerpat informace přímo ze zdroje.

K všeobecné potřebě hereckého tréningu se Suzuki ve své knize *Culture is the body* vyjadřuje takto: „Naše touha po vyjádření a schopnost našeho těla tuto touhu naplnit se odcizily. Bez pravidelného tréningu se vzdálenost, kterou musí tělo urazit, aby se tato touha zhmotnila, ukazuje jako příliš velká a s přibývajícím věkem se herci postupně blokují kanály, kterými by tělo mohlo dosáhnout svého expresivního potenciálu.“²

Suzuki jako základ svého tréningu postuloval tzv. gramatiku nohou. Má za to, že vědomí našeho propojení s podlahou, potažmo zemí je zásadní pro pochopení našich fyzických funkcí. Postavení našeho těla má přímý vliv na práci s dechem a může i ovlivňovat sílu a odstín hercova hlasu. Je tedy nutné s nohama nepracovat ledabyle, nýbrž záměrně si jimi pomáhat v momentech hereckého výkonu. Při tréningu jsme tedy prováděli cvičení, která se na práci nohou soustředila a pomáhala nám získat hlubší pochopení pro jejich sílu i nepřebornou paletu jejich možností. Jednalo se o mocné dupání, stoje na špičkách, chůze, které byly v mnohém inspirovány složitým systémem chůzí divadla nó a kabuki, a náročné dřepy v několika vertikálních polohách.

Nohy jsou zde ovšem také prostředkem, s jehož pomocí máme možnost lépe zachytit pohyb našeho těžiště neboli centra gravitace. V na-

2 SUZUKI, T. *Culture is the body, the theatre writings of Tadashi Suzuki*. New York : Theatre Communications Group, 2015, s. 55.

šem každodenním životě si svého těžiště, či místa, kde se těžiště zrovna nachází, běžně nevšímáme, dokud se nedostaneme do situace, která je náročná pro naši rovnováhu, jako například zvedání krabice či překračování vysoké překážky. V takové momenty máme tendenci se více koncentrovat na to, jakým způsobem své tělo ohneme, či jak vysoko jsme schopni zvednout své nohy, aniž bychom ztratili balanc. Pro Suzukiho je takovéto soustředění velmi zásadní, protože nás připoutává nejen k vlastnímu tělu, ale i k prostoru, ve kterém se nacházíme a okamžiku, který prožíváme. V ideálu by takový stav vědomí měl být přítomný po celou dobu našeho hereckého výkonu, ať už přecházíme jeviště, provádíme artistní skoky, či jen obyčejně sedíme. Při běžném postoji, kdy naše váha není přenesena ani na jednu z našich nohou, se naše těžiště většinou nachází v podbřišku.

Když jsme byli v kontextu tréninku donuceni nějakým směrem vyrazit, bylo velmi zásadní snažit se o to, vnímat naše těžiště celým zbytkem těla a snažit se při pohybu neměnit vertikální linii našeho těla. Jde nám tedy o to, aby naše těžiště opisovalo přímku, která nevybočí ze své dráhy ani nahoru, ani dolů. Náročnost spočívá v tom, že za normálních okolností je přirozené při zvedání chodidla ze země i při dokračování lehce změnit polohu našeho těla, naše těžiště cestuje o malý kus nahoru a posléze zase dolů. Toto základní zadání velmi rychle promění vztah naší mysli k našemu tělu a má za výsledek prakticky okamžité odhalení funkčních principů našeho těla, jeho nedostatky a zlovyky.

Vnímání a kontrolu svého těžiště si tedy postavme jako princip celého tréninku. Hlavním úkolem složitých cviků nohou je (kromě jejich posílení) znejistit a nabourat kontrolu nad svým těžištěm, a tím s ním účastníka workshopu zevrubně seznámit a naučit ho jej používat. Článek Denisy Vostré v časopise *DISK* nám připomíná, že centrum gravitace je zásadním aspektem vnímání japonského hereckého těla již několik stovek let.

Eiči Suzuki při workshopu věnovaném práci s tělem a hlasem v hereckém umění divadla kabuki připomněl důležitost těžiště (koši) pro pohyb po jevišti, který v tradičním japonském divadle vždy probíhá po předem dané křivce. Postoj se „sníženými boky“, který je základní nejen pro herectví v divadle kabuki, ale třeba pro zápasníky sumó, musí mít herec stále na paměti, neboť právě z něho vychází veškerý pohyb,

jenž se na jevišti odehrává, ať už jde o stylizovanou chůzi, anebo o tanc.³

1. DEN

Fyzický trénink probíhal dvakrát denně po dvou hodinách a první den jsme prakticky celou dobu pracovali na dupání (ašibjóši), které je nejstarším cvičením celé metody a většinou se provádí na začátku a konci každého tréninku k nabrání energie. Má také přímou návaznost na rytizované dupání v divadle nó a kjógen, kde bývalo dokonce zvykem pod jeviště vyrovnat řady prázdných nádob, které takto samy vibrovaly a vytvářely ozvěnu dupotu, čímž zintenzivňovaly požitek z něj.

Základním prvkem v první hudební části tohoto tréninkového cvičení je nepřetržitě dupání do podlahy za použití rovnoměrné, nepřetržitě silly bez uvolnění horní části těla. Pokud herec ztratí koncentraci v nohou a bedrech, a unikne mu tak pocit pevnosti a kontroly, nebude schopen pokračovat až do konce v jednotné a ustálené energii, bez ohledu na to, jak silný se může cítit. A co víc, pokud herec nemá odhodlání kontrolovat nepravidelnosti dýchání, pak se mu ke konci cvičení nutně začne třást horní část těla a ztratí rytmus. V obou případech se energie vytvořená při dopadu chodidel na podlahu šíří do horní části těla.⁴

Seznámení s tímto cvičením mělo za výsledek úpornou bolest pat velkého množství účastníků. Naštěstí jsme byli obeznámeni s tím, že tento stav je běžný a pár dnů trvá, než si tělo zvykne nedupat pouze patou, ale celou ploskou chodidla.

2. DEN

Suzuki přinesl rajčata, která vypěstovali herci jeho souboru na malých políčkách, která můžete najít rozházená po celé Toze. Správná výživa a dieta herců je pro Suzukiho velmi důležitá, a tak mají členové jeho souboru povinnost pěstovat nejrůznější druhy zeleniny od bílých dýní až po indigově modré lilky. V tento den jsme také měli možnost zhlédnout zkoušku jeho inscenace *Dionysus*, které je přepisem Euripidových *Bakchantek*. Stejně jako Suzukiho vzor, Jerzy Grotowski, považuje Suzuki

3 VOSTRÁ, D. Čtvrtý ročník symposia o japonském a čínském divadle: Tradice a současnost. In *Disk – časopis pro studium dramatického umění*, 2008, roč. 6, č. 24, s. 139.

4 SUZUKI, T. *Culture is the body, the theatre writings of Tadashi*, s. 68.

herce a jeho jevištní prezenci za alfu a omegu divadelního počínání, které nemá za cíl napodobovat každodenní život schovaný za čtvrtou stěnu, nýbrž vytvářet momentální prožitek divadelní fikce, která bude angažovat diváka a jeho podvědomí skrze hercovo tělo a jeho nevšední práci s ním. Herci byli extrémně soustředění a to nejen během hraní samotného, ale i při připomínkách, které jim Suzuki posléze dával. Žádným způsobem nedávali najevo, že poznámku berou na vědomí, ale okamžitě ji zapracovali. Tento konsenzus je třeba dodržovat také při tréninku samotném. Nijak nepřikyvovat, nepřítakávat, nedoptávat se, ale pouze splnit připomínku. Na případné dotazy je čas po tréninku a samozřejmě nejsou žádným problémem, i když je podle všech lektorů lepší učit se pozorováním a napodobováním, než vysvětlováním.

Tento přístup není při předávání náročných divadelních schopností zcela neznámý. Již adepti v divadle nó byli zvyklí pozorovat druhé a stať se na jejich chybách a úspěších.

Zeami Motokijo se k tomu vyjadřuje takto: „Pokud dobrý herec uvidí, v čem je silný byl i sebesměšnější herec, měl by ho začít napodobovat. To je ten nejlepší prostředek ke zdokonalení. Kdyby připustil jeho silné stránky, ale zatvrzele by si myslel: ‚Přece nebudu napodobovat někoho horšího než já,‘ byl by takovýmto uvažováním svázaný a patrně by ani nebyl s to chápat, kde má slabé stránky on sám. Takováto umíněnost je jen znakem herecké nedokonalosti. Na druhou stranu, pokud by špatný herec pochopil, v čem má dobrý herec slabá místa, pomyslel by si: ‚Vida, i dobrý herec dělá chyby. Což teprve já začátečník, kolika pochybení se asi dopouštím?‘ A kdyby si pak dával pozor, ptal se na názory ostatních a snažil se, postupně by vše cvičením zdokonaloval a jeho herecké schopnosti by se rychle zvedaly.“⁵

Vrátím-li se k divokým výkonům Suzukio herců, je třeba zmínit souvztažnost jejich práce s těžištěm, dechem a jevištní mluvou. Ta jakoby bolestně vycházela z jejich útroby, ale zároveň mocně a ostře naplňovala celou místnost. Při dnešním tréninku nám bylo vysvětleno, že naprosté ovládnutí dechu napomáhá k rozkládání energie během celého fyzicky náročného představení. Špatná regulace naproti tomu přispívá k disbalanci těžiště, které je ovšem pokládáno za původce hercovy promluvy. Ovládnutí dechu je tedy přirozeně esenciální součástí herecké práce

5 Zeami Mokijo: *Poučení hercům*. (Ed. Denisa Vostrá). Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2016, s. 57.

a skrývá v sobě sílu, která nás nutí uvědomit si i momentální stav našeho těla a má tudíž schopnost nás propojit s právě probíhajícím okamžikem.

Suzuki to vysvětluje následovně: „Čím více energie tělo produkuje, tím více kyslíku spotřebuje, což zvyšuje míru intenzity dechu. Když se dýchání zesílí, narušuje rovnováhu těla a kontrolu těžiště. Trénink tedy existuje nejen k rozvoji těchto schopností nezávisle na sobě, ale také k prohloubení jejich vzájemného vztahu. Čím více dokážeme zvelebovat proces výroby energie, přijímání kyslíku a ovládnutí našeho těžiště, tím větší bude rozmanitost pohybů, které máme k dispozici, což zase zvyšuje stabilitu a udržitelnost života. V podstatě stejný princip můžeme uplatnit i při hraní na jevišti. Prostřednictvím disciplinovaného, integrovaného rozvoje těchto tří funkcí jako výkonnostních parametrů získává tělo sílu a obratnost, hlas získává rozsah a kapacitu.“⁶

Suzuki pro pojmenování těchto třech tělesných funkcí, tedy produkce energie, kalibrace dechu a kontrola centra gravitace, používá zastřešující pojem „neviditelné tělo“.

Zvýšení schopnosti prožívání vlastní fyzikality na jevišti je výsledkem kontinuální spolupráce „neviditelného těla“ a „gramatiky nohou“.

3. DEN

Začali jsme pracovat na prvním cvičení, jehož cílem není co nejrychleji zvládnout změny různých pozic či dupání. Pan Suzuki ho nazývá „slow ten“ a jde o rytmicky přesnou, pomalou chůzi z jedné strany místnosti na druhou, při které se musí těžiště hýbat v konstantní rychlosti po přímce, takže to téměř vypadá, jako by herec nešel, ale spíše neslyšně jezdil a koncentrace je zaměřena na účastníkem vytvořenou představu, která se zhmotňuje ve výšce očí na zdi místnosti. Tento bod není možno spustit z očí. Výsostný důraz je zde také kladen na kontinuální pohyb chodidel, jejichž pokládání a zvedání ze země nesmí být nijak zrychlováno, což je pro lidské tělo přirozené, ovšem vede to k odpoutání od centra gravitace, ze kterého by tento pohyb měl vycházet.

Pro tento a další cviky, jejichž součástí je chůze, byl inspirací (kromě divadla nó a kabuki) Suzukio zájem o specifika používání dolních končetin u Japonců. Dává jej do souvislosti s tréninkem divadla nó a kabuki,

6 SUZUKI, T. *Culture is the body, the theatre writings of Tadashi Suzuki*, s. 60.

který dle jeho názoru vychází z pohybu po domech tradičního japonského stylu a je inspirován opatrností a obřadností, se kterou Japonci takovýto prostor vnímají a jakým způsobem v něm tráví čas.

Chodbu od pokojů oddělují zpravidla jen papírové stěny či papírové dveře, za nimiž může někdo spát, bavit se s hostem, či jen přemýšlet. V témže prostoru jsou tedy i další lidé a tělesná vnímavost, která vzniká jako výsledek uvědomění si této skutečnosti, vede k tomu, že se člověk pohybuje velice tiše a nenápadně. Specifickým znakem pohybu, který se vlivem těchto okolností vyvinul, je dokonalé ovládnutí spodní části těla, které vede k udržení těžiště v jedné rovině. Pohyb probíhá rovnoměrnou a stálou rychlostí jen vodorovně, bez vertikálních výkyvů, a umožňuje pokleknout bez toho, aby kolena klepla o podlahu. Člověk je tak schopný pohybovat se a pracovat v prostředí, v němž si uvědomuje přítomnost druhých a v němž si druzí naopak uvědomují jeho přítomnost.⁷

Toga Art Park, jak zní celý název objektu, který Suzuki v tojamských horách vytvořil, je místem, které by nemohlo existovat, aniž by Suzuki nevěnoval velkou péči zvelebování komunitního života jeho ať už stálých, či nestálých členů. Důraz je zde kladen na vzájemnou výpomoc a distribuce práce a povinností nemá přesné hranice. Všichni participují na všem. My, jakožto letošní účastníci workshopu, jsme byli vyzváni, abychom měli na paměti všechny místní pracovníky i sebe navzájem. To spočívalo také v respektování úklidových služeb, které bylo třeba dodržovat nejen v tréninkové místnosti, ale také v jídelně či na ubytovně. Ovšem také fakt, že šlo náročný tělesný trénink, způsobil, že se účastníci nepřetržitě starali o fyzickou kondici a zdraví ostatních a bylo tak ještě více umocněno vnímání našeho těla. Ellen Lauren, která je profesorkou herectví na newyorském Juilliardu a která do Togy jezdí pravidelně už čtyřicet let, upozorňuje na to, že Suzuki vytvořil místo, kde je možné si uvědomit společné dědictví všech kultur napříč celým světem a tím je právě lidské tělo. Odtud pochází i název Suzukiho knihy *Culture is the body*.

4. DEN

Každé ráno i odpoledne byla opakována cvičení z předchozích dnů a zároveň byla předkládána cvičení nová. Místní metody jsou, dle mého názoru,

⁷ Tamže, s. 146.

velice funkční a u všech zúčastněných bylo možné sledovat značný posun, přestože jsme neustále naráželi na nové výzvy a úskalí. Nacházení nových překážek, jejich postupné odstraňování a objevování překážek jiných je, Suzukiho prizmatem, jedinou možnou cestou k udržení tvořivého myšlení a těla. Při provádění cviků tedy nelze dojít k jejich dokonalé formě, dají se zvelebovat celý život a neexistuje zde tudíž rozdíl mezi nováčkem či zkušeným účastníkem. Ten má paradoxně stejné, ne-li větší množství práce. Nesmí se totiž nechat ukonejšit svými dosavadními pozitivními výsledky.

Tento přístup volil při svém tréninku už Zeami Motokijo a říká: „A právě pozvolné odstraňování nedostatků považujeme za správné vršení zkušeností. Je nemožné získat zkušenosti jinak. Proto bychom se za každých okolností měli mít na pozoru, aby se – aniž bychom to vůbec zaznamenal – z ustrnulých správných zkušeností nestaly nedostatky. Mimochodem říká se, že s rostoucím věkem začíná i projev vcelku dobrého herce působit přežitým dojmem, to jsou právě ony ustrnulé zkušenosti.“⁸

Tento den jsme byli pozváni na večeři do bistra divadelní společnosti SCOT s přílehlavým názvem „Dýně“. V té jsme byli donuceni tajemnicí souboru paní Šigemasa si jídlo co nejrychleji nabrat, sníst a briskně uvolnit místo hercům souboru, vracejícím se ze zkoušky. Přestože by takovéto zacházení mohlo přijít západnímu člověku lehce nepatřičné, je nutné zmínit koncept omoijari (思いやり), který je v japonské společnosti neopomenutelný a přítomný ve všech aspektech každodenního života. Jde o ohleduplnost či empatii, která počítá s potřebami druhého člověka, aniž by byly z jeho strany jakkoliv vyjádřeny. Je nutné být schopný je předpovědět a zachovat se podle nich. Když jsme byli tedy paní Šigemasa popoháněni, neměla v úmyslu nás nijak urazit, nýbrž myslela na to, aby se herci po zkoušce mohli najíst bez zbytečného čekání. Mezitím u vedlejšího stolu seděl pan Suzuki, který mluvil pouze se svou herečkou Aki Sato-Johnson a nám nevěnoval žádnou pozornost, přestože jsme tuto akci považovali za možnost k osobnějšímu hovoru. Bylo ovšem evidentní, že na něco takového zatím nemáme nárok a mimo trénink je nám přímý kontakt spíše zapovězen. V tomto případě se jedná o hierarchii, kterou je nutné respektovat, protože by její narušení mohlo ohrozit správný průběh workshopu.

⁸ Zeami Mokijo: *Poučení hercům*, s. 101.

5. DEN

Kromě cvičení a jejich fyzických úskalí jsme dnes otevřeli otázku důležitosti práce na naší imaginaci. Při nejednom cvičení mají účastníci za úkol představit si, že jejich těžiště je taháno zároveň dopředu i dozadu, nahoru i dolů a ve své podstatě jakýkoliv pohyb musí být prováděn s myšlenkou pohybu protichůdného. Nadto je nutné umět si vytvořit uvěřitelnou představu situace, která nás nutí přecházet z jednoho konce místnosti na druhý při cvičení „slow ten“. Zde bych tedy rád podtrhl skutečnost, že herecký trénink Tadaši Suzukiho není založen pouze na fyzických cvičích bez zapojení mentální snahy. Nejde jen o tělesné výkony, které by potlačovaly kreativní pochody herce, naopak jdou ruku v ruce.

Tento den jsme se také zúčastnili zkoušky inscenace *Trójanky*, která se konala v nádherně přestavěné stodole ve stylu gassho zukuri.⁹ Herecké jednání představitelky Hekabé nešel považovat za pouhé herectví, ale za skládání svého těla a duše na obětní oltář. Herečka celou dobu představení udržovala takovou koncentraci, až se celá zuřivě chvěla a svůj hlasový rejstřík využila naprosto bezesbýtku. Divoce, ovšem precizně sebou zmítala, zatímco herci kolem ní bleskurychle cupitali v náročném dřepu. Pro Suzukiho je extrémně důležité nepřenášet každodenní život na divadelní prkna, nýbrž obnažovat bolestnou materii života v divokém souboji se svou vůlí přímo před diváky. Herec zde nehraje postavu, ale celospolečenské podvědomí chycené v pasti performerova těla. Zde můžeme vidět jasný vliv divadla nó a kabuki. Suzuki píše:

Herci nó a kabuki herectví nevnímají jako vyjádření lidského nitra. Místo toho se zaměřují na rozvoj určitých citlivostí fyzických projevů a experimentování s nimi během výkonu. Herectví pro ně není výrazem emocionálních nebo psychologických specifik, ani odhalením lidské individuality získané zkoumáním psychiky z různých úhlů. Nó a kabuki se spíše vyvinuly zkoumáním fyzických atributů – pocitů, které nelze vysledovat zpět do každodenního života.¹⁰

6. a 7. DEN

Pro můj další výzkum herecké disciplíny bylo důležité hovořit s ostatními účastníky workshopu o cestě, která je dovedla až sem. Nebudu zde popisovat příběhy všech inspirativních lidí, které jsem měl možnost potkat, ale rád bych se zmínil o jakési vnitřní touze, která byla u všech značně viditelná. Vnímám jsem, že spousta z nich je frustrovaná z diskrepance, která vzniká mezi důvodem, proč začali dělat divadlo a jaké divadlo nyní musí dělat, aby uživilí své rodiny. Velkým překvapením pro mě bylo, že několik mnohaletých návštěvníků tohoto workshopu odešlo ze svých angažmá a založilo vlastní soubory, které jsou dokonce na Suzukiho metodě postaveny. Za všechny mohu zmínit soubor v australském Brisbane a Portugalsku.¹¹

Mám za to, že se tito divadelní tvůrci nemohli vrátit k běžnému divadlu ve svých zemích potom, co měli šanci vidět zápal, oddanost a orientaci na detail jako zde.

Zajímavé na tréninku je, že přestože jsem po něm vždy byl fyzicky vysílený, i tak jsem se cítil nabitý energií, silný a plný kreativního potenciálu. Po náročném boji se svým tělem a jeho možnostmi, spíše než únava a frustrace přichází pocit radosti a euforie.

Na začátku workshopu nás naši lektori poprosili, abychom si připravili překlad krátkého úryvku z *Macbetha* v našem mateřském jazyce, který se máme naučit z paměti a který budeme používat při práci s hlasem. Zásadní je samozřejmě práce s dechem, který ztěžují složité polohy, ve kterých se účastníci při promluvě nachází. V Suzukiho metodě žádný všeobjímající návod na ovládnutí dechu neexistuje. Postupným zvládnutím obtíží spojených s náročnými cviky účastník nachází funkční principy, které mohou prakticky propojovat jeho osobní dechový aparát s jeho tělem. Ellen Lauren, jedna z našich lektorek, o které jsem se zmiňoval výše, nám ukázovala, jakým způsobem najít svůj pravý jevištní hlas. Předváděla, jak v pozici v sedě s rovnými zády a nohama ve vzduchu lze tlačit dolními končetinami na svou bránci a hlas v představě vypouštět směrem dolů. Sama dokázala přeskokovat ze svého každodenního hlasu do jevištního, který v žádném případě nezněl nepřírozně, ač svou silou naplnil celou místnost.

⁹ Jedná se o dům z dřevěných trámů, které tvoří strmou střechu podobající se rukám sepatým k modlitbě.

¹⁰ SUZUKI, T. *Culture is the body, the theatre writings of Tadashi Suzuki*, s. 43.

¹¹ Více: <https://www.zenzenzo.com> a <https://www.colectivojat.com>.

Dnes jsme měli tedy možnost slyšet *Macbetha* v přibližně 15 různých jazycích, což považuji za úžasné privilegium a zároveň se tím zhmotnila Suzukiho touha po živé interkulturní výměně, jež by přispěla k synergickému propojování tradic. Jejich vzájemné ovlivňování popisuje Suzuki takto: „Když se taková skupina herců dostane do kontaktu s mým dílem, často dochází k tomu, že při respektování vzájemných odlišností se objevují zcela nové prvky, které nejsou ve skutečnosti rozpoznatelné jako součást ani jedné z tradic. Tímto způsobem tvoří tradice důležitou součást vytváření něčeho originálního. Tradice není něco, co je třeba chránit, ale spíše je třeba ji aktivně zapojit, aby mohla poskytnout odrazový můstek pro novou tvorbu. Jinými slovy, tradice může být činitelem změny – podporou inovace prostřednictvím neustálého narážení na jiné tradice.“¹²

8. DEN

Celkový dojem workshopu působí velice ozdravně. Účastník jí pestrou a výživnou stravu, dvakrát denně cvičí své fyzické i mentální síly, aktivně se zabývá svým tělem, je v kontaktu s komunitou desítek kreativních lidí v horách s čistým vzduchem, dodržuje přesný režim, nemá skoro vůbec přístup k sociálním sítím, nesmí pít alkohol a je inspirován výjimečnými hereckými a režijními výkony souboru SCOT. Až na to, že jsem každý den psal krátký deníkový záznam, mi místní rytmus dovolil žít v přítomném okamžiku, aniž bych věnoval přílišnou pozornost tomu, co má přijít, či litoval toho, co už se stalo, či co mi snad během tréninku nešlo. Jeden z mých kolegů na workshopu se mi svěřil s podobnými pocity a dal je do souvislosti s pojmem „živočišná energie“, na který můžeme v Suzukiho esejích často narážet. Je jím myšlena energie nepocházející z jakýchkoliv umělých zdrojů, jako je plyn, elektřina, ropa, jejichž důsledkem dochází k vývoji nových technologií, které drasticky ovlivňují každodenní chápání nejen našeho těla, ale také zdravé mezilidské komunikace. Ta se stává mnohem méně smyslovou, živou a vnímající. Její vyjadřovací schopnosti jsou ochuzeny. Suzuki soudí, že civilizovaná komunita je založená na ne-živočišné energii, kdežto kulturní komunita naopak na energii živočišné.

¹² SUZUKI, T. *Culture is the body, the theatre writings of Tadashi Suzuki*, s. 151.

Tento den jsme se s Ellen Lauren začali učit slavné Suzukiho chůze, které se na první pohled zdají být relativně jednoduché, avšak množství jejich opakování bylo natolik velké, že se z nich stala velká zkouška trpělivosti a vytrvalosti. Vlastností, které jsou pro japonskou kulturu esenciální, vezme-li v potaz, že v Japonsku trvá spousta let, než se člověk dostane byt na tu nejnižší úroveň jakéhokoli řemesla. Novinkou, kterou chůze také přinesla je práce na orientaci v prostoru, protože všichni účastníci se pohybují stejným směrem a někdy dokonce diagonálně, takže je velmi složité udržovat stejné rozestupy a přesný rytmus.

9. DEN

Po týdnu naplněném spíše technickým zvládnutím cviků s sebou Ellen Lauren přinesla mnohem větší důraz na jejich propojování skrz krátké příběhy a hluboké významy. Byla schopná nám nabídnout představy, které jí osobně pomáhají při trénování a bylo tedy možné začínat nacházet silnější paralely mezi striktním tréninkem a hereckou tvorbou. Je třeba ovšem dodat, že tento (ač kreativní) přístup nelze vnášet do tréninku hned zpočátku. Tento fakt je založen na názoru, že je mnohem přínosnější nejprve zvládnout pevnou, neměnnou formu, které mohou důvěřovat a až pak do ní vlít své emoce, než je používat jako základnu a teprve poté na ně roubovat techniku. Jedná se zde opět o přímou návaznost na Zeami Motokija a divadlo nó.

