

Miron Pukan

ORCID: 0000-0002-7657-038X

Prešovská univerzita v Prešove, Slovenská republika

Medzikultúrny dialóg v súčasnej slovenskej dráme a divadle

Kľúčové slová: autorský idiolekt, poľské, české a americké inonárodné divadelné kontakty, alternatívne divadlo, divadlo site specific, performancia

Słowa kluczowe: autorski idiolekt, polskie, czeskie i amerykańskie kontakty teatralne, teatr alternatywny, *site-specific dramat*, performans

Keywords: author's idiolect, Polish, Czech and American theatre contacts, alternative theatre, site-specific drama, performance

Úvod

V našej štúdií sa venujeme analýze medzikultúrnych procesov, kontaktov, podnetov, filiácií či konjunkcií amerického, poľského a českého divadla zhruba od sklonku šesťdesiatych rokov minulého storočia po súčasnosť prostredníctvom umeleckej činnosti zahraničných súborov a ich tvorcov. Tie totiž podmienili vznik mediácie inonárodnej hodnoty v kontexte národnej divadelnej kultúry v konkrétnom prieniku do autorskej tvorby významného súčasného slovenského dramatika a prozaika Karola Horáka. Usilujúc sa naznačiť možné filiacie z príbuzných divadelných kultúr inonárodnej proveniencie, nemali by sme podľahnúť mechanickej „vplyvológii“. Preto sa usilujeme naznačiť možné podnety z vonkajšieho prostredia inkorporujúcich sa do komplexu Horákovho rozsiahleho diela, ktoré neustále prechádza kreatívnou transformáciou a vyvoláva novú estetickú kvalitu jednak v rovine tvorby textu a jednak v inscenačných postupoch či v podnietení genézy úplne autochtónneho divadelného druhu (divadlo site specific, autorské divadlo, postmoderné divadlo, mediálne divadlo, divadlo happeningu či performancie a i.).

Filácie s americkým divadlom

Vo viacerých responziách o inscenáciách tvorcu sa naznačuje možnosť výskumu komparačného vzťahu: divadelné dielo Karola Horáka, vrátane Študentského divadla Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove (ŠD FF PU)¹ a amerického súboru Living Theatre. Autor pred rokmi poniektoré súvislosti viažuce sa k estetike tohto reprezentatívneho off a neskôr off-off broadwayovského telesa artikuloval vo svojej monografii *Metamorfózy alternatívneho divadla* (2009)², pričom tvrdil, že na sklonku šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia neprišiel s inscenáciami Living Theatre do priameho diváckeho kontaktu. Ak by sme aj uvažovali o akýchsi bližších či vzdialenejších reláciách s jeho estetikou, žiada sa pripomenúť atmosféra tohto obdobia predovšetkým v kultúrnej oblasti prinášajúcej nadnárodné, univerzálne hodnoty. Navyše, vďaka vplyvu z viacerých umeleckých oblastí (hudobnej, výtvarnej atď.) ju dokresľovali divadelné poetiky vynárajúce sa nečakane a nezávisle od seba na geograficky rozmanitých miestach a kontinentoch. Tieto podnety z Living Theatre rezonovali v kontexte študentského divadla nielen v spomínaných rokoch, ale sa stali konštantnou črtou jeho poetiky. Ilustrovať by sme to mohli na antinaturalistických divadelných postupoch uplatňovaných vo viacerých verziách inscenácie *Džury* (1968)³, ktoré sa dokonca osobitým spôsobom pretavili do „expresionistického herectva“ a prejavili sa aj v odpore ku klasickému divadelnému „kukátkovému“ priestoru, ako aj voči konvenčnej narácii dovtedy štandardne prítomnej v dramatickom texte a jeho divadelnej konkretizácii. Zrejma je rovnako aj preferencia neraz formálnych jednotiek vo svojbytnom divadelnom výraze prešovského ŠD FF UPJŠ (napr. absurdné vytváranie konfigurácie veže z ľudských tiel v *Džure* ako alúzia na obdobie pračloveka a mamutov).