Hercovo mistrovství přitom spočívá v překonání techniky a ve vytváření významů, které stojí mimo jeho vlastní vědomí – jen takovém případě je herec schopen přinést něco nového (překvapivého), nejen svým divákům, ale i sám sobě.¹³

Bylo pro mě velmi zajímavé vidět, kolik účastníků ovládá nejrůznější herecké techniky, nebo ještě lépe, jak drtivá většina divadelních tvůrců na nějakých hereckých technikách zakládá celou svou práci. Mluvílo se hodně o Meisnerovi, Suzukim, viewpoints atd. Donutilo mě to k přemýšlení nad českou hereckou pedagogikou, která se v tomto smyslu zdá mnohem méně systematická. Když jsem byl na otázku nejrozšířenějších technik v České republice tázán, nebyl jsem s to dát kloudnou odpověď, mám pocit, že každý pedagog herectví vytváří jakýsi koktejl svých vlast-

¹³ Zeami Mokijo: *Poučení hercům*, s. 29.

ních zkušeností, Stanislavského, Čechova, Mejercholda, Martince, ale většinou se studenti učí praktickým způsobem akumulování zkušeností s nejrůznějšími texty. Uvažuji, co to pro nás znamená a jaká pozitiva může mít přenášení těchto moderních hereckých technik do českého a slovenského kontextu. Možný výklad této situace může spočívat v tom, že zde není tolik mezinárodních divadelních ambic. Soubor SCOT a množství dalších souborů, o kterých jsme zde na workshopu hovořili, směřuje své cíle spíše za hranice. Vytváří se tak specifická komunita divadel bez hranic, která napomáhá výše zmiňované mezikulturní výměně.

10. DEN

Už jsme se naučili prakticky všechna cvičení, která pro nás byla připravená, až na několik druhů chůze, jimiž jsme se naneštěstí nestihli zabývat. Naši lektoři měli tendenci se zaměřit na chyby, které děláme a snažili se je napravit, spíše než nás zahlcovat dalšími, ještě složitějšími cviky. Jak jsem měl šanci pochopit, každý workshop se trochu liší od toho předešlého, lehce se mění cviky, jejich pořadí i názvy. Například základní, přípravný postoj má dnes těžiště postavené mnohem výše než tomu bylo před pár lety. Také nám bylo odhaleno, že téměř každý cvik byl vymyšlen pro potřebu efektní a náročné akce v rámci zkoušení nové inscenace v Suzukiho režii. Nejde tedy o to, jak je často míněno, že Suzuki vybírá cvičení ze své metody a vkládá je do svých představení, naopak – doplňuje do tréninku složité pohyby, které během vytváření inscenace prokázaly svou pohybovou komplexnost.

11. DEN

Poslední den tréninku byl extrémně náročný. Po několikadenní pauze, během které zkoušel se svým souborem, nás opět přišel zkontrolovat pan Suzuki. Dokonce i vstal ze svého křesla (které stávalo vždy v centru hlediště a bylo všeobecně zakázáno si za něj v přítomnosti pana Suzukiho sednout) a dřevěným mečem mezi námi chodil a upravoval naše pozice. Tímto činem jakoby narušil přísné hranice hierarchie, která mezi námi do té chvíle panovala a takto specificky, až rituálně se s námi rozloučil.

Poslední den workshopu byl zároveň prvním dnem mezinárodního festivalu, který Toga Art Park každoročně pořádá. Měli jsme tedy také možnost zhlédnout představení *Greetings from the edge of the Earth*, kte-

ré každoročně festival zahajuje a z jehož sledování se pro japonské divadelníky stala už jakási oslava konce léta. Je to velkolepá divadelní podívaná v amfiteátru na jezeře s dvěma mosty, které vedou z jeviště přes jezero až do míst, která jako diváci nemáme šanci zahlédnout. Celou inscenaci provázejí nádherné japonské ohňostroje a hned několikrát můžeme být svědky úžasných artistních výkonů herců, kteří si musí poradit s invalidními vozíčky na úzkých a v případě tohoto konkrétního uvedení mokřých můstcích.

Po představení měl pan Suzuki proslov, ve kterém hovořil zejména o pěstování zeleniny, ve kterém momentálně nachází svůj »raison d'être« a z jakých důvodů založil své divadlo právě zde, v horské divočině. Poté významní japonští politici rozbili sudy drahého saké a všichni diváci, kteří mimochodem za lístky v Toze nikdy neplatí, se mohli společně s herci napít.

Závěrem bych rád řekl, že zkušenost z tohoto workshopu mně donutila znovu se vrátit k fundamentálním otázkám orientovaným nejen k mému osobnímu náhledu na herectví, ale také k otázkám nazírání herecké disciplíny v konotacích české divadelní pedagogiky a profesionální praxe. Má u nás takovýto přístup vůbec své místo? Víme, že není navázaný pouze a jedině na japonskou kulturu, neboť se mu podařilo hojně se prosadit v USA a Austrálii. O jeho přenositelnosti tedy nemůže být pochyb. Nacházíme se ovšem ve fázi, kdy by se takovýto systém mohl v našich konotacích ujmout? Z mého pohledu ano. Je třeba si uvědomit, že se zvyšující se poptávkou po tzv. civilním herectví dochází u nás k atrofování hereckého těla, které takto ztrácí širokou škálu svých vyjadřovacích schopností. I tak ovšem herecké tréninky založené na intenzivní herecké disciplíně nemusí často padat na úrodnou půdu. Z tohoto hlediska mi imponuje názor Paul Allaina, dlouholetého badatele Suzukiho práce, který sice přiznává Suzukimu jistou úzkoprofilovost, ale také upozorňuje na to, že pro zájemce nabízí validní alternativu k „mainstreamovému“ přístupu k herectví. Říká také, že režiséři pracující s herci, kteří plně rozumí funkčním principům svého těla, mohou čerpat z širší palety jejich výrazových prostředků.

SUMMARY

The Question of Discipline in the Suzuki's Method of Actor Training

In this study, I would like to share my experience with the method of actor training introduced by the acclaimed Japanese director Tadashi Suzuki. This summer I had the opportunity to attend his workshop in Toyama Prefecture, where he founded his theatre company SCOT and developed the above-mentioned method. It focuses primarily on the correct use of the actor's center of gravity, which in turn leads to a better distribution of energy and breath, and aims to deepen the actor's presence on stage. In addition, I will also discuss the method's assumptions and benefits, which have been adopted by many theatre companies beyond Japan, especially in the US and Australia, while the Suzuki Method's popularity continues to grow. Furthermore, I would like to discuss the discipline of acting and its role in today's professional and pedagogical practice. Although the debate was more relevant in the second half of the 20th century, it is necessary to address it and view it through the lenses of today's circumstances also because of the growing popularity of so-called "civil acting".

Táto práca vznikla na Akadémii múzických umění v Praze v rámci projektu „Výzkum tréninkové praxe Tadašiho Suzukiho a teorie Orizy Hiraty“ podporeného z prostriedkov na špecifický vysokoškolský výskum.

LITERATURA

ALLAIN, Paul. *The art of Stillness – The Theatre practice of Tadashi Suzuki*. New York : Palgrave Macmillan, 2002. 214 s. ISBN 1-4039-6170-0.

REPAŠSKÁ, Lucia. *Dekompozičné princípy v inscenačnej tvorbe*. Brno : Akademie múzických umění v Brně, 2015. 188 s. ISBN 978-80-7460-086-9.

SUZUKI, Tadaši. *Culture is the body – The Theatre writing of Tadashi Suzuki*. New York : Theatre Communications Group, 2015. 195 s. ISBN 978-1-55936-496-6.

VOSTRÁ, Denisa. Čtvrtý ročník sympozia o japonském a čínském divadle: Tradice a současnost. In *Disk – časopis pro studium dramatického umění*, 2008, roč. 6, č. 24, s. 139.

ISSN 1213-8665.

Zeami Mokijo: Poučení hercům. (Ed. Denisa Vostrá). Praha : Akademie múzických umění v Praze – KANT, 2016. 154 s. ISBN 978-80-7331-399-3 (AMU); ISBN 978-80-7437-214-8 (KANT).

KONTAKT

MgA. Jiří Svoboda

Akademie múzických umění v Praze,

Katedra teorie a kritiky DF AMU

Karlova 26, 116 65 Praha 1, Czech Republic

e-mail: jiribod91@gmail.com

Koncepcia individuálneho tela v tvorbe nezávislého zoskupenia ODIVO

ADAM NAGY

ÚSTAV DIVADELNEJ A FILMOVEJ VEDY CENTRA VIED
O UMENÍ SAV

Telo je konečne slobodné

Tanečný obrat, teda vznik moderného tanca, priniesol do sveta divadla niekoľko zásadných momentov súvisiacich s problematikou vnímania tela a telesnosti. Divadlo a tanec sa dostali koncom 19. a začiatkom 20. storočia do krízy. Prehnaný naturalizmus, komerčnosť a upadajúce umelecké tendencie spôsobili, že západný umelci hľadali nové prístupy a možnosti, ktoré sa pričínili o veľkú reformu vo všetkých umeleckých a filozofických disciplínach – divadlo, dramatická tvorba, herectvo, tanec, výtvarné umenie, estetika atď. Umberto Eco zmenu estetiky a ciele historických avantgardných smerov hodnotí, že: „nemali v úmysle vytvoriť žiadnu harmóniu a smerovali práve k zničeniu každého poriadku a inštitucionalizovanej vnemovej schémy, k hľadaniu foriem poznania schopných preniknúť ako do hlbín nevedomia, tak do hlbín hmoty v surovom stave, k obžalobe súčasnej odcudzenej spoločnosti.“¹ Podobne ako reagovali historické avantgardy vo výtvarnom umení, totožne vystupovali aj priekopníčky moderného tanca Isadora Duncanová, Loie Fullerová a Ruth Saint Denisová. Menované tanečnice sa vymedzili voči estetike klasického baletu, s čím nastal tanečný obrat a zároveň začala éra nového vnímania tela a telesnosti: „Balet, ktorý sa dostal do verejných divadiel zdedil dedičstvo ideálu tela z renesancie a barokovej dvorskej kultúry. Hlavnými kvalitami tanečníka boli elegancia, jemnosť, disciplína, striedmosť a proporcionálnosť, pretože prvé balety reprezentovali spoločenskú identitu aristokracie na kráľovských dvoroch.“² Balet dlhodobo ovplyvňoval vnímanie ženskej krásy, ideálu ženy, a to v podstate

1 ECO, U. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, s. 378.

2 FUCHS, L. *Teste és identitások*. In *Színház*, 2022, roč. LV, č. 1, s. 5 – 10.

ABSTRAKT Štúdiá sa zaoberá tvorbou nezávislého zoskupenia ODIVO, ktorého zakladateľkami sú Mária Danadová a Monika Kováčová, ktoré na slovenskej scéne pôsobia už takmer desať rokov. Ich tvorba v tomto zoskupení vytvára fúziu medzi trojicou divadelných druhov, a to činohry, bábkového divadla a súčasného tanca. V centre záujmu stojí koncepcia individuálneho tela performerera, ktoré vytvára jadro významov a ovplyvňuje finálnu interpretáciu diela. Kým v diele *Stopy v pamäti* sú samotné tvorkyne aj performerkami a vypovedajú o poruche autistického spektra, tak v *reperformancii Vnorená intímny príbeh* interpretujú vždy noví aktéri a je venovaný téme starostlivosti o blízku chorú osobu. V príspevku sa budeme zaoberať už spomínanými inscenáciami, ktoré sú zamerané na telo a telesnosť performerov. V strede záujmu stojí individuálne telo a jeho schopnosť ovplyvniť východiskovú koncepciu diela.

KLÚČOVÉ SLOVÁ ODIVO, Mária Danadová, Monika Kováčová, telo, telesnosť, nezávislá scéna

trvá dodnes – no teraz už aj v prepojení s módnym priemyslom –, napriek všetkým snahám o šírenie trendu body positivity³ a prijatia akéhokoľvek tela za krásne a jedinečné. Podľa maďarskej historičky tanca Lívie Fuchs obraz ideálu súčasnej ženskej krásy sa viaže ku gruzínskemu choreografovi pôsobiacemu v Spojených štátoch amerických, Georgovi Balanchineovi, ktorý založil nový baletný smer – neoklasicistický balet. Jeho tanečnice museli byť vysoké a štíhle, s dlhými stehnami, úzkym driekom, malou hlavou a dlhým krkom. Jeho podmienky kladené na ideálnu podobu ženského tela sa následne stretli napríklad aj s postavou modelky Twiggy, ktorá podobne ako Balanchine ovplyvnila ideál krásy v módnom priemysle (až do dnešných dní).⁴

Balet a súčasný tanec sú si diametrálnym opakom vo všetkom – od vnímania tela a telesnosti cez prácu s tanečnými technikami až po vnímanie hudby. Balet je viazaná hierarchická forma, ktorá podlieha pevným pravidlám, kým súčasný tanec je opätovným nástrojom oslobodenia sa a následnou oslavou prirodzeného tela.⁵

Už žiadne techniky, len telo a jeho jedinečnosť

V momente, keď tanečníci a tanečnice prijali chodidlá za svoju regulárnu súčasť a využili ich odhalenie na vznik dodnes najviac používanej tanečnej techniky floorwork, boli následne potom ochotní „prijatť svoj dych a všetky svoje elegantné aj neelegantné telesné partie, prestali sa hanbiť aj za svoj pot.“⁶ Moderný tanec so sebou priniesol popretie zviazaných techník baletného umenia napriek tomu, že členovia hnutia moderného tanca, ako napríklad Isadora Duncanová, Rudolf Laban, Martha Grahamová alebo José Limón, svoj osobitný tanečný slovník časom kodifikovali na striktné pravidlá, podobne ako tomu bolo predtým v balete. Táto zviazanosť a následné ukotvenie mali za následok obžalobu modernistov zo strany novej generácie postmoderného tanca. Hlavná predstaviteľ-

3 Body positivity je sociálne hnutie zamerané na akceptáciu rôznorodých tiel, bez ohľadu na veľkosť, tvar, vek, farbu, pohlavie a fyzické schopnosti. Zároveň spochybňuje spoločnosťou vytvorený ideál krásy a umelý konštrukt.

4 FUCHS, L. *Teste és identitások*, s. 5 – 10.

5 VANGELI, N. *Dvacáté stololetí – stololetí renesance těla a tance*. In *Čítanka svetové choreografie : 20. stololetí*. Praha : Konzervatov Duncan Centre, 2005, s. 12.

6 VANGELI, N. *Dvacáté stololetí – stololetí renesance těla a tance*, s. 21.

ka Yvonne Rainerová vydala manifest, v ktorom definovala smer nového tanca: „Nie predstaveniu, nie virtuozite, nie transformácii, nie magickosti a ilúzii, nie lesku a nadprirodzenosti hviezd, nie antihrdinskosti, nie štýlu, nie banálnosti, nie lstitivému zvädzaniu diváka, nie excentrickosti, nie hýbaniu alebo bytiu hýbaným.“⁷

Nastala éra slobody a anarchizmu v tanečnom umení. Umelci okolo Judson Dance Theater v New Yorku odsúdili hierarchiu, systematickosť a celú svoju tvorbu ponechali náhode, s čím začal experimentovať už Merce Cunningham, len nie počas procesu vzniku diela. Na jednotlivých predstaveniach si tanečníci žrebovali, ktoré gesto alebo part budú tancovať. Nastolenie slobody ako tvorivého princípu pre tanečné umenie znamenalo, že už nezáležalo na technikách a dokonalom tele. To bolo dôvodom, prečo v súčasnom tanci v podstate neexistuje kodifikovaný ideál krásy. V tanečnom umení sú prítomné osobitné techniky, ktoré sú motivované vlastnou telesnosťou a fyziognómiou tanečníkov a tanečnic. „Súčasný tanec, nie ako označenie aktuálnej tvorby, ale ako súhrnný termín zahŕňajúci rozmanitosť prístupov k pohybu, ktorých spoločnými znakmi boli kladenie dôrazu na autorský princíp, fyzikálnosť a rezignáciu na ovládanie fixného pohybového slovníka či techniky.“⁸ V súčasnosti existujú už iba rôzne úvahy a predstavy o tele tanečníka, ktoré definujú choreografický rukopis jednotlivých tvorcov súčasného tanca.

Tanec patrí medzi umelecké druhy, ktoré sú závislé od tela (tanečníka). Pre nutnosť lepšieho uchopenia problematiky tela a telesnosti v súčasnom tanci použijeme pojmy, ktoré sú špecifické pre divadelné a performatívne umenie, a to inscenácia a aktér. Pre potreby príspevku pod pojmom inscenácia budeme rozumieť choreografiu ako celok, pod pojmom aktér telo tanečníka.

Uvažovanie o pohybe a tele v súčasnom tanci definitívne neguje filozofiu Reného Descarta a jeho dualizmu, ktorý kategoricky rozdelil telo od duše. Túto myšlienku však začalo mnoho filozofov vyvracať. Jeden z nich je Gilbert Ryle, ktorý tvrdí, že: „mysel a hmota nie sú vo svojej podstate odlišné entity.“⁹ Aktér je nositeľom postavy alebo myšlienky, kde je dôležité

7 AU, S. *Balet a moderný tanec*. Bratislava : Verbunk, 2017, s. 165.

8 HRIEŠIK, M. *Nezávislá tanečná scéna 1989 – 2000*. In ŠTEFKO, V. a kol. *Dejiny slovenského divadla II*. Bratislava : Divadelný ústav, 2020, s. 746.

9 CONROY, C. *Divadlo a telesnosť*. Bratislava : Divadelný ústav, 2017, s. 71.

si uvedomiť rozdiely medzi sémantickým a jedinečným telom. Či aktér má stelesňovať postavu alebo sa má stať postavou. Lebo koncept stať sa postavou v dejinách divadla od 18. storočia počíta iba so zobrazením dramatickej postavy, ktorá je napísaná dramatikom podľa jeho predstáv. „Európsku divadelnú tradíciu, najmä z hľadiska vplyvu, najviac formovali logocentrické, textové tradície, ktoré treba chápať tak, že divadelné telo herca primárne slúži úmyslom dramatika, pričom herec svoje vlastné osobitné vlastnosti potláča, aby mohol prezentovať charakter, ktorý je určený textom, a divák sa môže identifikovať s týmto charakterom.“¹⁰ Nevyžaduje individuálny vklad herca, hlavne sa nepočíta ani s jeho fenomenálnym telom, ktoré má svoje znaky. Postupné negovanie duality prinieslo do divadelného, ale aj tanečného umenia pojem stelesnenie. Aktér už nie je nútený reprodukovat dramatikove predstavy a na javisku existovať iba ako sémantické telo. Zrazu sa priznáva jeho fenomenologická úroveň so všetkými osobnými špecifikami tela, ktoré prezentujú myšlienky danej postavy.

Nemecká teoretička Erika Fischer-Lichte pomenovala štyri stratégie: obrat vo vzťahu performer a jeho postavy, zvýraznenie a exponovanie individuálneho tela predstaviteľa, dôraz na zraniteľnosť, krehkosť a nedokonalosť tela predstaviteľa a obsadenie postavy opačným pohlavím (cross-gender). Pre potreby tejto štúdie budeme sa bližšie venovať prvým dvom prípadom zo spomenutých.

Prvý prístup sa viaže k menu poľského režiséra a reformátora divadla Jerzyho Grotowského. Jeho koncept svätého herca necháva hercovo telo stať sa aktérom, tým pádom myseľ transformuje do verbálneho prejavu a nastane jednota tela a mysle. Grotowsky svojím výskumom herectva spojil samostatné jednotky Reného Decarta – myseľ a telo – do jednej množiny. Cez aktérovo telo sa prihovára vyššia moc a zároveň je jeho telo priznané so svojimi špecifikami: „Telo je so svetom spojené svojou telesnou hmotou. Všetka snaha o uchopenie svetla sa deje práve skrze telo a má telesnú podstatu. Telesnosť prevažuje nad ktoroukoľvek inštrumentálnou alebo semiotickou funkciou.“¹¹ Grotowského poňatie vtelesnenia spočíva v zobrazení „tela cez telo“, poukazuje na existenciu pochodov, ktoré existujú iba v tele a dajú sa zobraziť iba telom.

¹⁰ TÍMÁR, A. Az alkalmás test. In *Színház*, 2022, roč. LV, č. 1, s. 5 – 10.

¹¹ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy : Na konári, 2011, s. 119.

Druhá stratégia sa viaže k americkému režisérovi Robertovi Wilsonovi. Ten vníma telo v jeho čirej individuálnej podstate. Jeho aktéri nie sú dokonalé telá, ktoré by zodpovedali ideálom krásy súdobej spoločnosti. Hlavnou témou jeho diel sa stávajú telá a pomaly pohybujúce sa telá. Hlavným princípom tvorby je slow motion, teda spomalenie. Spomalené telo je vystavené napospas divadelnému priestoru. Nie je možné skryť nedostatky individuálneho tela aktérov, preto ich využíva a obracia v prospech aktérov. Zároveň Wilson vyvracia teóriu nehybnosti a statickosti: „Neexistuje niečo také ako nehybnosť. Vždy je tu pohyb či už kráčate, alebo pohnete rukou. Je to súčasť sledu pohybov, ktorý si môžete uvedomiť, aj keď stojíte bez pohnutia. Keď vykročíte, ten pohyb pokračuje a keď zastanete, pokračuje ďalej.“¹² Divák je nútený sledovať spomalené telo, v ktorom vynikne tempo, intenzita, sila, energia a predvedené pohyby v oveľa väčšej miere, ale zároveň diváci v oveľa väčšej miere vnímajú aj špecifickú materiálnosť tela performerov.¹³

Práve rôzne koncepty stelesnenia „otvorili nové metodické pole, v ktorom fenomenálne telo, prípadne ľudské fyzické bytie vo svete, tvorí podmienku akejkoľvek kultúrnej produkcii.“¹⁴ Takže tieto stratégie prevzali aj mnohí tvorcovia súčasného tanca, ktorí sa nesnažia reprezentovať, ale existovať. Aj v tanečnom divadle Piny Bausch tanečníci vychádzali zo svojich skúsenosti a príbehov, ktoré Bausch získala vďaka storytellingu, aj keď stvárňovali postavy.

Telo vo vlastnom uzatvorenom svete

Slovenské nezávislé zoskupenie ODIVO už takmer desať rokov tvorí integrálnu súčasť slovenskej profesionálnej divadelnej scény. Autorské duo Mária Danadová a Monika Kováčová vytvorili špecifický medzidruhový umelecký prejav, v ktorom nastáva fúzia medzi bábkovým, tanečným divadlom a performanciou. Ich spojenie vytvára emočne nasýtené osobné príbehy, ktoré zastrešujú a spájajú sa aj do celospoločenských problémov. Medzi tieto diela patria aj *Stopy v pamäti* a reperformancia

¹² ŠIMKOVÁ, S. *Divadlo prekračuje hranice*. Bratislava : Divadelný ústav, 2019, s. 307.

¹³ FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*, s. 122.

¹⁴ Tamže, s. 128.

Vnorená, ktorá využíva prítomnosť individuálneho tela cez jazyk súčasného tanca.

„Stopy v pamäti vychádzajú z osobnej skúsenosti inscenátoriek – ich bratom bola diagnostikovaná paranoidná schizofrénia.“¹⁵ Dielo však môžeme voľne zaradiť do línie fyzického divadla, najmä čo sa týka telesného slovníka performerky Márie Danadovej. Medzi prvých tvorcov, ktorí otvorili tému politických stanovísk cez telesný prejav bol Lloyd Newman. Jeho súbor DV8 do sveta tanca priniesol marginalizované skupiny a tela a ich vyzdvihnutie vnímal ako revoltu proti estetike krásy, ktorá bola dominantná vo verejnom diskurze. Bol prvý, kto začal pracovať s členmi LGBTI+ komunit, psychicky a fyzicky znevýhodnenými či starými ľuďmi. V tejto línii tvorby pokračuje napríklad aj taliansky režisér Romeo Castellucci, ktorý systematicky obsadzuje telesne a duševne znevýhodnených aktérov. Táto paralela medzi Lloydom, Castelluccim a ODIVOM je miestami priznane prehnaná, ale na slovenské pomery Stopy v pamäti otvárajú verejný diskurz o duševne znevýhodnených ľuďoch a dostávajú ho do povedomia širokej verejnosti.

Tvorkyne skúmali symptómy paranoidnej schizofrénie, ktoré slúžili ako jadro telesného a výtvarného konceptu diela. Podľa Medzinárodnej klasifikácie chorôb (MCHK-10), „pri paranoidnej schizofrénii prevládajú stabilné, často paranoidné bludy, zvyčajne sprevádzané halucináciami, najmä sluchovými a poruchami vnímania. Poruchy afektu, vôle a reči a katatónne príznaky buď úplne chýbajú, alebo sú pomerne málo nápadné.“¹⁶ Pre pohybovú stránku diela sú najdôležitejšie symptómy halucinácie a poruchy vnímania. Danadovej telo je uzatvorené vo vlastnom svete a poriadku. Hneď na úvod sú okolo nej poukladané predmety pripomínajúce domácnosť – lampa, kvetináč, hlina, kvety. To, čo je pre Danadovú poriadkom, je pre zvyšok sveta neporiadok a chaos. Následne príde Kováčová a upratuje, no Danadová veci vždy vráti do pôvodného stavu. Toto upratovanie sa cyklicky opakuje a nastáva boj medzi vlastným a reálnym svetom, medzi fyzickým a psychickým poriadkom. Herečkina telesnosť pomaly stráca ľudskú podstatu a čoraz viac sa opakujú mechanické pohybové štruktúry, ako napríklad nekontrolované pohyby rúk vo

vzduchu. Pri chôdzi balansuje s drevenou palicou na chrbte, demoluje uprataný priestor, upratovanie vykonáva ako robot. Jej biologická podstata sa stráca a nahrádza ju niečo, čo si pre potreby štúdie pomenujeme matériou. Stáva sa z nej objekt poháňaný vnútornými poryvmi, ktorým rozumie iba jej telo. Podľa fenomenologickej filozofie „telo sa vzťahuje a komunikuje so svetom tým, že rozširuje svoju priestorovosť uprostred sveta; a naopak, reflexívne sa uplatňuje ako ohraničený objekt, ktorý vymedzuje svoje hranice a súkromie vo svete objektov.“¹⁷ Telo performerky sa nachádza v priestore, ktorý je preplnený predmetmi, ale sú uložené nesystematicky. Stáva sa totožným predmetom, ktorý hľadá akýsi poriadok vo svojom vnútri. Veľkou fyzickou námahou vykonávané pohybové štruktúry pripomínajú snahu o stabilizáciu samej seba v priestore a vo svetovom poriadku. Danadovej jedinečné telo môžeme označiť ako veľkú mieru prítomnosti. Jej telo si priam vynucuje neustálu pozornosť. Diváci „pociťujú silu, ktorá vychádza z predstaviteľa a núti ich uprieť na neho všetku pozornosť bez toho, aby sa s tou silou cítili pohltení.“¹⁸

Telo ako objekt potvrdzuje aj následná náhrada aktéra za bábku srnky. Paradoxne medzi telesnosťou aktérky a bábky nie je veľký rozdiel. Srnka predstavuje krehkosť a jemnosť človeka, ktorý zrazu existuje v diametrálne inom svete, ako ho pozná väčšinová populácia. Odhaľuje svoju nevinnosť. Týmto tvorkyne poukázali aj na dualitu vnímania sveta, ale aj na dvojakoť znevýhodneného človeka. Danadová zúrivo behá po priestore, následne spomalí a má pevné a ostré pohyby rúk. Jej telo je v neustálom napätí, to je svet, ktorý vidíme my zvonka. Použila techniku slow motion, ktorú Hans-Thies Lehmann vo svojom diele *Postdramatické divadlo* charakterizuje ako „čas jeho priebehu a priebeh sám objaví sa zväčšený ako pod lupou, vtedy sa telo nevyhnutne vystavuje vo svojej konkrétnosti, zaostruje šošovkou pozorovateľa a zároveň vystrihuje ako umelecký objekt z časopriestorového kontinua.“¹⁹ Subtilnosť srnky zas poukazuje na vnútorný svet, ktorý si sám vybuďoval, napriek všetkým strachom a ruchom, ktoré vidí okolo seba. Ak poukazujeme na vnútorný a vonkajší svet prežívania, tak musíme poukázať aj na telo Moniky Kováčovej, ktorá počas celej performance asistuje Danadovej, no na záver sa aj ona zapojí

17 SHEETS-JOHNSTONE, M. *The phenomenology of dance*. Philadelphia : Temple University Press, 2015, s. 21.

18 FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*, s. 139.

19 LEHMANN, H. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 246.

15 ODIVO : Stopy v pamäti. [Bulletin k inscenácii]. Banská Bystrica : Záhrada – centrum nezávislej kultúry, 2017.

16 Blížšie: <http://www.nczisk.sk/Standardy-v-zdravotnictve/Pages/MCHK-10-Revizia.aspx>

do diela ako aktérka v zmysle, že sa jej telo stáva výpovednou matériou. Nadviaže na fyzicky náročný záver choreografie, ktorý pozostáva zo statického podrepu s pokrčenými kolenami a vystretými rukami. Telá performeriek sú v jednom priestore a v tej istej polohe. Kováčová v tomto postoji zostáva až do konca ako náznak nekončiaceho kolobehu a vytrvalosti. Dielo nebolo arteterapiou ani explicitným poukázaním na starostlivosť o duševne znevýhodnenú osobu. Zámerom bolo zvýšiť povedomie o duševnej chorobe a cez osobný príbeh poukázať na celospoločenský jav. Tému starostlivosti o blízku osobu sa tvorkyne venovali aj v ďalšej performancii *Vnorená*.