¹ Vzniklo v roku 1960 ako Divadlo poézie FF UPJŠ Prešov (DP FF UPJŠ Prešov) z iniciatívy asistentov Katedry slovenského jazyka a literatúry FF UPJŠ Prešov. „1960–1962 a 1965–1972 ako DP FF UPJŠ Prešov, 1962–1965 ako Divadielko poézie a hudby FF UPJŠ Prešov, 1973–1978 ako Študentské divadlo Socialistického zväzu mládeže FF UPJŠ Prešov, 1979–1996 ako Študentské divadlo FF UPJŠ Prešov (ŠD UPJŠ Prešov), 1996–2014 ako Študentské divadlo Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove (ŠD FF PU v Prešove), od roku 2015 ako Študentské divadlo Prešovskej univerzity v Prešove (ŠD PU)“. Podľa D. Inštorisová, *Čítanie v myslí dramatika (Karola Horáka)*, Bratislava 2007, s. 147. Špecifickú črtu činnosti tohto súboru predstavuje v súčasnosti bezprostredný kontakt herec — divák, čomu napomohla aj osobitá „technická“ situácia súboru: ŠD FF PU v Prešove získalo v roku 2008 priestor bývalej tanečnej skúšobne folklórneho súboru Torysa. V tomto priestore bolo frontálne umiestnené šesťdesiat pohyblivých stoličiek, pričom na páse obdĺžnikového tvaru zhruba 20x4 metrov interpreti prezentujú svoje produkcie prostredníctvom neiluzívnej scény. Jej pozadie tvorí na čierne natretá umakartová stena so starými typmi radiátorov. Tieto prostriedky podporujú koncepciu neiluzívneho divadla, autentickej divadelnej komunikácie aj odmietnutím iluzivnosti štvrtej steny.

² Pozri bližšie K. Horák, *Impulzy, stimuly a modifikátory tvorby divadla alternatívneho typu*, [w:] *idem, Metamorfózy alternatívneho divadla*, red. M. Pukan et al., Levoča 2009, s. 95–97.

³ Mala niekoľko inscenačných variantov a remakov: 1969, 1970, 1971, 1972, 2009.

Iné analógie s Livingom sa núkali — ako o nich uvažuje Karol Horák — jednak v súvislosti s „metaforickou akciou“ hereckého kolektívu *Džury* a jednak s „vyjadrením tém jednotlivých scén cestou dynamickej pohybovej kompozície chóru a jednotlivca“⁴. Podobne aj ďalšie vyjadrenie divadelnej kritiky na margo *Antigony*, ktorú Living uviedol v roku 1967, by sme mohli chápať ako inšpiráciu pre činnosť prešovského súboru v *Džure*: „Fyzický výraz vychádzal skôr než z extatického psychického roznieťenia hercov z prenesenia dôrazu na citlivý plastický a jogínskymi cvičeniami uvoľnený prejav tela. Pohybový výraz bol opäť nadradený textu“⁵.

Badateľná je tiež inšpirácia týmito formalistickými koncepciami v dobovom umení, ako aj príklonom k poetike symbolizmu⁶. Svoju úlohu tu zohrali aj umelecké kontakty s dielom Erwina Piscatora a Bertolda Brechta vo vzťahu k epickému divadlu, ale aj k polemickému výrazu v období, keď sa odmietala dobová „lož, kliše, štandard“. Na sklonku 20. storočia rozhodujúcu úlohu tu zohrával aj postoj divadelníkov — alternativistov k súdobému svetu, ktorý prechádzal prudkými turbulenciami. Zložitá situácia konca šesťdesiatych rokov (zdôrazňujúc rok 1968) vyvolala pocit odcudzenia, ktoré nečakane prepadlo mladú generáciu z „odhalenia“ falošnosti spoločenských systémov na „východe“ i na „západe“, z radu domácich, regionálnych, celonárodných i celoštátnych káuz, ktoré otriasali etickými princípmi vtedajšej kultúrnej politiky. V konkrétnom priemete do činnosti súboru šlo napríklad o trvalú absenciu klasického divadelného kostýmu: herci ŠD FF UPJŠ používali konvenčný každodenný odev (trampky, jednoduché farebné bavlnené tričká a pod.), čo pretrváva dodnes. Súbor tvorili desiaty až pätnásť interpreti, ktorí stabilne hrávali v tomto zložení takmer päť rokov a priebežne boli dopĺňaní novými členmi, najmä po absolvovaní štúdia „starými“ hercami, ktorí odišli do praxe. Úzka spätosť kolektívu hercov vytvárala svojim spôsobom komunitu (divadlo komúny) tvorenú študentmi humanistiky, neraz z jedného študijného odboru. Všeobecná averzia členov súboru k obmedzujúcim spoločenským konvenciám vyžadovala od jeho vedenia, aby neprestalo hľadať nové prostriedky divadelného výrazu, a preto okrem „pohybovo-slovných kreácií“ ŠD FF UPJŠ uvádzalo aj predstavenia druhu divadla poézie, v ktorom interpreti analyzovali osobitosť rytmickej štruktúry básnických textov a ich zvukovej realizácie, pričom vzhľadom na erudovaných študentov v oblasti poetiky literárneho textu sa usilovali o hlbinnú analýzu sémantiky veršov a prekonávanie povrchných metód analýzy (Lermontovov *Démon* [1967], fragmenty z Váľkových básnických zbier-