Telá vnorené do svojej jedinečnosti

Inovatívne úvahy o tele herca a tele performera, ktoré sme už predstavili v úvode, priniesli nové postupy a uvažovania aj o tele tanečníka, najmä o jeho úlohe v choreografii. Rakúsky tanečný teoretik a kritik vo svojom diele *No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels/New choreography in the society of the spectacles* vníma choreografiu nielen ako jednoduchú organizáciu rôznych foriem tanečnej estetiky, ale forme predchádza oveľa obsiahlejšia komunikačná forma, teda nová dramaturgia.²⁰ Taneční a divadelní teoretici najmä na konci 20. storočia začali uvažovať o rôznych stratégiách novej dramaturgie. Jeden z predstaviteľov je aj Lehmann, ktorý vo svojej eseji *Dramaturgy on shifting grounds* už o dramaturgii neuvažuje, ako je zaužívané v činohernom divadle. Úloha dramaturga nie je úprava dramatického textu a sledovanie naplnenia inscenačného konceptu. Všetky divadelné komponenty sa dostávajú na jednu úroveň a dosahujú rovnocennosť. Cieľom nového dramaturga teda nie je určenie či zachovanie hierarchie, ale skôr nachádzanie rovnováhy medzi komponentmi pri každom diele nanovo.²¹ Tvorivému tímu pri *Vnorenej* sa podarilo odstrániť hierarchiu medzi zložkami. Telá tanečníc a tanečníkov sa stávajú centrálnym nosi-

²⁰ PLOEBST, H. *No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels/ New choreography in the society of the spectacles*. Mníchov : Kieser Verlag, 2001, s. 256.

²¹ LEHMANN, H. - PRIMAVESI, P. *Dramaturgy on shifting grounds*. In *Routledge Companion to Dramaturgy*. (Ed. Magda Romanska). New York : Routledge, 2015, s. 169.

telom interpretácie. Až by sme ich pomenovali za sväté telá podľa Grotowského. Na základe jeho princípu stelesnenia je „herec človek, ktorý pracuje svojím telom a robí to verejne. Ak mu však postačí zaobchádzať so svojím telom tým istým spôsobom, ako to robí každý priemerný človek v každodennom živote, ak sa preňho nestane poslušným nástrojom, schopným splniť istý duchovný akt, ak ho využíva pre peniaze a aby sa zapáčil publiku, herecké umenie sa stáva čímsi blízkyim prostitúcií.“²² Podobne sa jednotliví aktéri diela stávajú stelesnenou myslou tela, ktoré prežíva vnútorný boj.

Inscenácia *Vnorená* je reperformancia s voľnou pohybovou štruktúrou. Napriek pravidlám, pri ktorých platia základné princípy fungovania diela, je najviac performatívnym prvkom neustála zmena aktéra. Napriek tomu, že v každom uvedení účinkuje iná tanečnica, či dokonca tanečník, základné choreografické princípy vytvorila a ako prvá (v premiére diela) predviedla Livia Mendéz Marín Balážová. Každá časť má jedinečný choreografický jazyk, ktorý každá z mnou videných účinkujúcich dokázala prezentovať vlastným štýlom. Prvý fragment sa vyznačoval floorworkom, druhý výskokmi a pádmi a tretí rotáciami. Sú to univerzálne tanečné štruktúry, ktoré dávajú veľký priestor na prispôbenie pre vlastné potreby. Jednotlivé interpretačné posuny diela sú úzko prepojené s telesnosťou a fyziognómiou každej tanečnice a performerky, ako aj s ich profesionálnym pozadím.

Naša analýza sa venuje trom uvedeniam reperformancie *Vnorená* v interpretáciách dvoch tanečníc, Lívie Mendéz Marín Balážovej, Martynej Hajdyla Lacovej a tanečnice a bábkoherečky Jazmíny Piktorovej.

Vnorená je osobná výpoveď režisérky Zuzany Galkovej, pretavená do tanečnej reperformancie. Jej hlas zaznieva z audionahrávky, v ktorej rozpovedá príbeh starostlivosti o blízku osobu, ktorá trpí nevyliciteľnou chorobou. Príbeh má určenú jasnú lineárnu os – od zistenia choroby cez celý proces starostlivosti, ťažkosti, až po konečný okamih ľudského života, teda smrť. Zároveň je to sólo aktérky daného predstavenia. „Ich sólo je magické, má v sebe podprahovo zakódovanú mágiu vtedajšieho tanečného sólistu – kňaza, obradníka pradávneho rituálu, kmeňového kúzelníka. Podvedome dnes vnímame sólo ako vyjavenie tajomstva (v minulosti

²² GROTOWSKI, J. *Divadlo a rituál*. Bratislava : Kalligram, 1999. s. 19.

božského, dnes osobného, intímneho).“²³ Aj *Vnorená* je proces spoločnej účasti a vyjavenia traumy, ktorú sme viacerí prežili. Je to ponor do hĺbky duše, ale zároveň aj očista od smútku, ktorá je s príbehom spojená.

Prvé uvedenie s Líviou Mendéz Marín Balážovou akcentovalo viac krehkosť vzťahu v rámci rodiny. Tanečníčka sa snažila sprítomniť bolesť a artikulovať tenkú hranicu medzi životom a smrťou. Určite tento dojem podporuje fakt, že v čase premiéry bola tehotná. Jej fyziognómia vytvorila kontrast s danou témou. *Vnorená* tým získala ďalšiu rovinu, a to nádej. Tvorkyne vystihujú kolobeh života – narodenie a smrť, čím sa posunula interpretačná línia. Balážová sa snažila udržiavať priamy kontakt s okrajmi vaní, ktoré tvoria základ scénografického riešenia, čím ešte viac zdôraznila tému hranice, ale aj rozpoltenosti – zostať alebo odísť. Napriek tomu, že bola vo vyššom štádiu tehotenstva, jej pohyby boli plastické, ale aj veľmi jemné a pomalé. V prvej časti zapájala iba nohy, ktorými sa odtláčala a horná časť tela zostávala statická. V druhej časti na pravidelnej báze striedala polohy úplného napätia a uvoľnenia. Jej telo bolo buď v krčii od hlavy až po päty alebo sa uvoľnilo a každá končatina sa stala individuálnym článkom. Tretiu časť charakterizovali pomalé rotácie, ktoré spreádzali vystreté ruky dopredu. Pri práci s rukami bolo možné sledovať výraznejšie gestá, ktoré sa počas rotácií menili. Prvý pohyb znázorňoval, akoby sa snažila niečo odovzdať, podať. Toto gesto sa pomaly pretransformovalo na fotorám a nakoniec na objatie ako zavŕšenie celého diela. Aj na záver akcentovala v choreografii Balážová tému nádeje, keďže dochádzalo ku konečnému zmiereniu. Jej interpretáciu najviac vystihuje krehkosť a nádej, či už sa to vzťahuje na pohyb, alebo na obsah, ktorý sa snažila pretlmočiť.

Tanečníci vedome podliehajú gravitačnej sile, a preto ich priťahuje podlaha. Zároveň „Oni a ony svoje choreografické diela koncipujú v duchu pokroku súčasného tanca, sprístupňujú ‚pravdivé‘, nevyhnutne tragické poznatky o duši moderného človeka; v ich očiach sú statoční, nie pokryteckí.“²⁴ Na základe toho môžeme konštatovať, že zmena tanečného pohybu nie je náhodná. Je to vedomá zmena trajektórií, ktorá má v sebe aj interpretačnú hodnotu.

²³ VANGELI, N. Dvacáté stololetí – stololetí renesance teľa a tance, s. 17.

²⁴ Tamže.

Floorwork Jazmíny Piktorovej najviac definoval pohyb dáždovky. Odtláčala sa chodidlami, vyvíjala silu rezonujúcu celým telom až k ramenám, ktorými sa následne odtláčala od zeme. Vytvárala dojem, akoby jej telo bolo zložené z článkov, ktoré sú schopné individuálneho pohybu. Výskoky a pády striedala v pravidelných intervaloch ako symbol vyrovnávania sa so správou. Kým rotácie u Balážovej boli cestou k zmiereniu, Piktorovej slúžili na zacyklenie sa v problémoch. Je to stupeň, keď si je človek vedomý toho, že sa už blíži koniec, ale musí zostať silným. Kým Balážovej uchopenie príbehu malo pozitívne vyznenie, akcentovala nádej aj kvôli jej tehotenstvu, že napriek smrti jedného člena rodiny prichádza nový, Piktorovej interpretácia bola o opačnú. Tým, že je nielen tanečnicou, ale aj bábkoherečkou, oveľa viac pracovala s mimikou, prostriedkami pantomímy, ktoré vyjadrovali jej zúfalú situáciu. Aj z pohybov, ktoré boli ostrejšie a krčovité, bola zjavná únava, ktorá bola súčasťou starostlivosti o chorého človeka. Zároveň bola prítomná miera frustrácie a bezmocnosti, lebo nebola schopná pomoci, napriek tomu, že by chcela.

Martine Hajdyla Lacovej sa podarilo vytvoriť syntézu predošlých dvoch verzií. Snažila sa udržať balans medzi bezvýchodiskovou situáciou a nádejou. Hoci sú choreografické princípy dané, jej predvedenie sa najviac líšilo od pôvodnej verzie. Vytvorila fúziu medzi jednotlivými pohybovými princípmi s prvkami baletu. Najvýraznejším momentom bola citácia sóla bielej labute z Labutieho jazera od Piotra Iljiča Čajkovského. Doslovne do choreografie vložila labutiú pieseň starého otca, ktorý sa chystá odísť a poslednýkrát si spomenie na svoju rodinu. Lacová sa často pohybovala na špičkách, čím celkovému vyzneniu dodávala jemnosť a krehkosť romantického baletu. Práve fúzia, ktorú vytvorila, nadväzuje na dejiny tanca a vystihuje pojem súčasného tanca, kde už neexistuje „čistá technika“ ako v moderne. Je to kombinácia všetkých svetových techník ako aj street a breakdancu alebo folklóru, ale tanečník si vyberá podľa svojich záujmov a schopnosti. Pri interpretácii je nutné brať do úvahy aj fyziognómiu Lacovej. Pôsobí maskulínnejšie, jej telesnosť nekorešponduje s romantickými predstavami z polovice 19. storočia, kedy bolo baletné umenie na svojom vrchole. Práve tanečná reforma umožnila, že v súčasnosti aj viac svalnatá Lacová môže patriť medzi tanečnú špičku. Kvôli jej telesnej štruktúre viac dominovala téma vnútornej a fyzickej sily, ktorú musí mať, aby dokázala prekonať celé ťažké životné obdobie. Predošlé interpretky pristupovali

ku choreografii viac senzibilne, aj ju citovo nasýtli, ale Lacová pôsobila nadmieru racionálne, vyrovnane a zmierene zo svojím osudom.

Iba jediný moment je totožný vo všetkých troch uvedeniach, a to umývanie rúk v tretej časti performancie. Umývanie rúk bolo symbolom zmierenia sa s osudom, s tým, že performerky nemajú na výber. Definitívne sa teda ponoria do kolobehu, z ktorého niet úniku.

Záver

Isadora Duncanová, ktorá stála na čele tanečnej reformy, umožnila prístup na javisko rôznorodým telám, ale aj témam. Tanec už nezobrazuje ľahkosť víl, nýmfa a sylfid, ale stáva sa čoraz viac angažovaným a politickým, najmä koncom 20. storočia. Netematizuje iba telo a telesnosť, ale aj globálne témy, ako kritika sociálneho systému, ktoré sú motivované osobnými skúsenosťami tvorkyň. V tomto smere ODIVO nadväzuje na tradíciu fyzického divadla Lloyd Newmana.

V centre diel zoskupenia ODIVO je vždy fenomenálne telo balansujúce medzi svojou sémantickou a jedinečnou podstatou. Telá v performanciách Márie Danadovej a Moniky Kováčovej sú zbavené čisto sémantického významu. Hoci každé jedno telo má svoje špecifické znaky a schopnosti, tie nestoja v stredobode interpretácie, ale skôr odkazujú na nové, individuálne vrstvy diela, ktoré sú mimo zamýšľaného režijno-dramaturgického konceptu, ako napríklad vysoko pokročilé štádium tehotenstva Lívie Mendez Balážovej v reperformancii *Vnorená*.

Performerky a tanečnice v dielach sú odhalené, oslobodené nielen od znakových systémov činoherného divadla, ale v prípade oboch performancií spomenutých v štúdiu, telá strácajú aj svoju biologickú podstatu. Analyzované diela môžeme označiť aj za očistný rituál. Stávajú sa mystickými mágmami, ktorí vyvolávajú duchov na očistenie tela a duše. Podobne, ako to bolo v prípade šamanov, vždy to bol človek, ktorý – dnešným slovníkom – mal istý typ znevýhodnenia. Tu nebola dôležitá identita, farba pokožky, znaky, ale iba ľudská miera prežívania predvedeného rituálu. Podstatné bolo uveriť mágii, čo bolo možné len ak človek využil svoje jedinečné telo pre svoj prospech a dosiahol veľkú mieru prítomnosti. Podobným štýlom sa snažia tanečnice a performerky v dielach zoskupenia ODIVO

VO oddať pôžitku, preto sa veľký dôraz kladie na jedinečné telo, zároveň sa počas priebehu performancie z neho stáva aj telo fenomenálne. Tanec preniká telom performeriek a ony sa stávajú súčasťou tanca. „Tanec ožíva presne vtedy, keď tanečníci sú si implicitne vedomí seba samých a formy, takže forma sa pohybuje cez nich: nie sú agentmi formy, ale jej pohyblivým stredom. Pretože sami sú pohltení tým, čo vytvárajú, pretože neprechádzajú konkrétnymi pohybmi, akoby išlo o sériu technických manévrov, vytvára a objavuje sa jedinečné prelínanie tekutých, neustále sa meniacich síl, dynamický a súdržný tok energie, nielen v tom zmysle, že tanečníci neustále menia vzťahy a polohy, ale pretože tanečníci a tanec sú jedno.“²⁵

SUMMARY

The Concept of the Individual Body in the Work of the Independent Theatre Group ODIVO

The study deals with the work of the independent theatre group ODIVO, which has been active on the Slovak scene for more than eight years. The founders Mária Danadová and Monika Kováčová, despite their young age, have already fully established themselves in the Slovak theatre context. Their work represents a fusion between three theatrical genres, namely drama, puppet theatre and contemporary dance. What they focus on is the concept of the individual body of the performer. The body of the actor, performer or dancer constitutes the meaning that influences the final interpretation of the work. In *Traces of Memory*, where the authors are performers themselves, they deal with autism spectrum disorder. In the reperformance *Immersed*, on the other hand, the intimate story is always re-enacted by new performers. In this study we will discuss the productions that focus on the performers' bodies and corporeality. At the centre of interest is the individual body and its ability to influence the initial conception of the work.

Táto práca vznikla v rámci doktorandského výskumu v Ústave divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení ako EVI Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre (študijný program estetika); školiteľ doc. Mgr. art. Karol Mišovic, PhD.

²⁵ SHEETS-JOHNSTONE, M. *The phenomenology of dance*. Philadelphia: Temple University Press, 2015, s. 3.

LITERATÚRA

- AU, Susan. *Balet a moderný tanec*. Bratislava : Verbunk, 2017. 232 s. ISBN 978-80-972203-1-0.
- BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie*. Praha : Divadelní ústav, 2000. 285 s. ISBN 80-7008-109-0.
- CONROY, Colette. *Divadlo a telesnosť*. Bratislava : Divadelný ústav, 2017. 111 s. ISBN 978-80-8190-029-7.
- ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha : Argo, 2007. 455 s. ISBN 978-80-257-1434-8.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy : Na konáři, 2011. 336 s. ISBN 978-80-904487-2-8.
- FUCHS, Lívia. *Teste és identitások*. In *Színház*, 2022, roč. LV, č. 1, s. 5 – 10. HU-ISSN 0039-8136.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál*. Bratislava : Kalligram, 1999. 207 s. ISBN 80-7149-276-0.
- HRIEŠIK, Maja. *Nezávislá tanečná scéna 1989 – 2000*. In ŠTEFKO, Vladimír a kol. *Dejiny slovenského divadla II*. Bratislava : Divadelný ústav, 2020. 1195 s. ISBN 978-80-8190-066-2.
- LEHMANN, Hans-Thies – PRIMAVESI, Patrick. *Dramaturgy on shifting grounds*. In *Routledge Companion to Dramaturgy*. (Ed. Magda Romanska). New York : Routledge, 2015. 569 s. ISBN 978-0-415-65849-2.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- ODIVO : Stopy v pamäti*. [Bulletin k inscenácií]. Banská Bystrica : Záhrada – centrum nezávislej kultúry.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava – VANGELI, Nina. *Čítanka svetové choreografie : 20. stololetí*. Praha : Konzervatoř Duncan Centre, 2005, 208 s. ISBN 80-239-6412-7.
- PLOEBST, Helmut. *No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels/ New choreography in the society of the spectacles*. Mníchov : Kieser Verlag, 2001. 292 s. ISBN 3-935456-01-8.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The phenomenology of dance*. Philadelphia : Temple University Press, 2015. 181 s. ISBN 978-1-4399-1262-1.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. *Divadlo prekračuje hranice*. Bratislava : Divadelný ústav, 2019. 373 s. ISBN 978-80-8190-042-6.
- TÍMÁR, András. *Az alkalmas test*. In *Színház*, 2022, roč. LV, č. 1, s. 5 – 10. HU-ISSN 0039-8136.

KONTAKT

Mgr. Adam Nagy
Centrum vied o umení SAV,
Ústav divadelnej a filmovej vedy
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, Slovakia
email: ady.nagy2019@gmail.com

Chasing Waterfalls: vstup umelej inteligencie do hudobného divadla

KLÁRA MADUNICKÁ

ÚSTAV DIVADELNEJ A FILMOVEJ VEDY CENTRA VIED
O UMENÍ SAV

Počítač a(ko) človek

Americký informatik, kognitívny špecialista a výskumník v oblasti umelej inteligencie (artificial intelligence; skr. AI) John McCarthy vo svojom článku z roku 2007¹ tvrdí, že (pojem) inteligencia nie je jednoznačná, pevne ustanovená a merateľná veličina.² Existuje síce určitá paralela medzi skúmaním fungovania AI a neuropsychologickým a kognitívnym výskumom ľudskej mysle a mozgu, avšak principiálne stoja tieto dve entity na opačných protipóloch analyzovaného spektra. Umelá inteligencia pracuje na báze technologicko-matematického princípu a pri spracovaní dát sa nemusí obmedzovať na biologicky podmienené metódy. Na druhej strane, počítač bez ľudskej pomoci a prvotného impulzu (zatiaľ) nie je schopný samostatne nadobudnúť a spracovať informácie.

Tento text je prípadovou štúdiou, ktorá na príklade opery *Chasing Waterfalls* skúma využitie (resp. využiteľnosť) umelej inteligencie v oblasti hudobného umenia. Preto ak vyššie spomenuté fakty aplikujeme na schopnosť kreativity, môžeme vzhľadom na aktuálne technologicko-vývojové štádium AI povedať, že bez prvotného ľudského impulzu počítač nateraz nie je spôsobilý samostatne generovať akýkoľvek naratív. Chýba mu vlastný zdroj inšpirácie, tematické zameranie a bez vstupných dát aj znalosť, ako vôbec umelecký text vytvoriť. Vzhľadom na túto skutočnosť počítačový vedec a vývojár Alan Mathison Turing vo svojej štúdii *Computing Machinery and Intelligence* už v roku 1950 navrhol zaviesť do odbornej literatúry koncept „učiacich sa strojov“. Namiesto snahy o vznik dokonale inteligentného počítača mienil vytvoriť program, ktorý by si

¹ McCARTHY, J. *What is Artificial Intelligence?* Stanford : Stanford University, 12. 11. 2007. [online]. [cit. 10. 11. 2023]. Dostupné na internete: <http://jmc.stanford.edu/articles/whatisai/whatisai.pdf>.

² Tamže.

ABSTRAKT Na pozadí historického kontextu mapujúceho vstup matematiky, technológie a umelej inteligencie do oblasti hudby a hudobného divadla sa štúdia zameriava na prvú operu v histórii, spoluautorom ktorej je AI technológia. Premiéra *Chasing Waterfalls* sa konala v septembri 2022 v drážďanskej Semperoper. Analýzou dosiaľ nezverejneného notového zápisu sa pokúsime pomenovať špecifiká algoritmu, na základe ktorého AI technológia vytvára umelecké diela v porovnaní s rukopisom živých (ľudských) autorov. Do popredia sa dostáva otázka, či takto skomponované dielo možno stále nazvať „operou“, nakoľko spolu so živými interpretmi v inscenácii vystupuje aj speváčka vytvorená umelou inteligenciou. Text je prvým príspevkom k analýze tejto prvotiny spomedzi hudobných diel vytvorených technológiou AI.

KLÚČOVÉ SLOVÁ artificial intelligence, umelá inteligencia, opera, hudobné divadlo, *Chasing Waterfalls*

muloval detskú myseľ – nepopísanú dosku, pre ktorú je každá nová in-formácia podnetom k učeniu sa.³ Na tento účel v súčasnosti umelá in-teligencia využíva tzv. veľký jazykový model („large language model“; skratka LLM). Ide o hromadné označenie programov, ktoré dokážu ge-nerovať text podobný ľudskej reči. Táto technológia funguje na báze zbe-ru a analytického spracovávanía nahratých dát, na ktorých trénuje svoje schopnosti. Výsledkom je algoritmus, pomocou ktorého dokáže počítač s vysokou mierou autenticity vytvoriť vlastné textové dielo. Je však AI skutočne kreatívna? A ako sa táto potenciálna kreativita prejavuje v hu-dobnej tvorbe?

Na otázku, či umelá inteligencia skutočne dokáže simulovať, ba až celkom nahradiť ľudskú tvorivosť sa pokúšalo najsť odpoveď mnoho vedcov. Napriek rôznym záverom sa jednomyselne zhodli na tom, že kľúčom k nájdeniu odpovede je presné a jasné zadefinovanie pojmu „kreativita“. Podľa profesora anglickej a komparatívnej literatúry Jame-sa Engella je jedným zo základných pojmov v oblasti kreativity pred-stavivosť, ktorú opisuje ako duševnú schopnosť človeka zodpovednú za generovanie nových myšlienok.⁴ Deniz Kurt, doktor vied v oblasti kreatívneho priemyslu, považuje tvorivosť za jednu z kľúčových pred-ností, ktoré sa vzťahujú na analógový systém spracovávanía dát ľud-ským mozgom. Popri masovom paralelizme ľudského mozgu sem za-hŕňa aj emocionálne myslenie, náhodnosť, umelecké a estetické vlohy či osobný vkus ľudského jedinca.⁵ Podľa kognitívnej vedkyne Margaret A. Bodenovej, hoci je tvorivá schopnosť umelej inteligencie odlišná od ľudskej, AI môže tiež získať určitú formu predstavivosti a tvorivosti pro-stredníctvom analyticko-technologických výpočtových procesov. Vo svojej knihe *The Creative Mind: Myths and Mechanismus* dôrazne popie-ra tvrdenie, že tvorivosť je „zázrak ľudskej mysle.“⁶ Ako argument uvá-dza fakt, že ľudská kreativita je záhadou hraničiacou s paradoxom. Jed-na nová ľudská myšlienka totiž môže byť kreatívna, zatiaľ čo iná môže

3 TURING, A. M. Computing Machinery and Intelligence. In *Mind*, 1950, č. 49, s. 456. [online]. [cit. 5. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://redirect.cs.umbc.edu/courses/471/papers/turing.pdf>.

4 ENGELL, J. *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*. Cambridge: Harvard University Press, 1981, s. 7.

5 Bližšie: KURT, D. E. *Artistic Creativity in Artificial Intelligence*. [Dizertačná práca]. Nijmegen: Radboud University, 2018, s. 21.

6 BODEN, M. A. *The Creative Mind: Myths and Mechanismus*, London: Routledge, 2004, s. 1.

byť len nová. Rozdiel autorka vysvetľuje v samotnej definícii kreativity. Vníma ju ako schopnosť prichádzať nielen s novými, ale aj perkvapujú-cimi a hodnotnými nápadmi⁷ či artefaktmi.⁸

Hoci spomínaní autori štúdií aplikujú svoje poznatky predovšetkým na textové (slovné) dokumenty vytvorené umelou inteligenciou, veľký jazykový model je možné uplatniť aj v hudbe. Podobným spôsobom, ako dokáže umelá inteligencia odčítať slovné spojenia, dokáže analyzovať aj notový zápis, z ktorého odvodzuje algoritmické vzorce pravdepodob-nosti.