⁴ *Living Theatre*, red. J. Kořán et al., Praha 1982, s. 33.

⁵ *Ibidem*, s. 31.

⁶ Horák vo svojej prozaickej tvorbe priznáva určité inšpirácie napríklad poetikou postsymbolistu Andreja Belého. Podnety z dadaistického diskurzu odkazujú na inšpirácie, ktoré vďaka historicko-spoločenskej situácii umenia socialistickej spoločnosti šesťdesiatych rokov objavovali avantgardu v nových edičných vydaniach, zborníkoch, monografiách (spomeňme napr. dielo V. Nezvala, *Moderní básnické směry*, Praha 1969, s. 304 a pod.).

rok *Nepokoj a Milovanie v husej koži* — *V ako Válek* [1970], ale aj remaky Mas- tersovho *Pahorka* [1966, remake 2014] a ďalšie).

Za najväčší prínos inonárodných divadelných kontaktov spájajúcich sa s koncepciou Living Theatre, ktoré našli svoj odraz aj v činnosti prešovského divadla, možno považovať hereckú tvorbu — interpreti preferovali osobnostné herectvo podobne, ako herci amerického súboru, kde dochádzalo „k odstráneniu fiktívnych charakterov a priestoru. Bol to prvý krok smerom k divadlu, v ktorom herci predstavujú samých seba“⁷. Treba však poznamenať, a artikuluje to vo svojej štúdii aj Karol Horák, že nejde — povedané rečou umeleckej komparatistiky — o „geneticko-kontaktný vzťah“, ale o „divadelno-typologickú analógiu“, ktorá v spomínanom období bola citeľná ako „výraz dobovej koncepcie jednej časti európskej či svetovej divadelnej alternatívy“⁸. Preto nie všetko v umeleckej činnosti prešovského súboru bolo odvodené od nejakého konkrétneho impulzu prechádzajúceho z tvorby inonárodného súboru, čo možno dokumentovať na samotnej fyzickej príprave interpreta, ktorá nemala svoje korene v jogínskej príprave, ale v získavaní základnej fyzickej kondície. Tá totiž súvisela so športovými skúsenosťami režiséra a vedúceho súboru v jednej osobe. V interkultúrnych vzťahoch totiž platí výrok Andrého Gida: „Literárny vplyv nič netvorí, len prebúdza,“⁹ ktorý možno bezprostredne vzťahovať aj na ďalšie inonárodné podnety, filiacie či prípadné analógie s Horákovou dramatickou a divadelnou tvorbou.

Horákov melecký kontakt a jeho divadelných aktivít s kontextom dobového západoeurópskeho alebo svetového divadla, pochopiteľne, nereprezentujú iba filiacie tvorcu so spomínaným Living Theatre. Z autorových reflexií¹⁰ vyplýva, že jeho pomerne intenzívny recepčný zážitok sa spája s divadelnou poetikou ďalšieho amerického súboru Bread and Puppet Theatre. Karol Horák naznačuje súvislosti medzi divadlom komúny tohto amerického súboru a osobitou „komúnou“ vysokoškolákov ŠD FF UPJŠ, ktorí tvorili špecifickú homogénnu skupinu, ktorá v šesťdesiatych rokoch minulého storočia — s istým presahom do nasledujúceho desaťročia — fungovala ako jedna z osobitých komunít usilujúca sa o moderný divadelný výraz netypický pre dobovú socialistickú kultúru. V naznačených intenciách bude pravdepodobne závažnejšie upozorniť na osobitú poetiku tohto divadla, ktoré pracovalo s bábkou ako so signifikantným výrazovým objektom v jej rozličných typoch, veľkostiach a osobitých modifikáciách¹¹. Dramatik a režisér opisuje svoj recepčný zážitok z kultovej divadelnej produkcie Bread and Puppet Theatre *Volanie ľudu po mäse* (1968). Výtvarný aspekt tejto inscenácie sa v jeho

⁷ A. Aronson, *Americké avantgardní divadlo*, Praha 2011, s. 61.

⁸ K. Horák, *Metamorfózy...*, s. 96.

⁹ *Living Theatre...*, s. 33.

¹⁰ Pozri bližšie K. Horák, *Metamorfózy...*, s. 70–142.

¹¹ Bábky a masky, inšpirované všetkými výtvarnými kultúrami sveta, používali tvorcovia tohto telesa v klasickom slova, zmysle a vo všetkých možných veľkostiach, od prstových bábok až po obrovské, niekoľkometrové monštrá, k obsluhu ktorých treba niekoľko desiatok ľudí. Divadlo vyvíjalo silnú protivojnovú aktivitu predovšetkým v období protestov voči vojne vo Vietname.

tvorbe prepojil na autopsiu s bábkovým divadlom v detstve, keď účinkoval ako žiak v otcovom bábkovom súbore Národnej školy v Teplej (okr. Banská Štiavnica)¹². No rovnako aj v prípade Bread and Puppet Theatre nerecipoval vo svojej ďalšej tvorbe „všetky“ prvky z tejto inscenácie, povedzme napríklad formu populárneho divadla. Takýto druh divadla v dobovom kontexte sedemdesiatych rokov 20. storočia totiž nebolo možné v ČSSR verejne realizovať. Až neskôr, po prevrate, uviedol súbor pod jeho vedením niekoľko produkcií v uličných priestoroch mesta či v ďalších exteriérových prostrediach. K danej divadelnej forme sa na inej štylistickej úrovni síce vrátil až po rokoch, no poučenie z tohto „výtvarného typu divadla“ bolo evidentné v nasledovnej činnosti prešovského súboru, predovšetkým v inscenáciách *V ako Válek* (1970) a do určitej miery aj v druhej verzii *Démona* (1968):

V Schumannovom divadle sú postavy (maska a kostým), gesto a zvuk (výroky a reč, hluk, hudba) nezávislými zložkami v napätom sútoku. To naznačuje nielen audiovizuálna rovnosť, ale aj prístup k zvrhnutiu nadvlády slova — či už ako expozícia myšlienok postáv alebo ich citov [...] alebo autorovej filozofie — bez obetovania významu¹³.

Pri uvedených komparačných analýzach by azda nebolo adekvátne, ak by sme preferovali len vonkajšie znaky spomínaných podnetov. Práve citované vyhlásenia lídra Bread and Puppet Theatre Petra Schumanna mieria k hlbšiemu podložíu činnosti tvorcov i jednotlivca umeleckého diela. Sú pre nás príznakové z ideového, estetického, ako aj etického hľadiska — vzťahuje sa to jednak na ich koncepciu jednoty života a umenia a jednak na Schumannov výrok — „divadlo je potrebné ako chlieb“, ktorý vo svojom umeleckom prehlásení ďalej rozvíja cez hyperbolizované sémantické prezentovanie chleba, rituálu, bábkky, masky a pod.:

Staré rituály spojené s pečením, jedením a podávaním chleba, boli zabudnuté. [...] Chlieb vám pripomenie svätosť pokrmu. Chceme, aby ste pochopili, že divadlo nemá ešte ustálenú formu, ani nie je miestom obchodovania, ako si to myslíte, kde zaplatíte a niečo dostanete. Divadlo je niečo iné. Je skôr ako chlieb, ako nutnosť. Divadlo je formou náboženstva. [...] Buduje vlastný rituál, kde sa herci usilujú povýšiť svoj život na čistotu a extázu dejov, na ktorých sa zúčastnia¹⁴.

Filácie s poľským divadlom

Ozrejmovanie umeleckých konjunkcií Karola Horáka s kontextom poľského divadla rovnako nemôžeme realizovať mechanicky, interpretovať ho bez hlbších súvislostí. Preto našu rekonštrukciu fenoménov viažucich sa k danej problematike podrobíme komparácii vychádzajúcej aj z časových siločiar, v ktorých spomínané kontakty prebiehali.

¹² Pozri bližšie *ibidem*, s. 87–89.

¹³ *Ibidem*, s. 88.

¹⁴ *Divadlo chlieb a loutky, / Scénografie č. 30*, red. V. Ptáčková, Praha 1972, s. 3.