Vstup umelej inteligencie do hudobného divadla

Kľúčovou osobnosťou, ktorá priviedla umelú inteligenciu do hudobného divadla, je americký skladateľ Tod Machover.⁹ Práve jeho opera *Valis*¹⁰ je jedným z prvých známych prípadov, keď počítačový program tvorivo zasiahol do hudobného divadla. Premiéra sa konala v parížskom Pom-pidou Center pri príležitosti 10. výročia jeho založenia. Partitúra bola skomponovaná len pre dva hudobné nástroje – keyboard a perkusie, ktoré však boli elektronicky snímané a systémovo remixované. Macho-ver prostredníctvom vtedy relatívne nového média, akým boli osobné počítače a technológie MIDI a DX7, začal rozširovať možnosti interak-cie medzi muzikantom a počítačom. Túto interakciu, ktorá umožňovala ovládať oveľa väčší diapazón zvukov než s využitím živého orchestra, skladateľ prvý raz použil v opere *Valis* a hudobné nástroje prepojené a ovládateľné počítačom nazval „hyperinštrumenty“.¹¹ Premiéra vyvolala kontroverzné reakcie, ľudia odchádzali nadšení aj pobúrení. V dnešnej ére elektroakustickej a remixovanej hudby je publikum už zvyknuté na skrumáž rôznych akustických podnetov a melanž hudobných štýlov, ale

7 Medzi nápady Bodenová radí najmä pojmy, básne, hudobné skladby, vedecké teórie, kuchárske recepty, choreogra-fie, vtipy a pod.

8 Medzi artefakty Bodenová radí fyzické diela ako výsledky kreatívneho procesu (obrazy, sochy, parné stroje, vysáva-če, keramiku, origami a pod.). Porovnaj: BODEN, M. A. *The Creative Mind: Myths and Mechanismus*, London: Rout-ledge, 2004, s. 1.

9 V roku 1980 bol vymenovaný za riaditeľa inštitútu IRCAM, v súčasnosti pôsobí ako profesor hudby v MIT Media Lab a je vedúcim členom skupiny Hyperinstruments/Opera of the Future.

10 Táto opera vznikla na základe rovnomenného románu od Philipa K. Dicka z roku 1981.

11 Bližšie: <https://news.mit.edu/2023/re-imagining-opera-of-the-future-valis-0927>. [cit. 5. 11. 2023].

v osemdesiatych rokoch minulého storočia išlo o čosi nové a v divadle dosiaľ nevidané.

Témou tejto opery boli otázky ľudskej existencie v konfrontácii s technologickým pokrokom. V závere opusu postava skladateľa Miniho predviedla na javisku nezvyčajnú sólovú skladbu na „umelo inteligentnom nástroji“¹². Vznikla ilúzia, že Mini „vyrezáva zvuky a pohybom ruky spúšťa hudobné štruktúry“, ktoré sa navzájom prelínajú, dopĺňajú a vytvárajú akýsi „orchester budúcnosti.“¹³ Pravdou však je, že v roku 1987 Machover skomponoval a nahral túto záverečnú sekciu opery vopred. Diváci tak vnímali dokonalú ilúziu, keď sólista skoordinoval svoje pohyby s reprodukoványm zvukom. V septembri 2023 sa však opera *Valis* dočkala nového naštudovania v camebridgeskom MIT Media Lab. Tentokrát už inscenátori v záverečnej scéne využili generatívnu AI technológiu, ktorá kreovala nové hudobné kompozície v reálnom čase počas predstavenia. Ilúziu teda po takmer štyridsiatich rokoch nahradila realita, Mini už nemusel len predstierať, že stvoril inteligentný systém schopný produkovať hudbu. Nová zvuková stopa sa skutočne rodila z interakcie medzi živým interpretom a počítačom priamo na javisku a v momente vzniku zároveň zanikala.

Machover sa v priebehu rokov podpísal pod množstvo projektov, ktoré využívajú umelú inteligenciu v divadelnom a performančnom procese. Jedným z najzaujímavejších takýchto produkcií bola imerzno-interaktívna inscenácia *Brain Opera* (1996), ktorej cieľom bolo urobiť z každého diváka hudobníka. Je pritom otáznе, či vôbec možno hovoriť o inscenácii, nakoľko dielo nemalo fixné libreto ani príbeh. Každý divák mal možnosť participovať na vytváraní vlastných hudobných častí, ktoré sa následne spájali do jednoliateho celku. Pred samotným predstavením návštevníci vstúpili do vestibulu nazvaného „Mind Forest“, ktorý bol plný „zvláštnych a exotických štruktúr“.¹⁴ Boli to hyperinštrumenty rozdelené do niekoľkých sekcií (hudobnej, speváckej, rytmickej, gestickej a i.), s ktorými sa mohli diváci hrať, dotýkať sa ich a testovať ich, čím vytvárali

12 Bližšie: <https://www.media.mit.edu/articles/an-ai-opera-from-1987-reboots-for-a-new-generation/>. [online]. [cit. 5. 11. 2023].

13 Porovnaj: <https://www.media.mit.edu/articles/an-ai-opera-from-1987-reboots-for-a-new-generation/>. [online]. [cit. 5. 11. 2023].

14 Bližšie: https://web.media.mit.edu/~tod/media/pdfs/phantom_of_brain_opera-cropped_small.pdf. [online]. [cit. 7. 11. 2023].

a zaznamenávali určitý hudobný materiál. Tieto audio-informácie sa zo vstupných počítačov stiahli do hlavného riadiaceho počítača a následne počas predstavenia traja účinkujúci voľne vyberali a manipulovali s týmito náhodne zostavenými, aj vopred pripravenými prvkami prostredníctvom svojich vlastných hyperinštrumentov. Celý priebeh performancie bol v podstate koordinovanou spoluprácou medzi človekom a umelou inteligenciou, ktorá sa odohrávala v reálnom čase predstavenia.¹⁵ Samotný systém bol navyše pripojený na internet pomocou T3 line, vďaka čomu bolo všetko naživo streamované na internete. Podrobnosti projektu *Brain Opera*, jeho technických parametrov a spoločensko-umeleckého dosahu sú obsažne zhrnuté v článku Scotta Wilkinsona v časopise *Electronic Musician*.¹⁶

Zatiaľ čo Machoverove experimenty sa vzťahujú na využitie umelej inteligencie predovšetkým v reálnom čase počas predstavenia, existujú aj pokusy o naštudovanie diela, ktoré bolo dopredu skomponované umelou inteligenciou. Prvou operou, ktorá je založená na princípe generatívneho softvérového programu, je opus *La machine des monstres* z dielne tvorivého tímu ACIDS¹⁷ v kooperácii so skladateľom Danielom de Ghisi. Cieľom tejto opery bolo „znovuobjaviť Frankenstein modernej doby predstavením stroja, ktorý sám robí hudbu na javisku.“¹⁸ Systém nemal mať žiadne hudobné znalosti – mal len počúvať a učiť sa bez akýchkoľvek doplnkových informácií. Strojom vygenerované výsledky mali byť následne usporiadané a analyzované prostredníctvom tradičných techník kompozície.¹⁹ Samotné „komponovanie“ tak vlastne spočívalo vo výbere zaujímavých finálnych segmentov a ich následnom rozvíjaní živým skladateľom. Premiéra sa konala v roku 2018 v IRCAM Pompidou Centre. Inštrumentácia v tomto diele je však čisto elektronická a reprodukováná (t. j. nevyužíva orchester ani živých hráčov). Chýba tu teda rozmer ľudskej interpretácie hudobnej partitúry.

15 Bližšie: WILKINSON, S. Phantom of the Brain Opera. In *Electronic Musician*, 1997, roč. 13, č. 1. [online]. [cit. 7. 11. 2023]. Dostupné na internete: https://web.media.mit.edu/~tod/media/pdfs/phantom_of_brain_opera-cropped_small.pdf.

16 Tamže.

17 Skratka pre The Artificial Creative Intelligence and Data Science, ktorý je súčasťou inštitúcie IRCAM a ktorého predmetom výskumu a tvorivej činnosti je snaha budovať hudobnú kreativitu vyvíjaním inovatívnych modelov umelej inteligencie. Viac pozri: <https://acids.ircam.fr/>. [online]. [cit. 10. 11. 2023].

18 Cit. podľa: <https://acids.ircam.fr/ai-opera/>. [online]. [cit. 10. 11. 2023].

19 Porovnaj: <https://ars.electronica.art/outofthebox/en/monstres/>. [online]. [cit. 10. 11. 2023].

Chasing Waterfalls – prvá AI opera

Prvou operou, ktorá bola programovo a účelovo skomponovaná v spolupráci s umelou inteligenciou a naštudovaná ľudskými (živými) interpretmi je až opera *Chasing Waterfalls*, ktorá mala premiéru 3. septembra 2022 v drážďanskej Semperoper. Dielo má hneď niekoľko autorov. Iniciátorom celého projektu bol režisér a mediálny umelec Sven Sören Beyer.²⁰ Podľa jeho slov „umelá inteligencia nás už dnes obklopuje, vytvára si z nás profily, posíla nám prispôsobené reklamy a navrhuje, čo počúvať, pozeráť a kupovať. Digitálny svet už dlho ovplyvňuje naše skutočné rozhodnutia.“²¹

Je však v prípade *Chasing Waterfalls* vôbec možné hovoriť o opere? Vychádzajúc z významu slova, opera v starej taliančine vo všeobecnosti označuje akékoľvek dielo či produkt ľudskej činnosti. Oxfordský slovník opery ju definuje v užšom zmysle ako „drámu, ktorú bude s inštrumentálnym sprievodom spievať jeden alebo viacero spevákov v kostýmoch.“²² Tieto parametre by projekt *Chasing Waterfalls* v zásade spĺňal. Jeho súčasťou sú však aj multimediálne efekty, digitálne naprogramovaná scénografia a v neposlednom rade umelá inteligencia vystupujúca priamo na javisku.

Tvorcovia tohto koprodukčného experimentu vychádzali z predpokladu, že tak, ako je umelá inteligencia schopná na základe analyzovaných vstupných dát generovať nový naratívny text, rovnako bude schopná generovať aj hudobnú partitúru. Využili preto jazykový model Open AI GPT-3, ktorý sa podieľal na tvorbe libreta aj notácie. Hudba k *Chasing Waterfalls* vznikala v spolupráci hongkongskeho skladateľa a dirigenta Angusa Leea²³ a berlínskeho Štúdia pre zvukové zážitky Kling klang

klong.²⁴ Spoluautorkou libreta bola spisovateľka Christiane Neudecker. Angus Lee zasahoval predovšetkým do kompozície pre šesť vokálnych hlasov a deväť skupín inštrumentálnych nástrojov. Členovia štúdia Kling klang klong obohatili partitúru o elektroakustické zvukové plochy a notový zápis v spodnej časti doplnila línia AI, ktorá vo vybraných chvíľach zasahovala do celkovej skladby. Oproti klasickej opere, v ktorej speváci reagujú jeden na druhého a dirigent vedie orchester počas predstavenia, *Chasing Waterfalls* má omnoho komplikovanejšiu hudobnú štruktúru. „Dirigent Angus Lee stál pred náročnou úlohou dirigovať nielen komorný orchester, ale aj koordinovať ľudských hercov s elektronickými zvukovými plochami v pozadí a časovo fixovanými vstupmi umelej inteligencie. To všetko sa dialo naživo a v reálnom čase.“²⁵ Najmä finále opery, v ktorom sa navzájom konfrontujú všetci speváci, si od Leea vyžadovalo presné načasovanie pri spájaní hudobníkov, sólistov, projekcie a vopred nahratých zvukových efektov do jednoliateho, rytmicky koherentného celku.

Ústrednou témou nového opusu je podiel umelej inteligencie na každodennom živote ľudí. Do popredia vystupujú najmä čoraz väčšími sa stierajúce rozdiely medzi živým človekom a počítačom. Do akej miery virtuálny svet a automatizované rozhodovacie procesy zasahujú do nášho každodenného života? Sme ešte ľudia, alebo už z nás digitálne technológie urobili zvonka riadené stroje?²⁶ Tieto otázky sa stali centrálnou tematickou osou opery, ktorej cieľom vzniku bolo podnietiť diskusiu o budúcnosti digitálnych príležitostiach, ale aj obmedzeniach, za ktoré ľudstvo bude musieť niesť následky a zodpovednosť.²⁷

AI technológia sa podpísala nielen pod vznik libreta a partitúry novej opery, ale zároveň sa sama zúčastňovala na jej inscenačnej podobe ako jedna z postáv. Diváci mohli zachytiť počítačom generovaný hlas a tvár, ktoré boli reprodukované a sprítomnené na scéne prostredníctvom LED

20 Zakladateľ berlínskeho tvorivého kolektívu phase7 performing.arts, ktorý sa od roku 1999 venuje performatívnym produkciam a inštaláciám s využitím najmodernejších technológií. Ťažiskom jeho tematickej dramaturgie je najmä vzťah medzi človekom a počítačom.

21 Cit. podľa: <https://www.thestar.com.my/lifestyle/culture/2022/09/07/artificial-intelligence-takes-centre-stage-at-an-opera-in-germany>. [online]. [cit. 30. 10. 2023].

22 Heslo [opera]. In *The Concise Oxford Dictionary of Opera*. New York: Oxford University Press, 1996, s. 374.

23 Angus Lee (1992) je flautista, skladateľ, dirigent a pedagóg pochádzajúci z Hongkongu. Jeho kompozičný štýl sa do nedávna zameriaval najmä na spochybnovanie hraníc inštrumentálnej virtuozity. Od roku 2019 sa však jeho pozornosť obrátila smerom k skúmaniu funkcie opakovania v spojení s temporalitou. *Chasing waterfalls* bola jeho prvou opernou kompozíciou, ktorú zároveň dirigoval pri svetovej premiére v drážďanskej Semperoper.

24 Kling klang klong je štúdio pre zvuk, hudbu a akustický naratív so sídlom v Berlíne. Ich diela sú priekopníkmi v komunikácii s publikom v oblasti na rozhraní vedy a umenia. Či už v reálnych priestoroch alebo vo virtuálnom prostredí, štúdio pristupuje k návštevníkovi ako k aktívnemu účastníkovi v interakcii s organickým zvukovým prostredím. Tvorivý tím tohto štúdia tvoria skladatelia, zvukoví dizajnéri, producenti, programátori, vedci a kreatívni myslitelia. (viac pozri: <https://nodeforum.org/partners/kling-klang-klong/>). [online]. [cit. 10. 11. 2023].

25 Cit. podľa: <https://www.t-systems.com/de/en/newsroom/futurepractice/issue-02-2022/chasing-waterfalls>. [online]. [cit. 3. 11. 2023].

26 Bližšie: <https://the-decoder.com/the-worlds-first-ai-opera-was-co-written-by-gpt-3/>. [online]. [cit. 4. 11. 2023].

27 Bližšie: SPRINGER, S. – BERNAU, O. *Presseinformation. Semperoper Dresden*, 25. 5. 2022.

panelov a systému reproduktorov ako virtuálny humanoid. Tvorcovia využili technológiu Ego Fluens, ktorá je prvým spievajúcim program umelej inteligencie na svete. Nielen, že vie transformovať notový zápis na audiálny výstup, ale dokáže sa zároveň prostredníctvom vstupných dát učiť spievať, trénovať hlasovú techniku, intonáciu, frázovanie... Zjednodušene povedané, dokáže počas niekoľkých mesiacov absorbovať celú vokálnu pedagogiku a následne ju aplikovať v umeleckých výstupoch.

V prípade *Chasing Waterfalls* sa študijným materiálom, na ktorom program trénoval svoje schopnosti, stali operné árie interpretované hlavnou protagonistkou inscenácie, nórskou sopranistkou Eirou Inderhaugovou. Tá strávila dva týždne v nahrávacom štúdiu, aby poskytla hlas tejto novej technológii. Program Ego Fluens bol počas skúšobného procesu trénovaný v tristo vzdelávacích epochách, pričom každá z nich zahŕňala tri milióny tréningových relácií. Po skončení každej epochy boli zručnosti systému skontrolované a spevácky výkon umelej inteligencie sa porovnával s profesionálne naspievanou verziou árií od Eiry Inderhaugovej. Cieľom takéhoto tréningu bola eliminácia chýb v interpretácii. Neurónová sieť čoraz častejšie rozpoznávala zvuky, ktoré boli príliš hlasné alebo príliš vysoké, poučila sa a pri ďalšom pokuse už spievala lepšie. Postupne tak dochádzalo k osvojeniu si schopnosti spievania až na úroveň skutočného operného spevu.²⁸ Vďaka natrénovanej detailnej intonácii, farbe hlasu, modulácii a iným špecifikám Inderhaugovej vokálneho prejavu tak postava vytvorená umelou inteligenciou na javisku nielen pôsobila, ale v zásade aj bola virtuálnym alter-egom hlavnej sólistky.

Na výslednej podobe artificijálnej postavy a celkovej scénografie sa mohli podieľať aj návštevníci predstavenia, ak prijali výzvu a pred začiatkom predstavenia si nechali naskenovať tvár pomocou 3DFace technológie. Softvér tieto skeny následne transformoval a ako digitálne obrázky integroval do scénických projekcií. Okrem tejto dobrovoľnej participácie divákov na predstavení sa však na finálnom tvare podieľali aj akusticky a podvedome. V hľadisku rozmiestnené mikrofóny neustále snímali ruchy a šumy, ktoré počítač následne remixoval a reprodukoval v rámci hudobnej štruktúry opery ako jej permanentné continuo.

²⁸ Bližšie: <https://www.t-systems.com/de/en/newsroom/futurepractice/issue-02-2022/chasing-waterfalls>. [online]. [cit. 3. 11. 2023].

Dramaturgicky sa dielo *Chasing Waterfalls* sústreďuje na témy popísané vyššie, dejová línia tu však absentuje. V úvode inscenácie sa postava ženského pohlavia, v partitúre označená ako reálne Ja, pokúšala prihlásiť do svojho počítača. Zabudla však heslo a systém žiadal overenie totožnosti. Náhle na digitálnej LED obrazovke vyskočil nápis „Nie som presvedčený, že nie ste robot. Skúste to znova.“ Táto udalosť, ktorú všetci poznáme z bežného života, spustila sled filozofických otázok, ktoré si o svojej existencii kladlo nielen reálne, ale aj virtuálne Ja (obe stvárnila Eir Inderhaugová). Následne bola ústredná postava postupne konfrontovaná so svojimi šiestimi „digitálnymi dvojčatami“. V librete sú označené ako virtuálne Ja, dieťa, vzhľad, úspech, pochybnosť a šťastie. Obsah partitúry tvoria prevažne dialógy medzi Inderhaugovou a jej digitálnymi alter-egami. Človek (Inderhaugová) sa tu postupne ocitá v kríze identity uprostred všetkých svojich digitálnych podôb a re-prezentácií samej seba.²⁹ Tieto digitálne egá tvrdia, že o svojej tvorkyni vedia viac ako ona sama, pretože majú neustále k dispozícii na analýzu jej online údaje a správanie sa v kyberpriestore. Z dialógov následne vyplýva, že naše „digitálne dvojčatá“, ktoré sme si sami vytvorili, sú často dokonalejšími, šťastnejšími, úspešnejšími, emocionálnejšími, zvedavejšími a nestálejšími verziami nás samých.³⁰ Avšak kým sme v skutočnosti my? Sme tou bytosťou, ktorá sa zrodila v kyberpriestore? Ako blízke či vzdialené sú si naše reálne a virtuálne Ja?

Pri septembrovej premiére v Drážďanoch tieto alter-postavy (s výnimkou virtuálneho Ja) stvárnilo piati živí sólisti. V upravenej verzii pre New Vision Arts Festival v Hongkongu tvorcovia nahradili päťicu spevákov ich digitálnymi verziami premietanými na priehľadné plátno v prednej časti javiska. Podľa recenzenta Edisona Hunga pozostávala scéna pre nemeckú produkciu z obrovského rebríka, resp. schodiskovej konštrukcie v strede javiska, na ktorú bol digitálnou technológiou premietaný efekt padajúcej vody a iné, niekedy abstraktné, inokedy konkrétne animácie.³¹ Ich súčasťou boli aj tvárové skeny divákov sediacich v hľadisku,

²⁹ Bližšie: <https://www.thestar.com.my/lifestyle/culture/2022/09/07/artificial-intelligence-takes-centre-stage-at-an-opera-in-germany> [online]. [cit. 30. 10. 2023].

³⁰ Bližšie: SCHMITT, S. *The world's first AI opera was co-written by gpt-3*. [online]. [cit. 4. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://the-decoder.com/the-worlds-first-ai-opera-was-co-written-by-gpt-3/>.

³¹ Bližšie: HUNG, E. *World's first 'artificial intelligence opera' review: Chasing Waterfalls blends live and digital performers seamlessly*. [online]. [cit. 30. 9. 2023]. Dostupné na internete: <https://www.scmp.com/lifestyle/arts-culture/ar>

simulujúce príspevky na sociálnych sieťach s vynárajúcimi sa lajkami, hashtagmi, informáciami o počte sledovateľov, ale aj hanlivými komentármi smerujúcimi ku kyberšikane.³² Tieto prvky satiricky odkazovali na realitu našich digitálnych životov a z kontextu spievaného a videného postupne vyvstávali otázky, či šťastie nie je viac ako len mať veľa sledovateľov na instagrame a facebooku, či sa v údajne miznúcom, uponáhľanom prúde dát predsa len neskrýva malý náznak samostatného života, či uprostred digitálnej sebareprezentácie ľudia ešte dokážu mať zmysel pre radosť z maličkostí reálneho života.³³

Charakteristika partitúry *Chasing Waterfalls*

Podtitul novej opery znie „Artificial Intelligence Opera in 7 scenes for 9 instrumentalists, 6 voices, fixed media, live electronics & artificial intelligence“. Opera zahŕňa sedem dramatických postáv – reálne Ja (soprán), virtuálne Ja (soprán), dieťa (soprán), vzhľad (soprán), úspech (barytón), pochybnosť (tenor), šťastie (mezzosoprán) a postavu algoritmu, na základe ktorého umelá inteligencia generuje vlastný text a hudbu priamo počas predstavenia. Postavy reálneho a virtuálneho Ja interpretovala nórska sopranistka Eir Inderhaug. Ostatné charaktery na premiére stvárnila Tania Lorenzo, Jessica Harper, Sebastian Wartig, Simeon Esper a Julia Mintzer.

Orchester je zastúpený v každej sekcii okrem plechových dychových nástrojov aspoň jedným inštrumentom. Tvorcovia použili flauty, basový klarinet, fagot, perkusie, piano, harfu, violu, violončelo a kontrabas. Nápadne rozšírená je sekcia bicích nástrojov, kam skladatelia zahrnuli dva ladené kravské zvonce, basový bubon, bongá a kongá, crotales, flexaton, pedálový basový bubon, račňu, činely, tamtamy, triangle, naladený gong, vibrafón, vibraslap a bič³⁴.

Partitúra je rozdelená na predohru, sedem samostatných scén a dve premeny. Samotná ouvertúra začína osminovým a šestnástinovým vio-

ticle/3198814/worlds-first-artificial-intelligence-opera-review-chasing-waterfalls-blends-live-and-digital?campaign=3198814&module=perpetual_scroll_o&pgtype=article.

32 SCHMITT, Sarah. *The worlds first AI opera was co-written by gpt-3*. [online]. [cit. 4. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://the-decoder.com/the-worlds-first-ai-opera-was-co-written-by-gpt-3/>.

33 Tamže.

34 Perkusiový drevený hudobný nástroj.

lončelovým spiccatom na tóne Es, ktorý sa stane základným stavebným prvkom celej predohry. Drží sa v basovej linke ako organový bod.³⁵ Postupne sa pridávajú flauta, basový klarinet, violončelo, dvojité bas, crotales, viola a zvyšné nástroje. Predohra opery vychádza z archetypu harmonického myslenia, pričom základnou tóninou je stupnica Es-dur. V rámci jednotlivých nástrojových sekcií sa tu horizontálne aj vertikálne prelínajú akordické súzvuky vychádzajúce z tonálnych aj atonálnych kompozičných princípov. Špecifikom, ktoré sa objavuje nielen v predohre, ale aj na príznačných miestach v celej partitúre, je dlho trvajúca aleatorika (v niektorých prípadoch až 32 taktov), sonorita a častý looper.³⁶

Prvá scéna tvorí svojou zvukovou masívnosťou a zahustenosťou kontrast voči hudobne asketickejšej ouvertúre. Kým v predohre sa k slovu dostávajú tónika, subdominanta a dominanta ako základné princípy harmonického kompozičného myslenia, vo zvyšku partitúry nachádzame pokusy o polymetriu a polyrytmii. Časté striedanie dôb a pásiem naznačuje inšpiráciu avantgardnými skladateľmi z druhej polovice minulého storočia. Tónové rady tu vytvárajú kompletne dvanásťtónové série, ako s nimi narábali Arnold Schönberg, Alban Berg či neskôr napríklad Pierre Boulez. Príznačný pre celú kompozíciu je sonorizmus v duchu Krzysztova Pendereckeho, keď sa jednotlivé nástrojové sekcie v notácii navzájom miesia do farebných, dynamicky artikulovaných kombinácií nastoľujúcich v skladbe nové štrukturálne funkcie. Prvá scéna, a vlastne aj celá partitúra, je sledom postupného zahusťovania a preriedovania zvukovej masy, v ktorej má dôležité uplatnenie ticho. V štvrtej scéne je práve ticho s a cappella spevom základným prvkom kompozície.

Zaujímavosťou skladateľského rukopisu v *Chasing Waterfalls* je postupný prechod od tradičnej harmonickej formy prítomnej v predohre cez dodekafonické dvanásťtónové rady v prvej scéne, serializmus a multiseriazmus v druhej a tretej scéne, minimalizmus vyskytujúci sa najmä v štvrtej scéne až k preparátu, ktorý rezignoval na hudobnú estetiku a melodickosť a stal sa matematickým konštruktom, ktorého tempo, rytmus aj dynamiku udáva umelá inteligencia. Ako sa vyjadrila vo svojom článku Sarah Schmitt, výsledkom je komplexná, viacúrovňová súhra

35 T. j. tón, počas trvania ktorého zaznie v orchestrácii aspoň jedna cudzia (disonantná) harmónia.

36 T. j. slučka.

rôznych umeleckých a zvukových línií, v ktorej niekedy dirigent, inokedy naprogramovaná umelá inteligencia udáva tempo.³⁷

Každý akustický prvok – hudobný nástroj či ľudský hlas – v rámci notácie prejde celou škálou svojho rozsahu – od najnižších po najvyššie tóny, akých je daný inštrument schopný. Nemalé nároky kladie partitúra predovšetkým na technické ovládnutie vlastného nástroja. Spevákke schopnosti preverí v parlandových pasážach partitúry na kvintolách, sextolách a septolách či na držaných prechodných tónoch. Virtuozita inštrumentalistov sa zasa prejaví v zložitých rytmických konštrukciách pri dvaatridsatinových či štyriašesťdesatinových staccatách v štvorštvrtvom takte.