Horákova spolupráca s kultúrnym kontextom poľského divadla nebola jednozraková ani náhodná. Súvisela s jeho inklináciou k „modernému divadlu“ sklonku šesťdesiatych rokov minulého storočia, keď prišiel do kontaktu s poľským divadlom tohto typu ako účastník divadelných festivalov predovšetkým vo Vroclavi a neskôr aj v Krakove. Pochopiteľne, že spočiatku to boli podnety divácke, no na ich základe dochádzalo v jeho koncepcii divadla k výraznej transformácii. Zjednodušene by sme mohli konštatovať, že šlo o „prestup“ od drámy budovanej na verbálnej zložke k dramatickému textu, ktorý bol iba jednou zo zložiek divadelnej syntézy, teda od divadla budovaného na verbálnej informácii k štylizovanému fyzickému divadlu poučeného napr. postupmi Grotowského divadla.

V Horákových inscenáciách prešovského študentského divadla poučených predovšetkým spomínanou Grotowského koncepciou tzv. chudobného divadla sa v tomto období začali postupne objavovať divadelné mizanscény s účasťou neživých animovaných predmetov pohybujúcich sa v horizontálnej a vertikálnej rovine, v prepojení na kolektív živých hercov. V tejto symbióze tak vzniká osobitá poetika napájaná síce na spomínané dva inonárodné kultúrne impulzy, no autentická práve preto, že jej estetický valér je bytostne utváraný na hodnotách národnej kultúry, zjednodušene povedané divadla fyzického, pantomimického, mejerchol'dovského a podobne. Možno konštatovať, že ide predovšetkým o nadväzovanie na európske avantgardné tendencie: nájdeme tu spojnicu s divadlom poézie, pantomímy, s prvými pokusmi postmoderny atď. Tento medzikultúrny proces — ako sme uviedli — pomáhal Horákovi „odliterárniť“ divadlo a presunúť ho bližšie k divadlu — ako to označil jeden zo slovenských kritikov — „totálnemu“.

Hoci v období normalizácie neboli kontakty medzi československou a poľskou alternatívnou divadelnou kultúrou, pochopiteľne, samozrejmosťou, neznamená to však, že slovenská divadelná tvorba v danej vývinovej etape prestala žiť, vyvíjať sa, hľadať modus vivendi svojej existencie. Fragmenty materiálov týkajúce sa technik Grotowského „celostného hereckého aktu“ či „svätého herca“, spojené s už avizovanou koncepciou tzv. chudobného divadla (ktoré v prípade prešovského súboru bolo vzhľadom na svoje materiálne možnosti rovnako chudobným v prenesenom ponímaní Jerzyho Grotowského i utilitárnom význame), sa pre interpretov ŠD FF UPJŠ stali silným myšlienkovým i divadelným impulzom. Jerzy Grotowski vo svojej štúdii *K chudobnému divadlu* (*Ku teatrowi ubogiemu*, 1965) okrem iných filozoficko-teatrologických postulátov charakterizujúcich divadelnú koncepciu a metódu, uvádza:

Prostredníctvom postupnej eliminácie všetkého, čo sa dalo zo scény odstrániť, akoby experimentálne, sme dospeli k názoru, že divadlo môže existovať bez líčenia, bez autonómneho kostýmu a scénografie, bez odlišenej scény, bez hry svetiel, hudobného pozadia a pod. Ale nemôže jestvovať, ak nejestvuje vzťah herec — divák, ich uchopiteľné, bezprostredné, „živé“ obcovanie. [...] Ukázalo sa, že tým, čo je divadelné, čo je v svojej teatralite akoby 'magické', fascinujúce, je schopnosť herca pretvárať sa pred očami diváka z typu na typ, z charakteru na charakter, zo siluety na siluetu, chudobne, to značí iba pomocou vlastného tela a remesla. [...]

A tiež sa ukázalo, že tak, ako postavy na obrazoch El Greca i herec prostredníctvom duševnej techniky sa môže rozjasňovať, 'iluminovať', stavať sa 'psychickým svetlom'¹⁵.