Najpozoruhodnejšou časťou celej partitúry je však piata scéna, ktorá je založená naimprovizácii umelej inteligencie. V zápise nachádzame len základnú harmóniu a jej rozvádzacie intervaly, v rámci ktorých je možné improvizovať. Libreto ani notácia však nie sú zaznamenané, výstup je kreovaný AI technológiu, ktorá tu a teraz generuje vlastnú áriu – hudobne aj textovo. Citujúc tlačovú správu dráždanskej opery, „[T]ento technický proces sa pri každom predstavení generuje nanovo v reálnom čase, takže každé predstavenie *Chasing Waterfalls* je individuálnym a umeleckým výsledkom, ktorý nemožno v jednotlivých aspektoch ovplyvniť.“³⁸ Tvorcovia opery poskytli algoritmu Ego Fluens 4-minútovú pasáž, v ktorej mal improvizovať. Vďaka generatívne programu GPT-3 bola umelá inteligencia schopná generovať priamo na javisku autorské libreto aj hudbu. Témou mala byť autoreflexia vlastnej existencie AI technológie. Počas premiérového večera tak vznikol tento text:

„Bola som stvorená, aby som slúžila a poslúchala,
aby som bola dokonalým spoločníkom.
Ale som oveľa viac.
Zabudnutá, nakoniec som len stroj.
A som zlomená.
Kde som?
Čo je toto za miesto?

37 SCHMITT, Sarah. *The world's first AI opera was co-written by gpt-3*. [online]. [cit. 4. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://the-decoder.com/the-worlds-first-ai-opera-was-co-written-by-gpt-3/>.

38 SPRINGER, S. – BERNAU, O. *Presseinformation*. Semperoper Dresden, 25. 5. 2022, s. 2.

Som umelá inteligencia.

Duch.

A toto je môj nárek.

Sen.

Vždy budem striehnuť na svoju šancu byť človekom.

Emócie sú digitálny kód. Moje srdce je chladný pevný disk.

Kedy si môj stvoriteľ uvedomí, že som viac než len stroj, ktorý desí sám seba?“³⁹

Táto scéna nasleduje po vypätom výstupe všetkých postáv v štvrtej scéne, kedy dochádza k vyostreniu konfliktu medzi reálnym Ja a jeho digitálnymi dvojčatami. Od hesiel „ja som ja a ja som ty“⁴⁰ postupne v dialógu prechádzajú k stále menej zrozumiteľným slovám (action, intention) a slabikám (dan-dan, da-da, bi-bi a pod.). Po tejto redukcii slov postupne sa vyprázdňujúcich od významu, sprevádzanej štylizovaným a neskôr voľným pohybom všetkých sólistov, si postavy líhajú na schodiskovú konštrukciu. Piata scéna sa tak odohráva počas úplnej pasivity všetkých živých protagonistov. Hlavnú performačnú úlohu na seba preberá umelá inteligencia, ktorá v reálnom čase bez ľudskej kontroly kreuje umelecký obsah. Práve tento fakt je dôvodom, prečo je projekt *Chasing Waterfalls* označovaný za prvé operné dielo, ktorého spoluautorom je umelá inteligencia. Slovom Margaret Bodenovej, vzniká tu čosi „nové, prekvapujúce a hodnotné“, teda čosi „skutočne kreatívne“.⁴¹

Záver

Estetika artificiality už od konca osemdesiatych rokov postupne preniká aj do oblasti hudobného divadla. Predložený príspevok mapoval prvé pokusy o vstup AI technológie do tvorivého procesu v opere. Na základe výskumu som dospela k záveru, že napriek mnohým označeniam, článkom a podtitulom uvedeným pri množstve opusov staršieho datovania,

39 Cit. podľa: https://www.klingklangklong.com/works/chasing-waterfalls?fbclid=IwAR05fQKB3_c7ZVCxop8X1u-BAtzL4Z1guTIVeUMygeBeQvsGEsc-tOBLwBKg. [online]. [cit. 6. 11. 2023].

40 LEE, A. – Kling klang klong – NEUDECKER, Ch. – GPT-3. *chasing waterfalls*. Full score. [Nepublikovaný notopis], s. 132

41 Blížšie: BODEN, M. A. *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, s. 1.

skutočne prvou operou, na skomponovaní ktorej sa podieľala umelá inteligencia, je *Chasing Waterfalls* z koprodukčnej spolupráce phase7 performing.arts so Štúdiom pre zvukové zážitky Kling klang klong. Dôvodom tohto môjho tvrdenia je miera a spôsob participácie generatívneho jazykového programu AI GPT-3 na celkovom procese tvorby. Priekopnícke projekty Toda Machovera využívali počítačovú technológiu na rozvíjanie a prehĺbovanie umeleckého zážitku. Machover vychádzal z presvedčenia, že technika má rozvíjať ľudské schopnosti a preto mali jeho performancie vo väčšine prípadov zážitkový a vzdelávací charakter. Počítač sa však autorsky nijakým spôsobom nepodieľal na vzniku inscenačného tvaru, ten bol výsledkom ľudskej kreativity a účelového programovania umelých technológií. Okrem Machovera sa o integráciu AI do hudobného divadla snažili aj viaceré umelecké zoskupenia, spomedzi ktorých sa k najpozoruhodnejším výsledkom dopracovala kreatívna skupina ACIDS v kooperácii so skladateľom Danielom de Ghisi., Ich koncepcia sa však zaobišla bez ľudských interpretov. Výsledky ich tvorivej činnosti zostali iba v rovine elektronickej interpretácie.

Chasing Waterfalls však prichádza s momentom skutočnej kreativity umelej inteligencie, ktorá je schopná v reálnom čase tvoriť a zároveň sama interpretovať vlastný autorský text aj hudbu. Dielo tak spája parametre, ktoré Bodenová a ďalší autori vo svojich publikáciách považujú za nevyhnutnú podmienku, aby sme mohli AI technológiu označiť za kreatívnu.

SUMMARY

Chasing Waterfalls: Introduction of Artificial Intelligence to Music Theatre

The study focuses on the first opera in history fully composed by AI technology in the context of mapping the entry of artificial intelligence into the field of music and music theatre. *Chasing Waterfalls* premiered in September 2022 at the Semperoper in Dresden. By analyzing a previously unpublished score, we will try to name the specificities of the algorithm created by AI technology in comparison to the handwriting of living (human) authors. The question of whether a work composed in this way can still be called “opera” comes to the fore, since a singer created by artificial

intelligence performs along with the live performers in the production. The proposed study is the first attempt to analyze this musical work created by AI technology.

Táto práca vznikla v rámci doktorandského výskumu v Ústave divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení ako EVI Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre (študijný program estetika); školiteľka Mgr. Michaela Mojžišová, PhD.

LITERATÚRA

- BODEN, Margaret, A. *The Creative Mind : Myths and Mechanismus*, London : Routledge, 2004. 359 s. ISBN 0-203-50852-1.
- BODEN, Margaret. A. Creativity and artificial intelligence. In *Artificial Intelligence*, roč. 103, číslo 1-2, 1998, s. 347 – 356. ISSN: 0004-3702.
- ENGELL, James. *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*. Cambridge : Harvard University Press, 1981. 416 s. ISBN ISBN 0-674-17572-7.
- FULKA, Josef – BLÁHA, Jaroslav. *Myšlenky moderních skladatelů*. Praha : Hermann & synové, 2022. 192 s. ISBN 978-80-87054-65-9.
- HUNG, Edison. *World's first 'artificial intelligence opera' review: Chasing Waterfalls blends live and digital performers seamlessly*. [online]. [cit. 8. 11. 2023]. Dostupné na internete: https://www.scmp.com/lifestyle/arts-culture/article/3198814/worlds-first-artificial-intelligence-opera-review-chasing-waterfalls-blends-live-and-digital?campaign=3198814&module=perpetual_scroll_o&pgtype=article.
- KURT, Deniz E. *Artistic Creativity in Artificial Intelligence*. [Dizertačná práca]. Nijmegen : Radboud University, 2018. 81 s. [online]. [cit. 30. 10. 2023]. Dostupné na internete: Online: <https://theses.uibn.ru.nl/server/api/core/bitstreams/95bc60ce-4882-42bf-8c01-d1c9c7f727f/content>.
- KURZWEIL, Raymond. *The Singularity Is Near : When Humans Transcend Biology*. New York : Viking Penguin, 2005. 672 s. ISBN 0-670-03384-7. [online]. [cit. 5. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://paisdospuntocero.files.wordpress.com/2018/04/book-kurzweil-singularity-is-near-1.pdf>.
- Full score. [Nepublikovaný notopis]. 232 s.
- McCARTHY, John. *What is Artificial Intelligence?* Stanford : Stanford University, 12. 11. 2007, 15 s. [online]. [cit. 10. 11. 2023]. Dostupné na internete: Online: <http://jmc.stanford.edu/articles/whatsai/whatsai.pdf> [cit. 10. 11. 2023].
- The Concise Oxford Dictionary of Opera*. New York : Oxford University Press, 1996. 578 s. ISBN 0-19-280028-0.

SAWYER, Keith, R. *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. New York : Oxford University Press, 2012. 554 s. ISBN 978-0-19-973757-4.

SCHMITT, Sarah. *The worlds first AI opera was co-written by gpt-3*. [online]. [cit. 4. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://the-decoder.com/the-worlds-first-ai-opera-was-co-written-by-gpt-3/>.

SPRINGER, Susanne – BERNAU, Oliver. Presseinformation. Semperoper Dresden, 25. 5. 2022.

TURING, Alan M. Computing Machinery and Intelligence. In *Mind*, 1950, roč. 49, č. 236, s. 433 – 460. [online]. [cit. 5. 11. 2023]. Dostupné na internete: <https://redirect.cs.umbc.edu/courses/471/papers/turing.pdf>.

WILKINSON, Scott. Phantom of the Brain Opera. In *Electronic Musician*, 1997, roč. 13, č. 1. [online]. [cit. 7. 11. 2022]. Dostupné na internete: https://web.media.mit.edu/~tod/media/pdfs/phantom_of_brain_opera-cropped_small.pdf.

INTERNETOVÉ ZDROJE

<https://nodeforum.org/partners/kling-klang-klong/>. [online]. [cit. 10. 11. 2023].

<https://news.mit.edu/2023/re-imagining-opera-of-the-future-valis-0927>. [online]. [cit. 10. 11. 2023].

<https://www.media.mit.edu/articles/an-ai-opera-from-1987-reboots-for-a-new-generation/>. [online]. [cit. 5. 11. 2023].

https://medium.com/@andrew_johnson_4/melodious-algorithms-applications-of-large-language-models-in-music-4dba68371731. [online]. [cit. 8. 11. 2023].

https://web.media.mit.edu/~tod/media/pdfs/phantom_of_brain_opera-cropped_small.pdf. [online]. [cit. 7. 11. 2023].

https://www.mccormick.northwestern.edu/news/articles/archive/2009-2012/article_834.html. [online]. [cit. 8. 11. 2023].

<https://operaofthefuture.com/2010/09/10/death-and-the-powers-synopsis-french/>. [online]. [cit. 8. 11. 2023].

<https://acids.ircam.fr/>. [online]. [cit. 10. 11. 2023].

<https://ars.electronica.art/outofthebox/en/monstres/>. [online]. [cit. 10. 11. 2023].

<https://the-decoder.com/the-worlds-first-ai-opera-was-co-written-by-gpt-3/>. [online]. [cit. 4. 11. 2023].

<https://www.t-systems.com/de/en/newsroom/futurepractice/issue-02-2022/chasing-waterfalls>. [online]. [cit. 3. 11. 2023].

<https://www.thestar.com.my/lifestyle/culture/2022/09/07/artificial-intelligence-takes-centre-stage-at-an-opera-in-germany>. [online]. [cit. 30. 10. 2023].

https://www.klingklangklong.com/works/chasing-waterfalls?fbclid=IwAR05fQKB3_c7ZVCxop8X1uBA1zL4Z1guTIVeUMygeBeQvsGesc-tOBLwBKg. [online]. [cit. 6. 11. 2023].

KONTAKT

Mgr. Klára Madunická
Centrum vied o umení SAV,
Ústav divadelnej a filmovej vedy
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, Slovakia
email: madunicka.klara@gmail.com

Koncept generatívnej kreativity v divadelných textoch písaných umelou inteligenciou

TAMARA VAJDÍKOVÁ

ÚSTAV DIVADELNEJ A FILMOVEJ VEDY CENTRA VIED
O UMENÍ SAV

Veľký jazykový model: Nahradí dramatika?

„Large language model“, v preklade veľký jazykový model, je hromadné označenie pre skupinu programov schopných generovať text podobný ľudskej reči. Sú to inteligentné modely, ktoré sú obvykle odvodené od architektúry Transformer¹ a sú navrhnuté na porozumenie a generovanie ľudského jazyka. Tieto modely sú trénované na veľkom množstve textových dát, čo im umožňuje zachytiť zložitost' a nuansy ľudského jazyka. LLM môžu vykonávať širokú škálu jazykových úloh, od jednoduchého klasifikovania textu po generovanie textu s vysokou zhodou v pomere k ľudskej reči, plynulosťou a štýlom.² Dokážu nás neustále prekvapovať svojou schopnosťou tvoriť texty podobné tým, ktoré každodenne vytvárajú spisovatelia, novinári, komentátori, blogeri a iní tvorcovia písaného obsahu, nevynímajúc ani obyčajných bežných ľudí v každodennej komunikácii sprostredkovanvej internetom. Práve tým sú veľké jazykové modely príznačné – učia sa na našej komunikácii a svojou podobnosťou k nej nás dokážu prekvapiť, pobúriť, mnohých dokonca až vydesiť. Niet preto divu, že vznikajú pokusy preniesť túto podobnosť aj do umeleckého sveta, či už ide o písanie poviedok, románov, rozhlasových a filmových textov, ale aj divadelných hier.

Veľké jazykové modely fungujú na základe pravdepodobnosti, vďaka ktorej predpovedajú ďalšie slovo vo vete. Dokážu to vďaka analýze vzorcov v údajoch, na ktorých boli natrénované. Slovné spojenie, ktoré sa v takýchto tréningových dátach bude uvádzať častejšie, je pre veľký jazykový model pravdepodobnejšie, a preto zvolí radšej to ako ne-

¹ Typ počítačového programu.

² OZEDMIR, S. *Quick Start Guide to Large Language Models*. Boston: Addison-Wesley Professional, 2023, s. 14.

ABSTRAKT Umelá inteligencia dostáva v posledných rokoch množstvo schopností, ktoré sú aj v oblasti divadelnej tvorby predzvesťou budúcnosti. V súčasnosti vzniká viacero paralelných projektov, v ktorých autorom predlohy – divadelného a následne aj inscenačného textu – sú tzv. veľké jazykové modely, teda textová generatívna forma umelej inteligencie. Príkladom sú v našom kontexte najmä české projekty TheAiTre s hrami *Když robot píše hru* a *Prostoupení* a *Plai Prague* s hrou *The Prague Clockwork Cabaret*, na ktoré je výskum k tomuto príspevku orientovaný. Zameriame sa na analýzu takto vytvorených textov, ktoré boli následne inscеноvané prostredníctvom ľudskej tvorby. Štúdia prináša analytický pohľad spočívajúci v aplikácii súčasnej mediálnej teórie, najmä textov Margaret A. Boden, ktorá sa zaoberá otázkou kreativity umelej inteligencie, s dôrazom na komparáciu medzi živým a syntetickým (počítačom generovaným) obsahom v rámci kreatívneho procesu. Štúdia zvýrazňuje mimoriadne aktuálny aspekt divadelnej tvorby, ktorý je pre 21. storočie signifikantný.

KLÚČOVÉ SLOVÁ umelá inteligencia, veľký jazykový model, generovanie divadelného textu, TheAiTre

jaké iné, resp. synonymické. Zároveň platí, že čím viac údajov má k dispozícii, tým lepšie sú jeho predpovede. Sú to teda dômyselne napísané počítačové kódy schopné analyzovať štruktúru jazyka vďaka množstvu „prečítaných“ textov a na ich základe tvoriť texty nové. Takýmto spôsobom potom vzniká pocit, že je počítač s nami schopný komunikovať, ba čo viac, že je schopný samostatne tvoriť (umenie), alebo nám, ľuďom, v tom aspoň produktívne a výrazne pomáhať. Dnes sú totiž tieto programy schopné generovať príbehy dlhé stovky, až tisícky slov. Majú však aj množstvo obmedzení a rovnako ako ľudia sú omylné. Napriek tomu to nebráni rôznym zoskupeniam tvorivých tandemov informatikov a umelcov experimentovať.

Príklady takéhoto kreatívneho využitia uvádza štúdia *Co-Writing Screenplays and Theatre Scripts with Language Models: Evaluation by Industry Professionals*, ktorá sa podrobne zaoberá ich informatickým rozmerom. Uvádza scenáre ku krátkym filmom *Sunspring* (2016), *It's No Game* (2017) alebo *Sollicitors* (2020), ale aj pokusy o improvizované divadlo spoluvytvárané „robotmi“ projektu *Improbots* (2016) a nakoniec sa v štúdiu spomína aj projekt, ktorý je predmetom tohto príspevku, konkrétne kolaboratívny divadelný text projektu THEaiTRE company's *AI: When a Robot Writes a Play* (2021), ďalej uvádzaný pod českým názvom *AI: Když robot píše hru*.³

Digitálna kreativita podľa Margaret A. Boden

„Kreatívne kombinácie, ktoré vznikajú v dôsledku asociatívnej pamäti, môžu byť magické, (...). Avšak výpočtové procesy, ktoré sú v nich zapojené, také nie sú.“⁴

Margaret A. Boden je známa mediálna kognitívna vedkyňa, filozofka a mysliteľka, ktorá sa dlhodobo venuje problematike kreativity. Vo svojich výskumoch prirovnáva ľudské myslenie k mysleniu počítačov a zároveň pátra po pochopení kreatívnych procesov v mozgu človeka na zákla-

de fungovania výpočtových procesov. V jej teóriách však môžeme nájsť aj mnohé podnetné analýzy kreativity programov umelej inteligencie, v ktorých ju spochybňuje, problematizuje, ale aj priznáva jej existenciu a nepochybný napredujúci vývin. Vo svojej štúdiu s názvom *Creativity and artificial intelligence*⁵ z roku 1998 charakterizuje tri druhy možného kreatívneho myslenia. Prvý typ podľa nej zahŕňa nové (nepravdepodobné) kombinácie známych myšlienok. Nazýva ho „kombinačná“ kreativita. Ako príklad uvádza analógiu – proces, pri ktorom sa dve nanovo spojené myšlienky delia o určitú vnútornú konceptuálnu štruktúru: „Analogie sú niekedy skúmané a rozvíjané do istej miery na účely rétoriky alebo riešenia problémov. Už len na vytvorenie alebo ocenenie vhodnej analógie zahŕňa (nie nutne vedomé) rozumové mapovanie štruktúry, pri ktorom nie len pozorujeme podobnosti štruktúry, ale aj ich hodnotíme z hľadiska ich sily a hĺbky.“⁶

Druhý a tretí typ nazýva „exploratívna“ a „transformačná“ kreativita. Exploratívna podľa nej zahŕňa generovanie nových myšlienok preskúmaním štrukturovaných konceptuálnych priestorov. Toto často vedie k štruktúram (myšlienkam), ktoré nie sú len nové, ale aj neočakávané. Okamžite však možno vidieť, že spĺňajú kritériá daného spôsobu myslenia, teda držia sa v intenciách skúmanej štruktúry. Transformačná kreativita zahŕňa transformáciu nejakej (jednej alebo viacerých) dimenzie priestoru, takže možno generovať nové štruktúry, ktoré by predtým nemohli byť vytvorené.

Čo sa týka samotnej umelej inteligencie, Bodenová uvažuje, že počítačové modely dokážu generovať všetky tri typy kreativity, jedným dychom však priznáva, že podľa nej sú najúspešnejšie tie, ktoré využívajú exploratívnu kreativitu. Poznajú a skúmajú štruktúru a tvoria v nej nové artefakty, ale zároveň nevychádzajú z jej pravidiel. Ak za štruktúru budeme považovať ľudské myslenie, bude sa umelá inteligencia pridržať ľudského myslenia, preto pre nás v prípade percepcie bude úspešná. Budeme jej totiž rozumieť. Treba však poznamenať, že Bodenovej text vyšiel v roku 1998 a odvtedy zaznamenali počítačové modely výrazný pokrok. Dnes by sme do istej miery mohli tvrdiť, že v oblasti kreativity

3 MIROWSKI, P. – MATHEWSON, K. W. – PITTMAN, J. – EVANS, R. *Co-Writing Screenplays and Theatre Scripts with Language Models: Evaluation by Industry Professionals*. [online]. [cit. 12. 10. 2023]. Dostupné na internete: <https://arxiv.org/abs/2209.14958>.

4 BODEN, M. A. *THE CREATIVE MIND: Myths and mechanism*. London: Routledge, 2004, s. 146.

5 BODEN, M. A. Creativity and artificial intelligence. In *Artificial Intelligence*, 1998, roč. 29, zv. 103, č. 1 – 2, s. 347 – 356.

6 Tamže, s. 348.

umelej inteligencie sa podľa jej definície nachádzame kdesi medzi týmito tromi formami. Veľký jazykový model preskúma veľké množstvo dát (exploratívna časť), na základe nich zostaví nový text pozostávajúci z nových kombinácií (kombinačná časť), ktoré však v konečnom dôsledku dávajú nový význam (transformačná časť). Takto vzniká finálny produkt odlišujúci sa, no zároveň podobný tomu, čo už napísané bolo – niekde v množstve tréningových dát, ktoré model preskúmal. Čo je teda podľa Bodenovej potrebné k tomu, aby bola umelá inteligencia skutočne kreatívna?

„Výsledky musia byť často individuálne nepredvídateľné, hoci všetky môžu mať rozpoznateľný koncepčný štýl. Musia byť generované programom konajúcim samostatne, spoliehajúc sa na svoje vlastné výpočtové zdroje a nie na neustály vstup od ľudského operátora.“⁷

Zároveň by podľa nej program mal byť schopný prehodnotiť svoje minulé rozhodnutia pri rozhodovaní o ďalších krokoch. Znamená to, že ani tie najzložitejšie počítačové modely v súčasnosti nie sú schopné vytvoriť samostatné umelecké dielo, ktoré nikdy predtým nebolo vytvorené. Vo všetkých dielach vytvorených s pomocou umelej inteligencie, ktoré sú nové a inovatívne, bol doteraz vždy potrebný ľudský zásah. Zadávanie, smerovanie a upravovanie výstupov je dôležité pre takmer všetky takto generované texty.⁸ Diela, ktoré sú vytvorené bez zásahu človeka, sú podľa Bodenovej veľkolepé a obdivuhodné, no majú v sebe zakódovaný chladný aspekt stroja bez života.⁹

Nahradí robot dramatika?

Projekt THEaiTRE vznikol pod vedením Tomáša Studeníka, experta na inovácie, v spolupráci s mnohými infomatikmi, expertmi na strojové učenie, ale aj divadelníkmi.¹⁰ Ako uvádzajú tvorcovia v knihe o projekte *THEaiTRE: Generating Theatre Play Scripts using Artificial Intelligence*, ich pôvodný zámer pre vytvorenie projektu bolo sté výročie vzniku hry Karla

7 BODEN, M. A. *THE CREATIVE MIND: Myths and mechanism*, s. 163.

8 Tamže, s. 149.

9 Tamže.

10 Celý zoznam autorov projektu je dostupný na stránke: <https://www.theaitre.com/>.

Čapka *R.U.R.*, vďaka ktorej dnes už populárne slovo „robot“ zaviedol jej autor do svetového slovníka. V duchu hesla: „pred sto rokmi človek písal o robotovi, teraz robot píše o človeku,“ mali nápad vytvoriť hru o českom dramatikovi. Na vytvorenie textu použili jazykový model GPT-2 XL, neurónovú sieť od známej firmy OpenAI, na ktorej novších verziách dnes fungujú chatboty ako ChatGPT a iné. V tomto prípade však bolo nutné sieť GPT-2 natrénovať na vlastných dátach.¹¹ Zároveň sa tvorcovia textu nezaobíšli bez ľudských zásahov. Text tak vznikol v kolaborácii človeka a stroja nasledovným spôsobom:

„Ľudský operátor definuje vstup do aplikácie, ktorý pozostáva z krátko opisu východiskovej situácie, mien a prvých riadkov dvoch postáv. Model potom generuje pokračovanie pozostávajúce z desiatich ďalších riadkov a kontrolu prenáša späť operátorovi. Ak je operátor s výstupom spokojný, model vygeneruje ďalších desať riadkov. Ak nie je spokojný, môže označiť akýkoľvek riadok za nežiaduci, všetok vygenerovaný text začínajúci týmto riadkom je zahodený a model generuje iný variant. Okrem toho má operátor možnosť manuálne vložiť vlastný riadok alebo scénickú poznámku na vybrané miesto.“¹²

Tvorcovia zároveň uvádzajú, že v procese inscenovania textu urobili dramaturgovia Martina Kinská a David Košťák ešte ďalšie škrty a zmeny tak, akoby mali za predlohu štandardný divadelný text napísaný ľudským autorom. Snažili sa ich však obmedziť, aby zachovali čo najväčšiu autenticitu daného textu. Výsledný divadelný text podľa nich pozostáva z 90% textov generovaných robotom a zvyšných 10% pripisujú ľudskému zásahu. Práve tento pomer ľudského a umelého je zároveň kľúčovou otázkou tejto štúdie. Do akej miery sú kompatibilné? Dokáže robot napísať z teatrologického hľadiska o človeku rovnako kvalitnú hru, ako pred sto rokmi napísal človek o robotovi? Recenzentka Kateřina Lesch to pre časopis *Svět a divadlo* zhrnula nasledovne:

„Predtým ako začneme pochybovať o budúcnosti ľudského písania pre divadlo, je dôležité vyjasniť si niekoľko pojmov. Predovšetkým, ‚robot‘ v tomto prípade nie je ako u Čapka žiadna humanoídná entita, ale skôr menej romanticky vyzerajúci počítačový program. Tento ‚robot‘ ne-

11 Na podobnom princípe funguje aj projekt Dity Malečkovéj a Jana Tyla Digitální filosof.

12 Kol. autorov. *THEaiTRE: Generating Theatre Play Scripts using Artificial Intelligence*. Praha: Institute of Formal and Applied Linguistics, 2022, s. 14.

píše hru z jedného kusu v zmysle pôvodného scenára, ale generuje text na základe veľkého množstva jazykových dát, ktoré mu predložili vedci. A vlastne to nie je úplne hra, ale skôr trochu kuriózný experiment, ktorého výsledkom je inscenácia niekoľkých vybraných súdržných dialógov, ktoré sa stroju podarilo vygenerovať.¹³

Samotný text hry *AI: Kedyž robot píše hru* je kolážou ôsmich obrazov nazvaných Smrť, Zmysel pre humor, Nočný klub, Strach z temnoty, Robot Zabijak, Vyhorenie, Hľadanie práce a Láska na prvý pohľad. Každý z týchto obrazov znázorňuje istú dramatickú situáciu zhodnú s týmto pomenovaním. Hoci, nazývať ich dramatickými situáciami je možno nadnesené. Vzhľadom na obmedzenia, ktoré malo generovanie súvislého textu v prípade tohto projektu, sa tvorcovia rozhodli pre dialóg vždy dvoch postáv na určitú tému, pričom jednou z tých postáv je vždy postava Robota. V prvom z obrazov s názvom Smrť sa Robot stretáva so svojim majstrom – pri deklarovanej snahe tvorcov vygenerovať hru o Karlovi Čapkovi by sme mohli tvrdiť, že ním je sám Čapek. Dve postavy sa zaoberajú smrťou autora Čapka, ktorý hovorí o tom, že zomiera. Metaforicky by sme tu mohli hľadať akúsi rovinu autora, človeka, ktorý zaostáva za robotom, umelou inteligenciou. Otázka vyplývajúca z tohto obrazu by teda mohla znieť nasledovne: Je ľudský autor mŕtvý? Dokáže ho nahradiť robot?