Tieto inšpirácie počas spomínaného normalizačného obdobia, presnejšie v polovici sedemdesiatych rokov, našli prostredníctvom členov súboru poučených jeho lektúrou a poetikou živnú pôdu napríklad v inscenácii *Fragmenty* (1974), konkrétne v jej prvej časti. V modifikovanej podobe ich možno vnímať aj ako osobitnú divadelnú metódu, v tomto období na Slovensku v podstate jedinečnú (tréningy herca, nonverbálna výpoveď a i.). Jej osobnostné herectvo, výrazne transformované neraz aj ritualizáciou „nemého výrazu“ alebo výrazu s minimom slov, našlo originálny jazyk generačnej výpovede, v ktorej mladí interpreti vyjadrili veľmi presvedčivo svoj vzťah k svetu. Povedzme, aj stvárnením existenciálnej situácie (spomeňme o. i. epizódy s nožom, so stolom, chlebom atď.)¹⁶. Stopy týchto filiácií treba vidieť aj v inscenáciách, ktoré sú svojou tonalitou „negrotovské“ — napríklad *Živý nábytok* (1975) a *Tip-top biotop* (1976), kde práve pohybová príprava na pozadí „tréningov“ inšpirovaných Grotowského postupmi našla svoju špecifickú podobu v rozpochybovanom generačnom recesívnom výraze.

Karol Horák na viacerých miestach svojej publikácie venujúcej sa problematike alternatívneho divadla pozitívne hodnotil zástoj kontextu poľskej alternatívy vo vzťahu k vývinu ŠD, k profilácii Akademického Prešova (AP) a vlastne i k svojej dramatickej a divadelnej tvorbe. Máme na mysli docenenie festivalov typu Otvoreného divadla vo Vroclavi (Festiwal Teatru Otwartego, 1969), krakovských Divadelných reminiscencií (Krakowskie Reminiscencje Teatralne, 1975) či poznaňskej Malty (1991). Takýto panoramatický kontext však bližšie nemodifikuje konkréta, ktoré môžu mať osobitný význam pre formovanie osobnej či kolektívnej poetiky subjektu alebo ansámbľu. V spomínaných vyznaniach sa dramatik odvolal aj na osobnú skúsenosť s Grotowského divadlom. V roku 1969 mal možnosť vidieť v rámci vroclavského festivalu jeho výnimočnú inscenáciu *Apokalypsis cum figuris* (1969). Súčasne mal možnosť sledovať fragmenty cvičení hercov v rámci divadelného workshopu, ktorý bol súčasťou tohto podujatia. Tieto podnety sa dajú enumaratívne vyjadriť prinajmenšom v nasledujúcom slede: nastolenie divadelného priestoru, ktorý má dispozície site specific, teda nedivadelného priestoru, a konaním hercov sa mení na autentický divadelný priestor „iný“ ako divadelný priestor klasického kukátkového portálového divadla. Z naznačenej charakteristiky následne vyplýva aj „inakosť“ divadelnej komunikácie na osi herec — divák. Keďže išlo o bezprostredný kontakt, divák bol umiestnený v aréne dookola prázdneho priestoru, pričom počet divákov podliehal režisérovým pokynom, aby bol zabezpečený komorný charakter produkcie. Osobitnú zmienku si zaslúži interpretačná úroveň nevel'kého obsadenia tejto kultovej di-

¹⁵ J. Sloviak, J. Cuesta, *Jerzy Grotowski*, Warszawa 2010, s. 76–78.

¹⁶ Pozri podrobnejšie Horákovu hru *Fragmenty*, [w:] K. Horák, *Slovo, gesto, obraz, tvar*, Bratislava 1981, s. 111–147.

vadelnej inscenácie. Hoci išlo o nedivadelné prostredie, kde herec bol odkázaný iba na malú sumu predmetov (bochník chleba, nôž, ľanový ručník, palica, lavor, vedro s vodou), technika hereckej kreácie interpretov bola jedinečná s vysoko zážitkovým dosahom. Vyplývalo to z kondičnej prípravy hercov, z maximálneho interpretačného nasadenia, z ktorého razilo úsilie presvedčiť partnera o svojej pravde, dramatické akcie mali presné mizanscénické riešenie, ktoré nepôsobilo umelo, hoci podliehalo dôslednej vycizelovanej príprave interpretov. V hracom obdĺžnikovom priestore čiernej sály pripomínajúcej bývalú tančiareň či gymnastickú miestnosť, ktorej šero rozptyľovalo svetlo dvoch reflektorov, stvárnňovali interpreti akcie s mnohvrstvou symbolikou a premenlivými vzťahmi spontánne, vysoko emocionálne, ba priam až „baletne“ presne. Vnútorne pravdivé reakcie hercov aktivizovali orgiastickú a obradovú ostenziu ľudskej spoločnosti s jej potrebami „tvorenia a ničenia, viery a rúhania, osláv aj hýrenia“¹⁷. To všetko mali interpreti uskutočniť ako proces „odhalenia pravdy mýtu prostredníctvom vlastnej autenticity a samotnou prítomnosťou“¹⁸.