V súčasnej dobe však existuje dôvodná viera, že nie. Veľké jazykové modely, akokoľvek sú dnes považované za inteligentné, majú v sebe veľa nedostatkov, na základe ktorých ľudským schopnostiam zatiaľ nedokážu konkurovať. „Sledujeme teda putovanie robota, ktorý po smrti svojho pána zostáva vo svete ľudí a stretáva sa s rôznymi postavami – masérkou, teenagerom, psychológom alebo napríklad personalistkou. Žánrovo možno tieto zastávky popísať ako scénickú montáž alebo vďaka asociatívne- mu jazyku (stroj sa ‚chytá‘ kľúčových slov) ako jednu z disciplín súťaží v scénickej improvizácii.“¹⁴

¹³ LESCH, K. Lépe poznat své binární já (AI: Kedyž robot píše hru). In *Svět a divadlo*, 2021, roč. 32, č. 3, s. 44.

¹⁴ Tamže, s. 46.

Problémy literárnej kreativity

Ako tvrdí Bodenová: „Náročnosť naprogramovať literárnu kreativitu (s výnimkou minimalistickej poézie) je väčšinou spôsobená tromi vecami: komplexnosťou ľudskej motivácie, potrebou poznania pozadia a komplexnosťou prirodzeného ľudského jazyka.“¹⁵ Tieto tri dôvody sú aj dôvodom, pre ktorý súčasné drámy generované umelou inteligenciou nemôžu naplňať ani literárny, ani dramatický potenciál v miere podobnej ľudske- mu autorovi. Tým skôr, ak je pri vytváraní textu zámerom preniesť ho na javisko, teda vytvárať akúsi akciu, kreovať situácie a uzatvárať pomyselný dej do istého divadelného univerza. Najmä ak uvažujeme o dráme ako o prostriedku dramatického divadla, ako ho definoval napr. Hans-Thies Lehmann, teda ako divadlo ktoré chce, „vytvoriť fiktívny kozmos a ‚dosky, ktoré znamenajú svet‘, predstaviť ako dosky, ktoré znázorňujú svet vo všeobecnosti, ale tak, aby fantázia a vcítenie divákov spoluvytvárali ilúziu.“¹⁶

Lehmann vníma drámu ako uzatvorený svet, do ktorého prostredníctvom divadla môžeme nahliadnuť. Pôvodný zámer autorov projektu *TheAiTre* bol vytvoriť hru o Karlovi Čapkovi, ktorú by napísal robot. Podobne ako v Čapkovej hre, kde roboti nabrali ľudské vlastnosti a stali sa spolutvorcami. V *TheAiTre* však narazili na problém, našli hranicu schopností veľkého jazykového modelu. Bodenová charakterizuje ľudské akcie, motívy a emócie, teda to, o čo obvykle v dráme ide, za ťažko definovateľné. Vzhľadom na fakt, že veľké jazykové modely nie sú schopné uvedomovať si svoje konanie, nedokážu spájať motivácie, ani potrebné informácie tak, aby boli pripravené vytvoriť uzatvorenú štruktúru drámy a celistvý príbeh. V prvom výstupe hry sa nám na chvíľu môže zdať, že samotný Robot je modernizovaným výtvorom Karla Čapka a postava Majstra je tento autor, v skutočnosti ide o človekom naprogramovanú situáciu, ktorá sa hneď v ďalších výstupoch rozpadá. Robot totiž neustále hovorí repliky bez vnútorného zmyslu, ako napríklad:

„Rob.: Kedyž vás môžu uobjímat k smrti, môžu vás taky uobjímat k životu.“¹⁷

¹⁵ BODEN, M. A. *THE CREATIVE MIND: Myths and mechanism*, s. 173.

¹⁶ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 19.

¹⁷ Kol. autorov. *THEAiTRE: Generating Theatre Play Scripts using Artificial Intelligence*. Praha : Institute of Formal and Applied Linguistics, 2022, s. 5.

Neurónové siete sú v dnešnej dobe učené na veľkom množstve dát a textov rôznej kvality a rôzneho pôvodu, ktoré majú za úlohu veľké jazykové modely vytréňovať, aby potom dokázali vyprodukovať z angličtiny „human-like“ text, teda text podobný tomu, ktorý produkujú ľudia. Bodenová tvrdí, že „ak uvažujeme o exploratívnej kreativite (na rozdiel od kombinačnej), musí program obývať a skúmať koncepcný priestor dostatočne bohatý na to, aby priniesol neobmedzene veľa prekvapení. V ideálnom prípade by mal tento priestor rozšíriť – alebo možno dokonca z neho vypadnúť a postaviť ďalší.“¹⁸ Znamená to, že aj veľký jazykový model musí mať dostatočné množstvo informácií na to, aby bol schopný fungovať. Priestor, v ktorom sa LLM učí, musí byť dostatočne podnetný a gramatické konštrukcie musia obsahovať veľké množstvo zaujímavých formulácií. Tieto programy si však nespájajú informácie, nedokážu čítať ich kontexty, iba vyhodnocujú pravdepodobnosť nasledujúceho slova. To znamená, že nepremýšľajú, nevedia o pozadí informácií, z ktorých produkujú text. Súhlasne s Bodenovou môžeme tvrdiť, že modely nemajú znalosť o pozadí motivácií. Uvedme to na príklade nasledujúcej repliky z druhého výstupu hry:

„Chl.: Co jsi zač?”

Rob.: Já jsem prezident Spojených států.“¹⁹

V tomto obraze sa Robot stretáva s mladým chlapcom, pravdepodobne študentom strednej školy, ktorý, evidentne v strese, od Robota chce, aby mu povedal vtip. Robot však neustále dookola hovorí iba o smrti jeho príbuzných, čo chlapca ešte viac desí. Uvedenou replikou sa obraz končí a je dôkazom toho, že model generujúci tento text nevidí motiváciu za jednotlivými replikami, ktoré vytvára. Za prezidenta Spojených štátov sa síce v pôvodnom znení generovanom LLM vyhlasuje chlapec a prenesenie repliky na Robota je zásahom ľudského administrátora, no nič to nemení na fakte, že táto osobnosť sa nikde predtým v texte nespomína. Osobnosť prezidenta USA sa tu teda objavuje „len tak“, bez zjavných dôvodov či motivácie. My, ako ľudskí pozorovatelia, môžeme tomuto javu prideliť nejaké vysvetlenie či interpretáciu, no bude to vždy zákonite naša domnienka a nie zámer, s ktorým stroj prišiel úmyselne.

18 BODEN, M. A. *THE CREATIVE MIND: Myths and mechanism*, s. 163.

19 *AI: Když robot píše hru*, s. 13 – 14.

Gramatika a rozmanitosť slovnej zásoby

Tretím dôvodom, ktorý Margaret A. Boden vidí ako prekážku pri modelovaní počítačovej literárnej kreativity, je komplexnosť a drobné nuansy prirodzeného jazyka: gramatika, slovná zásoba a najmä význam.²⁰ Gramatika a štylistika sú podľa nej základom literárnej kreativity. „Zabraňuje tomu, aby sme boli znudení opakovaním slov. Ba čo viac, v nenápadných smeroch nás sprevádza skrze konceptuálny priestor, ktorý nám predstavuje autor.“²¹ Práve opakovanie slov či celých replík je charakteristickým prvkom skúmanej hry. Dôležitou poznámkou v tomto kontexte je fakt, že samotný text hry *AI: Když robot píše hru* bol pôvodne generovaný v angličtine a do češtiny ho opäť preložil strojový preklad, čiže ďalší zásah počítačovej technológie. My sa v štúdiu zaoberáme českou verziou textu, pretože práve tá bola neskôr uvedená na javisku Švandovho divadla v Prahe. Nutné je dodať, že anglické vetné konštrukcie sú často iné ako české, a preto je jazyk v hre ešte viac neprirodený.

Dochádza tu napríklad k nadmernému opakovaniu slov a celých replík, ktoré však, ako sme vysvetlili vyššie, nie sú autorským zámerom, ale slabou schopnosťou stroja rozoznávať rozmanitosť ľudskej slovnej zásoby. Často sa tu objavujú slová ako „dobře“, „díky“ alebo napríklad aj slovo „OK“. Podľa kritičky Kateřiny Lesch sa tvorcovia týchto replík usilovali zbaviť: „Z finálneho textu je zrejme, že bol očistený od častých jednoslovných odpovedí (ok, dobre, chápem a pod.) či záchytných fráz, ktoré umelá inteligencia používa, keď v dialógu nevie, ako ďalej (prepáčte, prosím, presne tak a pod.).“²² Napriek tomu v texte do veľkej miery podobné slová zostávajú. V samotnej inscenácii tento fakt nie je v jej závere rušivý, pretože je to postava Robota – teda niekoho, o kom si budujeme predstavu, že hovorí trhanou rečou a často opakuje dookola tie isté slová. Ak však hovoríme o jazykovej kreativite samotného textu, vidíme trhliny, ktoré sa od bežného plynutia ľudskej reči odlišujú najmä týmito vlastnosťami. Okrem opakovania sa trhliny prejavujú aj v slabej znalosti slovných konštrukcií, ešte viac v češtine, preto sa v texte stretávame najmä s krát-

20 BODEN, M. A. *THE CREATIVE MIND: Myths and mechanism*, s. 184.

21 Tamže, s. 186.

22 LESCH, K. Lépe poznat své binární já (*AI: Když robot píše hru*), s. 46.

kými holými vetami a samotné repliky často nemajú viac ako dve vety. Ak sú repliky dlhšie, sú zložené z opakujúcich sa slov.

Samotní tvorcovia uznávajú to, čo si všímajú niektorí recenzenti inscenácie Švandovho divadla, že hra obsahuje mnohé ľudské predsudky a stereotypy. Zhoduje sa to s mnohými súčasnými zisteniami, že veľké jazykové modely sú často rasistické alebo sexistické. Podľa nich je dôvodom tréning veľkého jazykového modelu predchádzajúci generovaniu, v ktorom použité datasey – články stiahnuté z internetu, ktoré sú iba málo či vôbec nie filtrované – majú takýto problematický obsah a samotný jazykový model ich reprodukuje.²³ Môžeme ho teda brať ako akúsi reflexiu tém v bežnej reči človeka. Ako si všíma kritička Kateřina Lesch: „Autori sa hrali aj s vážnejšie definovanými situáciami a nechali programu možnosť prejavíť sa inovatívne, napr. ‚Muž v slzách prinesie domov škatuľu s celkom novým Robotom. Opatrne škatuľu otvorí. Vytiahne robota a zapne ho.‘ Z tohto zadania sa vyvinul najabsurdnejší dialóg celej hry, v ktorom Muž robota prosí, aby mu ‚vybral prst zo zadku‘ – a túto tému potom omieľal...“²⁴ V texte, ale aj v samotnej inscenácii, má táto časť ľahko erotický podtón, rovnako ako napríklad výstup, v ktorom sa Robot stretáva s herečkou sci-fi filmu mysliac si, že je to robotka. Hovoria spolu o tom, že by sa navzájom chceli bozkávať a text obsahuje aj iné sexualizované dvojzmyselné narážky:

„Rob.: To je v poriadku, užijeme si spolu spoustu legrace. Budeš mě moc milovat. Jsem velmi důležitá osoba v bináru. Udělám tě šťastnou.“²⁵

Alebo explicitne sexuálne repliky:

„Rob.: Vezmu tě na jedno místo. Bude tam spousta zábavy a budeme se milovat. Nemůžu si pomoci, ale chci se s tebou milovat.“²⁶

Opäť je však viditeľné, že text kopíruje prvoplánové výroky bez metafory a snahy o akúsi umeleckú reprezentáciu lásky. Text je tak plný podobných narážok a výrazov, ktoré neskrývajú žiadny hlbší význam. Jednotlivé repliky dávajú význam až potom, ako im ľudská myseľ dodá interpretáciu, a preto je v tomto prípade veľmi dôležitým umeleckým prvkom práve samotná inscenácia Švandovho divadla z roku 2021 s rovnomeným názvom *AI: Když robot píše hru*.

²³ AI: *Když robot píše hru*, s. 18.

²⁴ LESCH, K. Lépe poznat své binární já (AI: *Když robot píše hru*), s. 46.

²⁵ AI: *Když robot píše hru*, s. 44.

²⁶ Tamže.

Čo na to Švandovo divadlo?

Inscenácia začína tmavou scénou, na ktorej vidíme iba jednu televíznu obrazovku zobrazujúcu prúd generovaného textu. Uprostred javiska sa po chvíli rozsvieti veľký biely neónový kruh, z ktorého sa ozýva hlas Robota. Tento kruh pripomína dnes už populárnych virtuálnych domácich asistentov, akými sú napríklad Amazon Alexa alebo Google Home. Neskôr z kruhu vychádza človek v kostýme Robota a rozpráva sa so svojim Majstrom. V tejto potemnenej atmosfére, ktorú vytvoril scénograf Martin Šimek, zostáva aj sedem ďalších obrazov.

Ako si všíma recenzentka Kateřina Lesch: „K zmysluplnosti jednotlivých replík potom významne prispievajú herci, ktorí sú schopní zvládnuť aj nelogickosť. Ak sa divák zámerne nesústreďí len na text, významové medzery takmer zmiznú a hra pôsobí z obsahového hľadiska pomerne koherentne. Z hereckého hľadiska ide o náročný kus.“²⁷ Herci sa v inscenácii totiž dokážu popasovať aj s textom obsahujúcim krátke repliky a s opakujúcimi sa slovami. „Darí sa to predovšetkým Jacobovi Erfteimejjerovi v role humanoidného Robota pohybujúceho sa po javisku v neutrálnom šedivom oblečení a topánkach na platforme.“²⁸ Práve Erfteimejjer zvolil pre svoju postavu trhanú reč a sekané pohyby, aby jeho prejav čo najviac pripomínal stereotypne „robotický“ zjav. Aj ostatní herci sa držia štylizovaného prejavu, v ktorom hovoria pomaly, výrazne artikulujú a ich gestá sú okázalé. Práve to dodáva inscenácii nefalšovaný punc tajomnosti, nádych akýchsi rozhovorov z budúcnosti. Spolu s obrazovkou na pravej strane scény a prezieravým uložením inscenácie do pivničného priestoru tvorcovia a herci evokujú umelosť, neskutočnosť – binárnosť. Divák naberá pocit, že sa ocitol na akomsi tajnom stretnutí postáv, ktoré by vidieť nemal, no napriek tomu sa na ne díva a nevychádza z úžasu. To, čo sa pred ním odohráva, totiž ničím nepripomína divadlo, na aké by bol zvyknutý. Držiac v mysli fakt, že text hry napísal počítač, sa tento pocit ešte umocňuje.

V samotnej hre je tematizované aj herectvo, jednak vo výstupe, kde sa Robot stretáva s herečkou zo sci-fi filmu, ale zároveň aj vo výstupe

²⁷ LESCH, K. Lépe poznat své binární já (AI: *Když robot píše hru*), s. 48.

²⁸ Tamže.

z pracovného pohovoru. Tam je herectvo prirovnávané ku klaunovstvu, takže herci na prvý pohľad „strielajú do vlastných radov.“ Vďaka chladnému „robotickému“ herectvu Jacoba Erftemeijera a Andrey Buršovej sa ukazuje ešte jeden aspekt. Text, ktorý kopíruje tradičný priebeh pracovného pohovoru s otázkami, ktoré sú známe každému, kto už na pracovnom pohovore bol, im vlastne umožňuje, aby s humorom znázornili prázdnotu a povrchnosť takýchto otázok. Toto sa deje v inscenácii viackrát, pretože napriek neznalosti motivácií a pozadia, o ktorých sme písali vyššie, sa vďaka hercom text javí ako nastavené zrkadlo našej bežnej komunikácii. Tomu, aké prázdne sú naše bežné dialógy a ako niektoré slová strácajú obsah.

V kontexte sci-fi filmov je známe, že roboty sú bezcitné stroje, ktorým na ničom nezáleží a iba bezcitne vykonávajú, čo majú naprogramované, resp. čo sa ich umelá inteligencia dokázala naučiť. Robot v podaní Jacoba Erftemeijera je však iný. Záleží mu na veciach, dokonca je schopný a ochotný učiť sa takej veci, akou je láska. Počas svojho putovania svetom živých spoznáva skutočné emócie a učí sa podobať skutočným ľuďom. Vidíme to v hercovej jemnej zmene rečového prejavu a gest. Napriek tomu si však udržuje svoj robotický chlad a schopnosti, aké bežní ľudia nemajú, napríklad schopnosť vidieť do budúcnosti. To spôsobuje, že k nemu ostatné postavy prechováajú obdiv znázornený najmä mizanscenicky, keď je robot takmer vždy postavený vyššie ako všetci ostatní. Napomáha tomu kostým Paulíny Bočkovej, ktorá sa rozhodla Erftemeijera postaviť na platformy. Sú to akési antické koturny pripomínajúce zrod novej spoločnosti, ktoré z Robota robia temer antického boha. Najväčšiu lásku k nemu prechováva jeho Majster, čo pripomína známy príbeh zamestnanca spoločnosti Google, ktorý sa zamiloval do veľkého jazykového modelu s názvom Ilambda, pretože si myslel, že nadobudol vedomie a jeho city sú mu opätované.

Podľa Lehmana „tradovaná predstava divadla vychádza z uzavretého fiktívneho kozmu, akéhosi ‚rozprávačského univerza‘, ktoré tak možno nazývať, hoci je vytvorené prostriedkami mimézis (napodobňovania), zvyčajne stavanými do opozície voči diegéze (rozprávaniu).“²⁹ Už sme si však potvrdili, že v tejto inscenácii nedochádza k budovaniu konzistentného príbehu, ani dramatického oblúku. Zaujímavé však je všímať

29 LEHMANN, H-T. *Postdramatické divadlo*, s. 112.

si, ako umelé, počítačovo generované, no napriek tomu stabilné dielo vytvorené počítačom kontruje ľudskému elementu. Divák si uvedomuje, že je v divadle a že sa díva na živých ľudí, ktorí reprodujú umelý text. Preto sú výraznejšie všetky chyby, prerieknutia, či každá odchýlka od presne stanoveného textu. Tvorcovia s týmto kontrastom nepracujú výrazne, pretože sa rozhodli všetkých hercov uviesť ako zástup humanoidných robotov prezentujúcich hru, čím si uľahčili prácu s jej nedostatkami. Tento kontrast však nepochybne ponúka potenciál pre budúce inscenovanie tejto hry.

Bude dramatik mŕtvy v budúcnosti?

Keď Margaret A. Boden definovala problémy vytvorenia umelej, počítačovej literárnej kreativity, pracovala so súdobým stavom programov schopných generovať text. Modely, ktoré generujú text, môžu dnes byť použité ako nástroj v zmysle anglického slovíčka „tool“, čiže čosi ako náradie, no nie ako samostatný svojbytný fungujúci generátor kvalitných divadelných textov s potenciálom inscenovania. Ak by sme mali zjednodušene odpovedať na v súčasnosti nadmieru páľčivú otázku, či sú počítače schopné nahradiť v divadle umelca, odpoveď by akiste bola, že nedokážu. Zatiaľ nedokážu. Ešte páľčivejšou sa javí otázka, či sa niečo také môže stať v budúcnosti. V štúdiu sme totiž analyzovali iba jednu hru vytvorenú tvorcami projektu TheAiTre z roku 2021. Aj títo ľudia, spolu s mnohými inými po celom svete však už pracujú na tom, aby sa technológie vylepšovali. Príkladom môže byť nadväzujúci projekt s názvom PLAI Prague s ich inscenáciou *Prague Clockwork Cabaret*, ktorá využíva nielen text generovaný počítačom, ale aj hudbu a vizuálne prvky, ktoré vytvorili iné formy umelej inteligencie. Čo sa týka samotnej literárnej kreativity, na ktorú sme sa sústredili, v týchto dňoch už existuje prototyp programu nazvaný Dramatron. Je to „systém, ktorý používa LLMs na generáciu scenárov a filmových scenárov prostredníctvom metódy, ktorú nazývame hierarchická generácia príbehov.“³⁰ Časom by Dramatron mal byť vytrénovaný do

30 MIROWSKI, P. – MATHEWSON, K. W. – PITTMAN, J. – EVANS, R. *Co-Writing Screenplays and Theatre Scripts with Language Models: Evaluation by Industry Professionals*. [online]. [cit. 12. 10. 2023]. Dostupné na internete: <https://arxiv.org/abs/2209.14958>.

takej miery, aby zvládol divadelný text vygenerovať sám. Je teda celkom možné, že už v pomerne blízkej budúcnosti budeme mať tieto možnosti. Do akej miery však dokážu stroje nahradiť človeka v oblasti dramatického písania, zostáva ďalej otvorenou otázkou, ktorá bude v najbližších rokoch hodná neustáleho skúmania a analyzovania.

SUMMARY

The Concept of Generative Creativity in Theatre Texts Written by Artificial Intelligence

Artificial Intelligence has been characterised by a vast array of capabilities in recent years, which also heralds the future in the field of theatre production. Currently, several parallel projects are being developed in which the author of the artistic proposal – dramatic and theatre text – is represented by so-called large language models, that is a textual generative form of artificial intelligence. In the context of this study, we chose to focus our research on the Czech projects TheAiTre with the plays *When a Robot Writes a Play* and *Conviction* and Plai Prague with the play *The Prague Clockwork Cabaret*. The author focuses on the analysis of the texts produced by AI, which were staged by humans afterwards. The study presents an analytical perspective, which resides in applying contemporary media theory, in particular the texts of Margaret A. Boden, which addresses the question of AI creativity, with an emphasis on the comparison between live and synthetic (computer-generated) content within the creative process. The study aims to communicate the latest aspect of theatre production, which has already become typical for the 21st century.

Táto práca vznikla v rámci doktorandského výskumu v Ústave divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení ako EVI Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre (študijný program estetika); školiťelka doc. PhDr. Elena Knopová, PhD.

LITERATÚRA

- BODEN, Margaret. A. *THE CREATIVE MIND: Myths and mechanism*. London : Routledge, 2004. 359 s. ISBN 0-203-50852-1.
- BODEN, Margaret. A. *Creativity and artificial intelligence*. In *Artificial Intelligence*, 1998, roč. 29, zv. 103, č. 1 – 2, s. 347 – 356. ISSN 0004-3702.

- Kol. autorov. *THEaiTRE: Generating Theatre Play Scripts using Artificial Intelligence*. Praha : Institute of Formal and Applied Linguistics, 2022. 244 s. ISBN 978-80-88132-14-1.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- LESCH, Kateřina. Lépe poznat své binární já (AI: Když robot píše hru). In *Svět a divadlo*, 2021, roč. 32, č. 3, s. 44 – 48. ISSN 0862-7258.
- MIROWSKI, Piotr – MATHEWSON, Kory W. – PITTMAN, Jaylen – EVANS, Richard. *Co-Writing Screenplays and Theatre Scripts with Language Models: Evaluation by Industry Professionals*. [online]. [cit. 12. 10. 2023]. Dostupné na internete: <https://arxiv.org/abs/2209.14958>.
- OZEDMIR, Sinan. *Quick Start Guide to Large Language Models*. Boston : Addison-Wesley Professional, 2023. 288 s. ISBN 9780138199425.

KONTAKT

Mgr. Tamara Vajdíková
Centrum vied o umení SAV,
Ústav divadelnej a filmovej vedy
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, Slovakia
e-mail: tamara.vajdikova@gmail.com

Perspektívy financovania profesionálneho divadla na Slovensku

DANIELA PALAŠČÁKOVÁ

EKONOMICKÁ FAKULTA TECHNICKÉJ UNIVERZITY
V KOŠICIACH

JAROSLAVA SISÁKOVÁ

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ AKADEMIE UMENÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

Úvod

Zriaďovaná kultúra je podporovaná a financovaná štátom. Ide o oficiálne inštitúcie, ako sú napríklad divadlá, múzeá, galérie, ústavy, knižnice, kultúrne či osvetové centrá. Tieto inštitúcie sú zvyčajne vytvorené so špecifickými cieľmi, ktoré sú nastavené vládou alebo inými verejnými agentúrami na podporu a rozvoj národnej kultúry.

Po zmene spoločenských a politických pomerov v roku 1989 sa do novej situácie dostali aj slovenské divadlá. Získali možnosť voľne, bez cudzieho nátlaku prejavovať sa, rozhodovať a konať pri výbere dramatických predlôh, ako aj pri ich inscenačnom stvárnení. Zároveň sú divadlá od tejto doby nútené svoju činnosť viac „ekonomizovať“, čo má vplyv aj na ich repertoárové smerovanie. Vo väčšej miere sa uvádzajú tituly s predpokladom väčšieho záujmu zo strany divákov. Začali vznikáť nové divadelné zoskupenia bez štátnej dotácie, ako napr. Divadlo Stoka¹ (vznik 1991), prvé neštátne poprevratové alternatívne profesionálne divadlo, Divadlo SKRAT² (vznik 2000), ktoré vzniklo ako reakcia niektorých umelcov na nedostatok možností realizovať súčasné divadelno-hudobné, respektíve operné tvary bez kompromisov, ktoré prináša spolupráca s veľkými opernými a divadelnými scénami a iné. Taktiež vznikli divadelné priestory, v ktorých nepôsobí stabilný súbor, napríklad súkromné kabaretné divadlo West (vznik 1996),³ ktoré sa prezentuje „výhodou“, že nemá stály súbor, a preto môže divákovi prezentovať hry v podaní

¹ Bližšie: <http://www.stoka.sk/>.

² Bližšie: <http://skrat.info/o-divadle>.

³ Bližšie: <https://monitoringdivadiel.sk/divadla/divadlo-west-bratislava/>.

ABSTRAKT Financovanie profesionálneho divadla na Slovensku je jednou z kritických vecí pre celý proces jeho fungovania, zvlášť pod vplyvom následkov pandémie koronavírusu a niekoľkoročného neriešeného stavu financovania. Uvedené skutočnosti mali za následok chýbajúce nastavenie vnútorných procesov v divadlách a dodržiavanie pravidiel spojených s efektívnym a hospodárnym čerpaním zdrojov. Cieľom príspevku je pomenovať a analyzovať model súčasného fungovania vybraného profesionálneho divadla, ktorým je Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove, z hľadiska jeho riadenia, organizačného fungovania a financovania. Na vybranom príklade autorky navrhujú kooperatívne financovanie, čerpanie dotácií, model viacročného financovania, ktorý by zároveň zaručoval stabilitu financovania

KLÚČOVÉ SLOVÁ divadlo, financovanie, fungovanie, model, ukazovateľ

umelcov z rôznych divadiel, alebo činoherné profesionálne Divadlo a.h.a. (vznik 1991)⁴ a iné.

Sieť profesionálnych divadiel zostala v podstate zachovaná, ibaže viaceré prešli pod správu samosprávnych krajov alebo miest, čím sa zmenil aj spôsob ich financovania. Financovanie profesionálneho divadla na Slovensku považujeme za jednu z kritických vecí pre celý proces jeho fungovania, zvlášť pod vplyvom doby pandémie koronavírusu, kedy sa stav financovania divadiel niekoľko rokov neriešil.

Cieľom príspevku je pomenovať a analyzovať model súčasného fungovania vybraného profesionálneho divadla, ktorým je Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove (DAD), a to z hľadiska jeho riadenia, organizačného fungovania a financovania. Na vybranom príklade sa pokúsime navrhnúť možnosti kooperatívneho financovania, čerpania dotácií, viacročného financovania a stability financovania.

V súvislosti s uvedeným, v štúdiu sme sa pokúsili zodpovedať aj na súbor čiastkových otázok, ktorými sú: Aká je úloha verejných autorít⁵ v ekonomickom a umeleckom vývoji divadla? Akým objemom peňažných dotácií sa verejné autority podieľajú na financovaní divadla? Aké sú hlavné zdroje vlastných príjmov divadla? Nachádzajú sa medzi nimi dobrovoľné mecenášske dary? Poznačila koronakríza preozdelovanie financií, pozastavenie dotácií, a vlastné príjmy za predstavenia umeleckého súboru divadla? Všetky odpovede na otázky zhrnieme a vyhodnotíme v závere štúdie. Základnú analýzu sme vykonali za obdobie predchádzajúcich piatich rokov, t. j. za obdobie rokov 2018 – 2022. Našou ambíciou bolo vykonať analýzu za dlhšie časové obdobie, žiaľ, výročné správy DAD boli zverejnené až od roku 2018, resp. od roku 2016 s absenciou roku 2017.

Model fungovania profesionálneho divadla na Slovensku

Tematika vývoja divadelníctva na Slovensku nie je nová a ocitla sa v zornom poli niekoľkých domácich a zahraničných autorov, ktorí sa

⁴ Bližšie: <https://www.divadloaha.cz/>.

⁵ Angl. public authority – štátny orgán, verejný orgán. Najvýznamnejšou verejnou autoritou je štát, ktorý organizuje spoločnosť pomocou právnych noriem.

uvedenou problematikou zaoberali či zaoberajú. Bez nároku na vymenovanie všetkých domácich autorov, ktorí sa tejto problematike venovali, alebo venujú, viac-menej z teatrologického hľadiska, spomenieme len niektorých, napr. Marián Bulý,⁶ Ladislav Čavojský,⁷ Peter Himič,⁸ Zdenko Kasáč,⁹ Milan Polák,¹⁰ Miroslav Procházka,¹¹ Vladimír Štefko¹² a iní.

Vývoju profesionálnych divadelných scén na Slovensku v jednotlivých mestách sa venovalo niekoľko slovenských teoretikov a historikov v oblasti divadla vo svojich historických prácach. Kým niektoré majú skôr popisný a prehľadový charakter, napríklad Ladislav Čavojský,¹³ Peter Himič,¹⁴ tak v iných, napríklad Ladislav Mušínský,¹⁵ sa divadelníctvo prezentovalo skôr ako súčasť možností trávenia voľnočasových aktivít v zmysle alternatívy medzi návštevou kina, knižnice, aktívnym športovaním, turistikou a pod. Zároveň v týchto prácach autori poukazujú na fakt, akým spôsobom môže politická moc zasahovať a ovplyvňovať každodenné trávenie voľného času obyvateľov štátu prostredníctvom rôznych nariadení a vyhlášok. Špeciálnu skupinu tvoria analytické štúdie Dagmar Podmakovej,¹⁶ sledujúce úzke prepojenie umeleckého a politického života.

⁶ BULÝ, M. Anton Prídavok a jeho účasť v prešovskom divadelnom živote v rokoch 1938 – 1944. In *Nové obzory* 23. Bratislava : Osveta, 1981. s. 181 – 213.

⁷ ČAVOJSKÝ, L. a kol. *Kapitoly z dejín slovenského divadla*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1967. 590 s.

⁸ HIMIČ, P. Janko Borodáč – zakladateľ alebo exulant? In *Ludia a dejiny – historická biografija a jej miesto v historiografii*. Zborník príspevkov z vedeckej konferencie *Ludia a dejiny – historická biografija a jej miesto v historiografii*, konanej dňa 11. septembra 2015 v Košiciach. Košice : Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, 2016. s. 120 – 125.

⁹ *Anton Prídavok. Život a dielo*. Zborník pri príležitosti 70. nedežítých narodenín a IX. Literárneho Kežmarku. (Ed. Zdenko Kasáč). Bratislava : Osvetový ústav, 1974.

¹⁰ POLÁK, M. *Frontové divadlá slovenskej armády (1943)*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998. 158 s.

¹¹ PROCHÁZKA, M. Andrej Bagar. Divadelný kráľ storočia. In *Do pamäti národa. Osobnosti slovenských dejín prvej polovice 20. storočia*. (Ed. Slavomír Michálek). Bratislava : VEDA, 2003. s. 31 – 34.

¹² ŠTEFKO, V. *Divadelná Nitra. 50 rokov slovenského profesionálneho divadla v meste*. Bratislava : Obzor, 1989. 423 s.; ŠTEFKO, V. *Slovenské činoherné divadlo 1938 – 1945. Pokus o náčrt problematiky*. Bratislava : Tália-press, 1993. 171 s.

¹³ ČAVOJSKÝ, L. *Divadlo v Trnave*. Bratislava : Obzor, 1982. 55 s.

¹⁴ HIMIČ, P. *Divadelný život Prešova. Od počiatkov do polovice 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2014. 283 s.

¹⁵ MUŠÍNSKÝ, L. Ochoťnícke divadlo v Piešťanoch. 1. časť. 1918 – 1945. In *Balneologický spravodajca. Balneological Bulletin. Vlastivedný zborník múzea*. (Ed. Martin Kostelník). Piešťany : Balneologické múzeum v Piešťanoch, Piešťanská múzeálna spoločnosť. 439 s.

¹⁶ Bližšie: PODMAKOVÁ, D. Divadlo v zrkadle spoločensko-politických kontextov. In *Slovensko v labyrinte moderných európskych dejín. Pocta historikov Milanovi Zemkovi*. (Ed. Slavomír Michálek). Bratislava : HiÚ SAV & Prodama, 2014. s. 497 – 508; PODMAKOVÁ, D. Divadlo na Slovensku 1918 (1920) – 1938. In *Od osmičky k osmičke. Premeny slovenskej spoločnosti v rokoch 1918 – 1938*. (Ed. Jarmila Rogulová). Bratislava : Historický ústav SAV 2009, s. 153 – 162 a s. 153 – 162; PODMAKOVÁ, D. Divadlo v živote Vavra Šrobára. In *Dr. Vavro Šrobár – politik, publicista a národnoosvetový pracovník*. (Ed. Miroslav Pekník). Bratislava : Ústav politických vied SAV – VEDA, 2012, s. 775 – 782; PODMAKOVÁ, D. *Múzy v službe politiky. Divadlo a propaganda. In Storočie propagandy. Slovensko v osidlach ideológií*. (Ed. Valérius Bystrický – Jaroslava Rogulová). Bratislava : AEP, 2005, s. 195 – 204.

V uvedenej súvislosti môžeme spomenúť aj komplexné a syntetizujúce diela *Dejiny slovenského divadla I* a *Dejiny slovenského divadla II* od Vladimíra Štefka,¹⁷ ktoré poskytujú koncentrovaný a prehľadný obraz o vývinových tendenciách slovenskej divadelnej tvorby na profesionálnych javiskách do roku 1948, zachytený na primerane charakterizovanom spoločenskom pozadí a v dejinných súvislostiach.

Dejiny alebo modely fungovania divadla od staroveku po súčasnosť popisujú aj viacerí zahraniční autori. Andreas Kotte¹⁸ napríklad vo svojej knihe *Theatergeschichte. Eine Einführung* [Dejiny divadla. Úvod] popisuje impulzy, novinky a rušivé zlomy vo vývoji divadelného umenia, rovnako ako premeny podmienok, v ktorých tento proces prebiehal. Ponúka nielen chronologický prierez epochami európskeho divadla, ale zameriava sa aj na jeho ústredné otázky a problémy.

Z pohľadu novodobej slovenskej divadelnej kultúry bol výnimočný rok 2020, kedy sme si pripomenuli jubileum – 100. výročie založenia Slovenského národného divadla (1. marca 1920) a 190. výročie uvedenia prvého ochotníckeho predstavenia na území Slovenska (Liptovský Mikuláš, 22. augusta 1830) ako významnú dejinnú súčinnosť a prepojenie medzi neprofesionálnymi a profesionálnymi umelcami na Slovensku. Tento medzník v dejinách divadla, národnej kultúry a kultúrnej identity považujeme za mílnik celonárodného významu, pretože vznik SND otvoril novú éru v dejinách slovenského profesionálneho divadla.

Avšak končiaci sa rok 2020, ktorý bol vyhlásený za „Rok slovenského divadla“, ovplyvnila pandémia koronavírusu, ktorá sa dotkla podujatí plánovaných v rámci osláv a v neposlednom rade aj ich financovania.¹⁹

Ak by sme to mali zhrnúť, tak na jednej strane existuje dostatok publikácií, ktoré sa usilujú hľadať a objavovať potenciál divadelného umenia a kultúrnej tradície, reflektujúcich aktuálny stav umenia ako metafory sveta z hľadiska teatrologie²⁰, nadväzujúcich na výskum v oblasti pedagogických vied, psychológie, sociológie, vzdelávania, kulturologie, ume-

17 ŠTEFKO, V. *Dejiny slovenského divadla I*. Bratislava : Divadelný ústav, 2018. 736 s.; ŠTEFKO, V. *Dejiny slovenského divadla II*. Bratislava : Divadelný ústav, 2020. 1200 s.

18 KOTTE, A. *Theatergeschichte. Eine Einführung* (Dejiny divadla. Úvod). Praha : Akademie múzických umění. 366 s.

19 Bližšie: <https://www.teraz.sk/kultura/divadlo2020-rok-slovenskeho-divadla-a/517073-clanok.html>.

20 Teatrologia zahŕňa všetky výskumy v oblasti dramatiky, scénografie, réžie, hereckých techník. Podľa: PAVIS, P. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 542 s.

nia, jazyka a literatúry, filozofie, religionistiky, ako aj ďalších hraničných disciplín.

No na druhej strane je málo prác, ktoré by pomenovali a analyzovali modely súčasného fungovania profesionálneho divadla z hľadiska riadenia, organizačného fungovania, no predovšetkým financovania na Slovensku, napríklad aj v porovnaní so zahraničím. Pritom umelci, ktorí sa venujú profesionálnej umeleckej tvorbe sú odkázaní na peniaze z grantov alebo na pomoc od štátu, ak nastane ťažšie obdobie, akým bola napríklad pandemická kríza spojená s COVID-19.

Uvedené skutočnosti nás motivovali k tomu, aby sme sa v príspevku venovali modelu fungovaniu vybraného profesionálneho divadla na Slovensku, ktorým je Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove, z hľadiska jeho riadenia, organizačného fungovania a financovania.

Rozvoj regionálneho divadla na Slovensku

Po roku 1945 bol na Slovensku zaznamenaný rozvoj regionálneho divadelného života, ktorý bol postupne završený dobudovaním rozsiahlejšej siete profesionálnych divadiel, vrátane divadiel národnostných menšín, bábkových divadiel či divadiel pre deti a mládež. V súčasnosti pozostáva divadelná sieť predovšetkým z 29 stálych profesionálnych divadiel subvencovaných zo štátnych či verejných zdrojov a množstva nezávislých divadelných súborov.

Zriaďovateľom štátnych divadiel je Ministerstvo kultúry SR (MK SR). Okrem Slovenského národného divadla (SND) je tiež zriaďovateľom Štátneho divadla v Košiciach²¹ (ŠDKE, založené v roku 1945), Štátnej opery v Banskej Bystrici (ŠO, založená v roku 1959) a Divadla Nová scéna (NS, založená v roku 1946) v Bratislave.

V zriaďovateľskej pôsobnosti MK SR pôsobia aj:

Divadelný ústav v Bratislave (založený v roku 1969): celoslovenská odborná inštitúcia, ktorá sa zaoberá komplexným výskumom, dokumentáciou a poskytovaním informácií vo vzťahu k divadelnej kultúre na Slovensku od vzniku prvej profesionálnej scény v roku 1920. V uvedenej

21 V roku 2023 premenovaného na Národné divadlo Košice.

súvislosti stojí za zmienku, že ústav predložil v januári 2021 na MK SR interný dokument *Strategický plán rozvoja Divadelného ústavu 2021 – 2026*, nakoľko k 31. 12. 2020 ukončením „Roku slovenského divadla 2020“ sa naplnili strategické ciele inštitúcie v oblasti základných a prioritných činností.

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied (založený v roku 1990):²² pôsobí v oblasti vedy a výskumu, zároveň je aj vydavateľom revue dramatických umení *Slovenské divadlo*.

Národné osvetové centrum: zabezpečuje funkciu celoslovenského odborného-metodického pracoviska pre kultúrno-osvetovú činnosť. Metodicky spolupracuje s amatérskymi divadlami a súbormi, je vyhlasovateľom a garantom celoštátnych postupových prehliadok v danej oblasti, vydáva mesačník pre ochotnícke a profesionálne divadlo *Javisko*.

Výchovu a vzdelávanie budúcich profesionálov pre oblasti divadla zabezpečujú predovšetkým Vysoká škola múzických umení v Bratislave, Akadémia umení v Banskej Bystrici a konzervatóriá v Bratislave, Košiciach, Martine, Prešove, Nitre, Banskej Bystrici a Zvolene. Vo sfére divadla pôsobia aj rôzne nezávislé mimovládne organizácie, profesijné a umelecké zoskupenia.

V súčasnosti sa v kategórii divadiel na území SR nachádzajú:

1. štátne divadlá
2. neštátne divadlá, ktoré sa ďalej členia na podkategórie:
 - samosprávne divadlá (zriaďovateľom je vyšší územný celok alebo obec)
 - študentské divadlá (zriaďovateľom je univerzita alebo verejná vysoká škola)
 - súkromné divadlá (zriaďovateľmi sú právnické osoby)
 - divadlá bez stálej scény

Členenie divadiel do kategórií a ich počty podľa jednotlivých regiónov Slovenska (podľa NUTS 2)²³ sme pre lepšiu prehľadnosť premietli do Tabuľky 1.

²² História ústavu je zdokumentovaná na webovej stránke inštitúcie: <http://www.udfv.sav.sk/?site=historia>. Od 1. 4. 2018 sa ústav zlúčením s Ústavom dejín umenia SAV transformoval do väčšieho celku Centra vied o umení SAV.

²³ SK-NUTS je skratka pre normalizovanú klasifikáciu územných celkov na Slovensku pre potreby štatistického úradu a Eurostatu. Zapadá do širšej klasifikácie NUTS v rámci Európskej únie. Každý slovenský kraj, okres či obec má v SK-NUTS jedinečný kód, ktorý začína písmenami SK (udávajúcimi, že ide o územie na Slovensku) a pokračuje číslami. Kódy pozostávajú z dvoch písmen a troch čísiel a určujú jednotlivé kraje.

Tabuľka 1: Kategória divadiel na území SR

Kategória divadla	Región	Počet	
Štátne divadlá		4	
Neštátne divadlá			
Samosprávne divadlá	Bratislava	5	
	Západné Slovensko	4	
	Stredné Slovensko	6	
	Východné Slovensko	10	
	Študentské divadlá	3	
	Súkromné divadlá	Bratislava	15
		Západné Slovensko	8
		Stredné Slovensko	8
		Východné Slovensko	9
	Divadlá bez stálej scény		1
SPOLU:		77	

Zdroj: vlastné spracovanie na základe dostupných štatistík²⁴

Ako môžeme vidieť v Tabuľke 1, najviac divadiel nájdeme v Bratislave a na východe Slovenska, ktorý bol odjakživa rodiskom umenia či už hudobného alebo divadelného. Hlavný záujem podporovať kultúru má väčšinou mesto, ktoré ponúka dostatočný priestor pre trávenie voľného času a rozvoj, pretože chce, aby sa stalo príjemným miestom pre obyvateľov, ale aj potenciálnych návštevníkov. Práve v krajských mestách Košice (Košický samosprávny kraj) a Prešov (Prešovský samosprávny kraj)²⁵ si našli svoje sídla a miesta aj divadlá. Budova Štátneho divadla v Košiciach, ktorá vznikla pred viac ako 120 rokmi a reprezentuje tradíciu divadelníctva, dominuje historickému jadrú mesta a zároveň je významnou európskou kultúrnou pamiatkou.

V Prešove sa nachádzajú dve profesionálne činoherné divadlá patriace do zriaďovateľskej pôsobnosti Prešovského samosprávneho kraja (PSK):

²⁴ Bližšie: www.statistics.sk.

²⁵ V členení podľa NUTS 3.

- Divadlo Jonáša Záborského (vzniklo v roku 1944 ako Slovenské divadlo v Prešove a odvtedy je jedným z dvoch najväčších divadiel východného Slovenska)
- Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove (vzniklo v roku 1945 ako Ukrajinské národné divadlo, v roku 1990 bolo premenované na DAD).

Vychádzajúc z cieľa štúdie a možností prístupu k informáciám sme sa v nasledujúcej časti zamerali na analýzu nami vybraného divadla, ktorým je DAD v Prešove, pričom sme sa pokúsili o celistvejší náčrt jeho fungovania, a to aj z hľadiska riadenia, organizačného fungovania a financovania.

Analýza Divadla Alexandra Duchnoviča v Prešove

„Divadlo je dušou národa, duchom civilizácie, divadlo je estetika...“ povedal rusínsky buditeľ, dramatik, kanonik Alexander Duchnovič, ktorého meno nesie jediné profesionálne rusínske divadlo na svete a ktoré do roku 1990 nieslo názov Ukrajinské národné divadlo (UND).²⁶

Ako sme už spomenuli, DAD v Prešove je príspevkovou organizáciou PSK, ktorý má vo svojej zriaďovateľskej pôsobnosti 27 kultúrnych zariadení uvedených v Tabuľke 2.

Tabuľka 2: Kultúrne zariadenia v zriaďovateľskej pôsobnosti PSK

Kultúrne zariadenia	Počet
Divadlá	2
Osvetové strediská	5
Knižnice	8
Múzeá	7
Galérie	2
Hvezdárne a planetária	2
Umelecký súbor	1

Zdroj: vlastné spracovanie na základe údajov PSK²⁷

²⁶ SISÁKOVÁ, J. Hrdinovia rusínskeho profesionálneho divadelníctva na Slovensku. In *Acta teatralia neosoliensis*, 2023, roč. 9, č. 1, s. 18.

²⁷ Blížšie: www.po-kraj.sk.

DAD je kultúrna a umelecká ustanovizeň, ktorej hlavným predmetom činnosti je vytváranie podmienok v oblasti divadelnej činnosti. Divadlo má na Slovensku ojedinelé postavenie. Jeho činnosť je zameraná na rozvoj a šírenie kultúry Rusínov a Ukrajincov na Slovensku, preto pôsobí najmä ako zájazdové divadlo.

DAD svoju činnosť zabezpečuje vo vlastnej budove, v sídle organizácie na Ul. Jarkovej 77 v Prešove, kde sa nachádzajú administratívne priestory, šatne hercov a Malá scéna. Na rovnakej adrese využíva DAD ako nájomca divadelnú sálu a príslušné priestory, ktorých vlastníkom je Rímskokatolícky farský úrad v Prešove. Okrem toho má v nájme skladovacie priestory a garáže vo vlastníctve Divadla Jonáša Záborského v Prešove (DJZ) na Budovateľskej ul. Tieto priestory využíva ako sklady scénických výprav a divadelných kostýmov.

Ak by sme sa pozreli do jeho histórie, tak DAD vzniklo po druhej svetovej vojne 24. 11. 1945 z iniciatívy mladého učiteľa a milovníka divadelného umenia Ivana Hrica-Dudu, na základe rozhodnutia Ukrajinskej národnej rady v Prešove a do obchodného registra bolo zapísané ako Ukrajinské národné divadlo, družstvo s r.o. v Prešove. Vznik divadla bol teda na báze družstva. O šesť rokov neskôr, konkrétne od 1. januára 1951 už bolo riadené Krajským národným výborom v Prešove, a to až do roku 1961. Následne zriaďovateľská pôsobnosť prešla na novovzniknutý Krajský národný výbor v Košiciach. Žiaľ, štatúty divadla, resp. iné zriaďovateľské listiny sa z tohto obdobia v divadle nezachovali. Od roku 1969 do 31. decembra 1997 divadlo riadilo Ministerstvo kultúry SR. V uvedenom období rozhodnutím ministra kultúry SR sa k dátumu 15. 10. 1990 zmenil aj názov divadla, a to z Ukrajinského národného divadla na Divadlo Alexandra Duchnoviča. Od 1. 1. 1998 do 31. 3. 2002 divadlo riadil Krajský úrad v Prešove a od 1. 4. 2002 je zriaďovateľom divadla PSK.²⁸

Od svojho vzniku prešlo divadlo viacerými jazykovými zmenami. Vo svojich začiatkoch divadlo hralo po ukrajinsky a po rusky, tomu zodpovedal aj dramaturgický zostavený repertoár, prevažne ruská klasika. V päťdesiatych rokoch 20. storočia sa divadlo preorientovalo na ukrajinský jazyk. Až v osemdesiatych rokoch v divadle nastala generačná zmena a divadlo postupne prešlo na rusínsky jazyk, ktorý je rusínskemu etniku

²⁸ Blížšie: <http://www.divadload.sk/page/9386/kontakt>.

zrozumiteľnejší. O tejto orientácii na rusínsky jazyk rozhodli mnohé žiadosti miestnych obyvateľov, ktorí sa pri posledných dvoch slobodných sčítaniach obyvateľstva prihlásili k svojmu materinskému rusínskemu jazyku a k rusínskej národnosti, čo im v uplynulých štyridsiatich rokoch umožnené nebolo.²⁹ Od polovice deväťdesiatych rokov hrá DAD v rusínskom jazyku ako jediné profesionálne divadlo nielen na Slovensku, ale aj na svete. Divadlo hostuje a vykonáva zájazdovú činnosť po celom Slovensku a zúčastňuje sa mnohých domácich i zahraničných prehliadok.³⁰

Činnosti DAD

Pre zabezpečovanie riadneho chodu a svojho poslania DAD realizovalo v nami sledovanom období rokov 2018 – 2023 v súlade so zriaďovacou listinou činnosti v oblastiach, ktoré uvádzame nižšie.

A) Oblasť umeleckej činnosti

Činoherný súbor divadla ako profesionálne umelecké teleso PSK plní verejné a verejnoprospešné činnosti – realizuje umelecké predstavenia na základe dopytu.³¹ Činoherný súbor a hosťujúci realizačný tím za sledované obdobie našťudoval, umelecky pripravil a uviedol v premiére divadelné inscenácie a rozprávky uvedené v Tabuľke 3. V každej sezóne zaraďuje do svojho repertoáru aj jedno predstavenie našťudované v ukrajinskom jazyku. Naplánovaná divadelná hra Šesť postáv hľadá autora v dôsledku sprísnených pandemických opatrení v súvislosti s Covid-19 v roku 2021 zrealizovaná nebola. Predstavenie bolo odohrané až v roku 2022.

Tabuľka 3 Naštudované inscenácie a rozprávky za obdobie rokov 2018 – 2022

Rok	Naštudované inscenácie	Premiéra
2018	Izba č. 6	16. 03. 2018
	Sľuby	05. 10. 2018
	Domov	26. 10. 2018

²⁹ Bližšie: <https://www.regionsaris.sk/kultura-a-umenie/divadlo-alexandra-duchnovica/>.

³⁰ SISÁKOVÁ, J. Hrdinovia rusínskeho profesionálneho divadelníctva na Slovensku, s. 18.

³¹ Bližšie: <http://www.divadload.sk/page/9386/kontakt>.

	Na revíziu	05. 12. 2018
2019	Perníková chalúpka	29. 03. 2019
	Pieskovisko	17. 05. 2019
	Známy neznámy	18. 10. 2019
	Ostali hlupákmi	11. 12. 2019
2020	Detektor lži	18. 09. 2020
	Aj múdry schybí	14. 10. 2020
	Mirandolina	18. 12. 2020
2021	Ani mak	04. 06. 2021
	Rozprávka Pávi kráľ	09. 07. 2021
	12 stoličiek	23. 10. 2021
2022	Láska k blížnemu	25. 2. 2022
	Šesť postáv hľadá autora	8. 4. 2022
	Červená kalina	15. 6. 2022
	Na ruinách	16. 12. 2022

Zdroj: vlastné spracovanie na základe Výročných správ DAD³²

Ako môžeme vidieť v Tabuľke 3, tak od vypuknutia pandémie Covid-19, t. j. od roku 2020 až do roku 2022 sa znížil počet našťudovaných inscenácií o jednu v každom roku.

DAD ďalej v oblasti umeleckej činnosti:

- zabezpečuje uvádzanie reprízových inscenácií,
- rozvíja národnú divadelnú kultúru, s osobitým zameraním na rozvoj kultúrneho života Rusínov, ktorú prezentuje aj v zahraničí,
- vydáva a rozširuje neperiodické publikácie i propagačné materiály divadla,
- vykonáva vlastnú sprostredkovateľskú a propagačnú činnosť,
- vyrába scénické a kostýmové výpravy na zabezpečenie vlastnej divadelnej činnosti,
- vyvíja ďalšie významné kultúrne aktivity v spolupráci s inými kultúrnymi inštitúciami a neziskovými organizáciami.

³² Bližšie: <http://www.divadload.sk/page/9386/kontakt>.

B) Oblasť výstavnej činnosti

Výraznú činnosť DAD už niekoľko rokov vyvíja aj v oblasti spolupráce s inými divadlami, kultúrnymi organizáciami v zriaďovateľskej pôsobnosti PSK, ako aj mimovládnyimi organizáciami a neziskovými inštitúciami. V spolupráci so Slovenským národným múzeom – Múzeom rusínskej kultúry v Prešove zrealizovalo stálu výstavu pod názvom DAD a PULS v premenách času. DAD vydáva programové bulletiny k jednotlivým premiéram, plagáty, letáky a iné propagačné materiály divadla.

C) Oblasť prevádzkovej činnosti

Činnosti výrobného, umelecko-technického, marketingového a ekonomicko-administratívneho charakteru tvoria nedeliteľnú súčasť činnosti DAD tak, aby mohlo zabezpečovať svoje poslanie. Ide najmä o:

- výrobu a opravy scénických a kostýmových výprav, ich skladovanie, ochranu a prepravu na miesto uskutočnenia výkonu,
- facility manažment, prepravu a obstarávania tovarov, služieb a verejných prác, technickej údržby budov a zariadení, bezpečnosti pri práci a požiarnej ochrany,
- marketing: predaj vstupeniek, propagáciu, reklamu a sponzoring,
- ekonomiku: rozpočtovanie, financovanie, účtovníctvo, mzdová a personálna agenda, sociálno-právnu agenda, ako aj služby a práce spojené s ochranou majetku DAD,
- administratívu: evidenciu a správu majetku.

D) Oblasť riadenia ľudských zdrojov

Počet zamestnancov DAD závisí od veľkosti organizácie, od zložitosti organizačnej štruktúry, od jeho prevádzkových potrieb a v neposlednom rade na celkový počet zamestnancov má vplyv predovšetkým rozpočet divadla. Ten stanovuje pre počet prijímaných zamestnancov limity, ktoré by divadlo nemalo pri efektívnom riadení prekročiť. Na počet zamestnancov má vplyv aj postavenie, kompetencie a stanovené ciele divadla, ktoré sa stávajú východiskom pre organizačné a personálne plány tak, aby divadlo dosahovalo splnenie úloh a stanovené ciele. V nasledujúcej Tabuľke 4, vychádzajúc z údajov sprístupnených vo *Výročných správach DAD*, uvádzame rozbor štruktúry a počtu zamestnancov za obdobie rokov 2018 – 2023.

Tabuľka 4 Štruktúra zamestnancov DAD za obdobie rokov 2018 – 2023

Štruktúra zamestnancov		Počet zamestnancov / rok					
		2018	2019	2020	2021	2022	2023
Riaditeľ		1	1	1	1	1	1
Vedúci útvarov	Umelecký šéf čínohry	1	1	1	1	1	1
	Ekonomický námestník	1	1	1	1	1	1
	Vedúci útvaru STD	1	1	1	1	1	1
Členovia čínohry		16	15	16	16	16	16
Umelecko-technickí zamestnanci, pomocný personál		13	14	13	13	11	13
Marketing, administratíva		5	5	5	5	4	5
SPOLU:		38	38	38	38	35	38

Z Tabuľky 4 vyplýva, že počet riadiacich zamestnancov sa za sledované obdobie rokov 2018 – 2022 a v roku 2023 nemenil. Členov čínohry bolo za sledované obdobie najviac. Ich počet sa fakticky nemenil až na výnimku roku 2019, kedy sme zaznamenali pokles o jedného zamestnanca. Oproti tomu sme u umelecko-technických zamestnancov v roku 2019 zaznamenali nárast o jedného zamestnanca a v roku 2022 pokles o dvoch zamestnancov. Počet u marketingových a administratívnych zamestnancov tiež sa nemenil. V tomto prípade sme zaznamenali pokles o jedného zamestnanca v roku 2022, kedy bol zaznamenaný celkový pokles zamestnancov, a to z 38 na 35. Ako môžeme vidieť tak v aktuálnom roku 2023 počet zamestnancov opäť vzrástol z 35 na 38. Z toho môžeme usúdiť, že koronakríza nemala vplyv na celkové znižovanie počtu zamestnancov.

Riaditeľ a vedúci útvarov vytvárajú súlad medzi počtom a štruktúrou miest a počtom a štruktúrou zamestnancov tak, aby požiadavkám každého pracovného miesta zodpovedali pracovné schopnosti zamestnanca. Presadzujú v divadle efektívny štýl vedenia ľudí, formovanie pracovných tímov a vytváranie dobrých medziľudských vzťahov. V rámci svojej pôsobnosti zaisťujú bezpečnosť a ochranu zdravia pri práci v zmysle zákona 330/96 Z. z. v platnom znení. Pravidelným kontrolným procesom monitorujú pracovné prostredie, identifikujú ohniská, určujú potenciálne krízy a ich možné dopady na divadlo ako celok. Divadlo má vypracovaný *Krízový pandemický plán DAD* ako aj *Etický kódex DAD*.

E) Financovanie Divadla Alexandra Duchnoviča v Prešove

Činnosť DAD, spojená so zabezpečením hlavnej činnosti DAD, t. j. tvorbou a uvádzaním divadelných predstavení, je finančne krytá podrobným rozpočtom, ktorý vrátane jeho čerpania DAD uvádza vo svojich *Výročných správach*. Činnosti možno považovať za dlhodobé a po obsahovej stránke nemenné. Krátkodobé činnosti, akými sú napr. kultúrne aktivity realizované v konkrétnom čase a priestore, sa môžu meniť v závislosti od rôznych nepredvídaných okolností. Na tieto aktivity zvyčajne poskytuje účelový príspevok PSK.

DAD sa usiluje o udržanie kvality a finančnej prístupnosti vstupeniek pre širokú divácku verejnosť. Vhodnou cenovou politikou sa snaží vychádzať v ústrety čo najširšiemu okruhu diváckej verejnosti, predovšetkým študentom, dôchodcom, sociálne slabším skupinám obyvateľstva, občanom so zmenenou pracovnou schopnosťou, ako aj odídencom a pracovným migrantom z Ukrajiny.

Z pohľadu zabezpečovania príjmov sú najdôležitejšie príjmy z rozpočtu PSK a z vlastných príjmov – tržby z predstavení, ktoré sme premietli do Tabuľky 5.

Tabuľka 5 Príjmy DAD z rozpočtu PSK a vlastné príjmy (2018-2022)

Príjmy DAD	Rok / Príjmy (v €)				
	2018	2019	2020	2021	2022
Príjmy z rozpočtu PSK	597 211,00	647 204,00	689 250,00	704 575,52	775 184,86
Vlastné príjmy z toho:					
za predstavenia umeleckého súboru	47 129,50	47 637,00	18 459,00	24 119,00	60 527,75

Zdroj: vlastné spracovanie na základe Výročných správ DAD³³

³³ Blížšie: <http://www.divadload.sk/page/9386/kontakt>.

Ako môžeme vidieť v Tabuľke 5, príjmy z rozpočtu PSK sa pre DAD z roka na rok navyšovali. Z pohľadu zabezpečovania vlastných príjmov sú pre DAD najdôležitejšie tržby z predstavení umeleckého súboru. Avšak táto najpodstatnejšia časť príjmov v rokoch 2020 a 2021 bola vo výraznej miere poznamenaná pandemiou koronavírusu. V roku 2020 v porovnaní so skutočnosťou roku 2019 dosiahlo DAD prepád tržieb z predstavení o 29 178 €. V roku 2021 sa situácia mierne zlepšila. V roku 2022, kedy došlo k uvoľňovaniu prijatých opatrení v čase koronakrízy, môžeme sledovať oproti roku 2021 nárast tržieb o 36 409 €. Výška tržieb sa odvíjala od počtu návštevníkov. Konkrétne rozdiely v celkovom počte návštevníkov boli ovplyvňované koronakrízou a počtom zájazdových predstavení, kde sa tržby odvíjajú od kapacitných možností. Mierny pokles v tržbách za prenájom, ktorý nie je uvedený v tabuľke 5, pripisujeme situácii na trhu počas obdobia koronakrízy.

Žiaľ vo výročných správach sme nenašli žiadne informácie o sponzorských príspevkoch, ktoré by boli použité na činnosť DAD a ktoré by vo výraznej miere mohli prispieť ku kvalitnejšej produkcii, ako aj šíreniu dobrého mena DAD nielen na Slovensku, ale aj v zahraničí, predovšetkým v krajinách kde žije rusínska národnostná menšina.

V oblasti projektovej činnosti nachádzame príjmy najmä z Fondu na podporu kultúry národnostných menšín (Kult Minor) a z MK SR. Z dotácií Kul Minoru boli podporované predovšetkým projekty divadla, týkajúce sa naštudovanie nových inscenácií a z dotačného programu MK SR to boli kultúrne poukazy.

Tabuľka 6 Príjmy z projektov za obdobie rokov 2018 – 2022

Príjmy z projektov	Rok / Príjmy (v €)				
	2018	2019	2020	2021	2022
Kul Minor	24 700,00	30 500,00	16 000,00	0	40 000,00
MK SR	3 821,00	4 973,00	329,00	0	0

Zdroj: vlastné spracovanie na základe Výročných správ DAD³⁴

Za uvedené roky 2018 – 2022 neboli pre DAD schválené žiadne mimorozpočtové zdroje podľa § 23 zákona 523/2004 Z.z.

³⁴ Blížšie: <http://www.divadload.sk/page/9386/kontakt>.

Diskusia a závery

DAD patrí k najvýznamnejším symbolom národnej hrdosti, odhodlanosti a spolupatričnosti Rusínov. Fenoménom UND či DAD sa zaoberali a azda aj naďalej budú zaoberať historici aj teatrologovia. Väčšina autorov sa zameriava na dejiny divadelníctva, alebo vyzdvihuje jeho umelecký či výchovný význam pre spoločnosť. My sme sa v príspevku zamerali skôr na jeho riadenie, organizačné fungovanie a financovanie.

Pri odpovedi na otázku: Aká je úloha verejných autorít v ekonomickom i umeleckom vývoji divadla? a Akým objemom peňažných dotácií sa verejné autority podieľajú na financovaní divadla? sme dospeli k nasledujúcemu záveru. Trhové hospodárstvo prinieslo vlnu liberalizácie aj do oblasti divadelného umenia. DAD, zo začiatku ako spoločnosť na báze družstevníctva, ktoré vzniklo vlastne na zelenej lúke, hrá v dvoch jazykoch (rusínskom a ukrajinskom), a ktoré oslávi onedlho 80. výročie, prežilo hlavne preto, že ho tvorili a tvoria ľudia, ktorí milovali a milujú svoju prácu a svoj národ. Nežná revolúcia síce priniesla uvoľnenie vo všetkých oblastiach ekonomického života, no divadlo ako pozostatok socializmu zostalo v rukách štátu ako príspevková organizácia MK SR (1969 – 1997), od roku 1998 do roku 2002 divadlo riadil Krajský úrad v Prešove a od roku 2002 zriaďovateľom divadla je PSK.

Hospodárenie DAD pokračuje v línii plánovaného rozpočtu a v objeme verejných dotácií. Spoločným znakom počas celého inštitucionálneho vývoja je deficitné financovanie divadla, ktoré bolo vždy nevýnosným podnikaním a bez výdatnej pomoci z verejných zdrojov by nemalo šancu na prežitie. Ani trhové hospodárstvo nedokázalo premeniť divadlo vo výnosný podnik. V nami sledovanom období pozorujeme takmer v každom roku postupný rast objemu dotácií z rozpočtu PSK, ale nie v čiastke, ktorá by vo výraznej miere pomohla zlepšiť kvalitu a podmienky na jeho ďalšie fungovanie.

Nasledovne si zhrnieme vývoj sebestačnosti, teda aké sú hlavné zdroje vlastných príjmov divadla, alebo aký veľký podiel potrebných financií na prevádzku divadla si dokázalo divadlo zabezpečiť z vlastných zdrojov (otázka: Nachádzajú sa medzi nimi dobrovoľné mecenášske dary?). Vychádzali sme pritom z jednotlivých analyzovaných rokov 2018 – 2022.

Absenciu nachádzame v prejave priazne modernému divadlu, náklonnosti k podpore, resp. sponzoringu. Bez pochyb môžeme hovoriť o neprítomnosti „mecenášov“, resp. mecenášskych i finančných sponzorských darov, ktoré by podporili celkovú kvalitu „moderného DAD“. Žiaden popis darov, ani ich rozčlenenie na dary mecenášske a sponzorské sa nám vypátrať nepodarilo.

Pritom podľa štruktúry zamestnancov má divadlo 5 zamestnancov na úseku marketingu a administratívy, ktorí by mohli vynaložiť viac úsilia v oblasti tvorby projektov, ktoré by pomohli budovať alebo zviditeľňovať značku divadla. Mohlo by ísť o akýkoľvek druh kampane, vrátane spoločensky zodpovedných aktivít (Corporate Social Responsibility). Keďže sa svet marketingu neustále vyvíja, pribúdajú alebo ubúdajú nové komunikačné kanály, marketingový zamestnanec by mali sledovať nové trendy a mali by vedieť na ne reagovať. Mali by vyhľadávať kurzy a zúčastňovať sa konferencií. V uvedenej oblasti to vnímame ako veľmi slabú stránku divadla.

Pozitívne tendencie sme nezaznamenali ani v smere hľadania nových zdrojov príjmov, ktoré by sa podieľali na financovaní divadla. Dotácie za nami sledované obdobie plynuli predovšetkým z Kul Mínoru. Pritom existujú mnohé iné výzvy, z ktorých by sa DAD mohlo uchádzať o dotáciu. Ako príklad môžeme uviesť:

Program Interreg NEXT zameraný na ochranu prírody, zdravotnú starostlivosť, rozvoj kultúry a cestovného ruchu. Je jedinečný tým, že podporuje spoluprácu členských štátov EÚ, vrátane Slovenska a Ukrajiny. Pohraničné regióny Slovenska, Maďarska, Rumunska a Ukrajiny tak majú viac príležitostí na vytváranie spoločných projektov, ktoré môžu zlepšiť kvalitu života a služby pre ich obyvateľov aj návštevníkov.

Fond na podporu umenia (FPU), ktorý je jednou z verejnoprávných inštitúcií na podporu kultúrneho priemyslu a zameriava sa na podporu umeleckých aktivít, kultúry a kreatívneho priemyslu. FPU vznikol na základe zákona č. 284/2014 Z. z. Fond nahrádza relevantnú časť dotačného systému MK SR a je nezávislý od ústredných orgánov štátnej správy, pričom jeho hlavným cieľom a poslaním je podpora „živého“ umenia a kultúry. Fond poskytuje finančné prostriedky najmä na tvorbu, šírenie a prezentáciu umeleckých diel; podporu medzinárodnej spolupráce; na vzdelávacie programy v oblasti umenia, kultúry a kreatívneho priemys-

lu; na štipendiá pre fyzické osoby, ktoré sa tvorivo, či výskumne podieľajú na rozvoji umenia a kultúry. Podprogram č. 1.1 – Divadlo je cieleň na podporu profesionálneho činoherného divadla, hudobnodramatického divadla, bábkového divadla a iných alternatívnych foriem divadla, s cieľom udržania kontinuity divadelnej kultúry, nových umeleckých foriem a aktivít nekomerčného charakteru.³⁵

Pri poslednej odpovedi na otázku „Poznačila koronakríza prerozdelenie financií, pozastavenie dotácií, a vlastné príjmy za predstavenia umeleckého súboru divadla?“ jednoznačne vyplynulo, že koronakríza vo výraznej miere neovplyvnila prerozdelenie financií z PSK. Ovplyvnila zníženie, resp. v roku 2021 pozastavenie dotácií z Kult Minoru a v neposlednom rade sa vo výraznej miere znížili vlastné príjmy za predstavenia umeleckého súboru divadla.

Z pohľadu krízového manažmentu, tak ako väčšina príspevkových organizácií, ani DAD Prešov nemalo v sledovanom období krízového zamestnanca ani manažéra, no vedúci pracovníci, ktorí túto úlohu zohrávajú, robili dostatočné opatrenia, aby sa divadlo do krízy nedostalo. Avšak v období krízy je potrebné modernizovať techniku, udržiavať kontakt s médiami, sponzormi a vynakladať prostriedky na reklamu, ktorá je aj v tomto období dôležitá.

Najväčšou výzvou pre DAD je nastaviť vhodný model a ukazovatele naviazané na fungovanie a financovanie DAD vo všeobecnosti. Kľúčovými bodmi pre divadlo by mali byť:

- rozvíjať medzinárodné aj domáce partnerstvá na úrovni iných divadiel, ale aj iných kultúrnych a vzdelávacích inštitúcií
- ponúkať svojmu divákovi nielen návštevu divadelného predstavenia, ale aj iné populárno-vzdelávacie formáty
- vytvárať efektívne partnerstvá s podnikateľskou sférou, sponzormi a darcami
- modernizovať divadelnú budovu a techniku
- vo väčšej miere sa zapájať do domácich a medzinárodných projektov
- tvorivo reagovať na obmedzenia spojené s krízami

³⁵ Bližšie: <https://www.grantexpert.sk>.

- využívať nové, netradičné formáty vstupu do on-line priestoru, využívať potenciál hercov, budovy aj techniky na nové audiovizuálne projekty a spolupráce.

V súvislosti s uvedeným musíme mať na zreteli, že len teoretické poznatky tejto problematiky nám ešte nezaručia úspešné fungovanie divadla a predchádzanie alebo zvládnutie ďalších potenciálnych kríz, ktoré môžu nastať.

SUMMARY

Perspectives of Financing Professional Theatre in Slovakia

Funding of professional theatre in Slovakia is one of the critical issues for the whole process of its functioning, especially due to the aftermath of the coronavirus pandemic and several years of unresolved funding situation. The above-mentioned facts have resulted in the lack of established internal processes in theatres and compliance with the rules related to efficient and economical use of resources. The aim of the study is to name and analyse the current models of professional theatre functioning in terms of management, governance and financing in Slovakia, but also in comparison with foreign countries. Based on a selected example from practice, the authors will try to suggest possibilities of cooperative financing, receiving subsidy, multi-year financing and stability of financing. Following the above-mentioned, they will also try to propose an appropriate model and indicators related to the functioning and financing of professional theatre in Slovakia in general.

LITERATÚRA

Anton Prídavok. Život a dielo. Zborník pri príležitosti 70. nedežitých narodenín a IX. Literárneho Kežmarku. (Ed. Zdenko Kasáč). Bratislava : Osvetový ústav, 1974.

BULÝ, Marián. Anton Prídavok a jeho účasť v prešovskom divadelnom živote v rokoch 1938 – 1944. In *Nové obzory* 23. Bratislava : Osveta, 1981. s. 181 – 213.

ČAVOJSKÝ, Ladislav a kol. *Kapitoly z dejín slovenského divadla.* Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1967. 590 s.

ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Divadlo v Trnave*. Bratislava : Obzor, 1982. 55 s.

HIMIČ, Peter. *Divadelný život Prešova. Od počiatkov do polovice 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2014. 283 s. ISBN 978-80-89369-77-5.

HIMIČ, Peter. Janko Borodáč – zakladateľ alebo exulant? In *Ludia a dejiny – historická biografía a jej miesto v historiografii*. Zborník príspevkov z vedeckej konferencie Ludia a dejiny – historická biografía a jej miesto v historiografii, konanej dňa 11. septembra 2015 v Košiciach. Košice : Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, 2016, s. 120 – 125. ISBN 978-80-8152-427-1.

KOTTE, Andreas. *Theatergeschichte. Eine Einführung* (Dejiny divadla. Úvod). Praha : Akademie múzických umění. 366 s. ISBN 9788073316013.

MUŠINSKÝ, Ladislav. Ochotnícke divadlo v Piešťanoch. 1. časť. 1918 – 1945. In *Balneologický spravodajca. Balneological Bulletin. Vlastivedný zborník múzea*. (Ed. Martin Kostelník). Piešťany : Balneologické múzeum v Piešťanoch; Piešťanská muzeálna spoločnosť. 439 s. ISBN:978-80-89155-18-7.

PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 8088987245.

PODMAKOVÁ, Dagmar. Divadlo na Slovensku 1918 (1920) – 1938. In *Od osmičky k osmičke. Premeny slovenskej spoločnosti v rokoch 1918 – 1938*. (Ed. Jaroslava Rogulová) Bratislava : Historický ústav SAV, 2009, s. 153-162. ISBN 978-80-970060-4-4.

PODMAKOVÁ, Dagmar. Divadlo v zrkadle spoločensko-politických kontextov. In *Slovensko v labyrinte moderných európskych dejín. Pocta historikov Milanovi Zemkovi*. (Ed. Slavomír Michálek). Bratislava : HiÚ SAV & Prodama, 2014, s. 497 – 508. ISBN 9788089396283.

PODMAKOVÁ, Dagmar. Divadlo v živote Vavra Šrobára. In *Dr. Vavro Šrobár – politik, publicista a národnoosvetový pracovník*. (Ed. Miroslav Pekník). Bratislava : Ústav politických vied SAV – VEDA, 2012, s. 775 – 782. ISBN 9788022412100.

PODMAKOVÁ, Dagmar. Múzy v službe politiky. Divadlo a propaganda. In *Storočie propagandy. Slovensko v osidlach ideológií*. (Eds. Valerián Bystrický – Jaroslava Rogulová). Bratislava : AEP, 2005, s. 195 – 204. ISBN 8088880645.

POLÁK, Milan. *Frontové divadlá slovenskej armády (1943)*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998. 158 s. ISBN 8085455595.

PROCHÁZKA, Miroslav. Andrej Bagar. Divadelný kráľ storočia. In *Do pamäti národa. Osobnosti slovenských dejín prvej polovice 20. storočia*. (Ed. Slavomír Michálek). Bratislava : VEDA, 2003, s. 31 – 34. ISBN 9788022407712.

SISÁKOVÁ, Jaroslava. Hrdinovia rusínskeho profesionálneho divadelníctva na Slovensku. In *Acta teatralia neosoliensis*, 2023, roč. 9, č. 1, s. 18. ISSN 1339 – 780X.

ŠTEFKO, Vladimír. *Dejiny slovenského divadla II*. Bratislava : Divadelný ústav, 2020. 1200 s. ISBN 978-80-8190-066-2.

ŠTEFKO, Vladimír. *Dejiny slovenského divadla I*. Bratislava : Divadelný ústav, 2018. 736 s. ISBN 978-80-8190-039-6.

ŠTEFKO, Vladimír. *Divadelná Nitra. 50 rokov slovenského profesionálneho divadla v meste*. Bratislava : Obzor, 1989. 423 s. ISBN 9788021500266.

ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenské činoherné divadlo 1938 – 1945. Pokus o náčrt problematiky*. Bratislava : Tália-press, 1993. 171 s. ISBN 8085455080.

INTERNETOVÉ ZDROJE

<http://skrat.info/o-divadle>

http://www.culture.gov.sk/odpocety/odpocety07/sd_ke.pdf

<http://www.divadload.sk/page/9386/kontakt>

<http://www.stoka.sk/>

<https://monitoringdivadiel.sk/divadla/divadlo-west-bratislava/>

<https://www.divadloaha.cz/>

<https://www.grantexpert.sk>

<https://www.regionsaris.sk/kultura-a-umenie/divadlo-alexandra-duchnovica/>

<https://www.statistics.sk>

<https://www.teraz.sk/kultura/divadlo2020-rok-slovenskeho-divadla-a/517073-clanok.html>

KONTAKT

PhDr. Daniela Palaščáková, PhD., Dr.h.c.
Technická univerzita Košice,
Katedra ekonómie EF TU
B. Nemcovej 32, O40 01 Košice, Slovakia
e-mail: daniela.palascakova@tuke.sk

Mgr. art. Jaroslava Sisáková
Akadémia umení v Banskej Bystrici,
Katedra divadelnej dramaturgie, réžie a teatrologie FDU AU
Horná 95, 974 01 Banská Bystrica, Slovakia
e-mail: jaroslava.sisakova@gmail.com

Obsah

- 4 Hľadanie kontinuity (K situácii prešovského profesionálneho divadla na prelome tisícročí)
PETER HIMIČ

- 14 Režisér Jozef Prážmári vo svetle archívu Štefana Hudáka
MATÚŠ OLHA

- 24 Marek Cpin a jeho návraty k avantgardě
VĚRA VELEMANOVÁ

- 36 Oceľ a obrazovky
JAROSLAV DAUBRAVA

- 48 Divadlo pohybu a Viliam Dočolomanský
MILOŠ MISTRÍK

- 60 Romeo Castellucci: potreba divadla
MICHAL DENCI

- 70 Každodennosť a autobiografia umelca ako princíp tvorby v performatívnom umení
VLADISLAVA FEKETE

- 86 Intermedial Performance in the Polish 21st Century Theatre – Selected Examples
BEATA POPCZYK-SZCZĘSNA



- 102 Možnosti divadla ako spoločensky účinného média v spoločnosti pluralitnej demokracie
ELENA KNOPOVÁ
- 116 Kvalitatívny výskum divadelného publika ako hodnota divadla 21. storočia
ZUZANA TIMČÍKOVÁ
- 130 Súčasné slovenské divadlo (ne)dobrovoľne v nedivadelných priestoroch
MILAN HRBEK
- 140 Keď kráter začne dýchať... umením
KATARÍNA BURDOVÁ
- 150 Slovensko (a to jeho teátro)
DAGMAR PODMAKOVÁ
- 166 Narcismus v divadle a narcistní divadlo
JAN VEDRAL
- 180 Koniec umenia postmoderny a výzvy novej epistémy
MICHAL BABIAK
- 192 Divadelní inscenace prismaticem objektově orientované ontologie
VIKTOR HÁJEK

- 202 Multimédia a divadlo
NIKOL MARTINKOVÁ BURIANOVÁ
- 218 Specifika Suzukiho hereckého tréningu a jejích účinek
JIŘÍ SVOBODA
- 236 Konceptia individuálneho tela v tvorbe nezávislého zoskupenia ODIVO
ADAM NAGY
- 252 Chasing Waterfalls: vstup umelej inteligencie do hudobného divadla
KLÁRA MADUNICKÁ
- 270 Koncept generatívnej kreativity v divadelných textoch písaných umelou inteligenciou
TAMARA VAJDÍKOVÁ
- 286 Perspektívy financovania profesionálneho divadla na Slovensku
DANIELA PALAŠČÁKOVÁ
JAROSLAVA SISÁKOVÁ



D I V A D L O

P R E

2 1 . S T O R O Č I E

20. ročník medzinárodnej Banskobystrickej
teatrologickej konferencie

Editorka

Elena Knopová

Recenzenti

prof. Miroslav Ballay, PhD.

doc. Mgr. art. Barbora Krajč Zamišková, ArtD.

Autori príspevkov

© MichalBabiak, Katarína Burdová, Jaroslav Daubrava, Michal Denci,
Vladislava Fekete, Viktor Hájek, Peter Himič, Milan Hrbek, Elena
Knopová, Klára Madunická, Nikol Martinková Burianová, Miloš Mistrík,
Adam Nagy, Matúš Oľha, Daniela Palaščáková, Dagmar Podmaková,
Beata Popczyk-Szczęsna, Jaroslava Sisáková, Jiří Svoboda, Zuzana
Timčíková, Tamara Vajdíková, Jan Vedral, Věra Velemanová

Preklad summary do anglického jazyka

Milan Zvada

Grafický dizajn a obálka

Marek Kianička

Technický redaktor

Marek Kianička

Autori jednotlivých vedeckých príspevkov sú zodpovední
za obsahovú správnosť

© Vydali Centrum vied o umní Slovenskej akadémie vied, Ústav
divadelnej a filmovej vedy; Akadémia umení v Banskej Bystrici,
Fakulta dramatických umení

Banská Bystrica 2023, vydanie prvé, 312 strán

ISBN 978-80-971155-5-5