Jerzy Grotowski a jeho dvorný dramaturg Ludwig Flaszen nezakrývali, že predstavenie vznikalo postupne ako súčasť tréningov, cvičení, sústredení a že bolo chvíľami aj typom evidentne autorského divadla. Grotowski viedol cvičenia a sám aj cvičil, prijímal ponuky kolegov hercov a zároveň selektoval z množiny rozličných alternatív jednotlivých sekvencií tie nosné, ktoré neskôr tvorili základ uvádzaného premiérového variantu. Grotowski v tejto dobe hovoril o hereckej tvorbe ako o akte transgresie, pri ktorom, ako uvádza Jan Hyvnar, „dochádza k sublimácii a prenosu psychických obsahov ukrytých hlboko v podvedomí. Grotowski ich porovnáva s aktom spovede, ktorý je možný len na základe odhaľovania niečoho z hercovho života“¹⁹. Tvrdil preto, že herec nehrá, ale preniká do oblasti vlastnej skúsenosti a analyzuje ich vlastným pohybom a hlasom. Musí vyhľadávať impulzy plynúce z hĺbky jeho tela a s plnou jasnosťou ich nasmerovať k istému bodu, ktorý je pre predstavenie nutný. Nie je to možné — ako konštatuje Grotowski — bez úplnej prípravy, pretože herca vždy napadne: čo mám urobiť? A keď uvažuje, čo by mal robiť, nutne zabľúdi²⁰.

Nemenej zaujímavá bola aj textová zložka tohto diela, pretože na sklonku šesťdesiatych rokov Jerzy Grotowski využil podnety prebúdajúcej sa postmodernity a scenár *Apokalypsis cum figuris* skomponoval z fragmentov umeleckých textov rozličnej proveniencie. Boli to básnické diela Thomasa Stearnsa Eliota, časti próz Fjodora Michailoviča Dostojevského, ale aj zlomky a fabulačné jednotky zo Starého i Nového zákona. Takáto polysémantická „textová masa“ nepôsobila heterogénne, bola invenčne inkorporovaná do podoby dramaticky účinných replík, pre-

¹⁷ M. Semil, E. Wysińska, *Slovník světového divadla 1945–1989*, Praha 1998, s. 17.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ J. Hyvnar, *Herec v moderním divadle*, Praha 1999, s. 242.

²⁰ Podľa *ibidem*, s. 242–243.

hovorov, monológov, dialógov, vyznaní, polemík etc. Napriek tomu textová zložka z hľadiska kvantity nedominovala, tvorila organickú súčasť divadelného tvaru.

Pri signalizovaných filiáciách Horákovej tvorby s Grotowského divadlom treba však zdôrazniť, že v činnosti prešovského študentského divadla neprestáva pôsobiť fungovanie aj ďalšieho kontaktového stimulu, akým je divadelná vízia svetoznámeho umelca — maliara, scénografa a režiséra Tadeusza Kantora. Znie priam neveriteľne konštatovanie, že vrcholné obdobie tohto tvorcu v polovici sedemdesiatych rokov 20. storočia malo — vzhľadom na prebiehajúcu normalizáciu v Československu — u nás minimálnu dobovú recepciu. Svetoznáma inscenácia *Mŕtva trieda (Umarła klasa, 1975)*, ako aj rad ďalších inscenácií avantgardného a experimentálneho divadla Cricot 2 rovnako, ako aj osobitá technológia genézy divadelného diela v Kantorovej „čarodejníckej dielni“, boli pre náš kontext takmer neznáme. Československá divadelná kritika síce recipovala spomínané podnety tohto divadelného typu, avšak ex post, teda s časovým desať — dva desaťročným odstupom (*Wielopole, Wielopole, 1980; Nech zmiznú umelci/Niech szczyną artyści, 1985; Nikdy sa tu už nevrátim/Nigdy tu już nie powrócę, 1988; Dnes sú moje narodeniny/Dziś są moje urodziny, 1991* a ďalšie).

V činnosti prešovského študentského divadla, ako aj v kontexte Horákovej tvorby a Akademického Prešova možno zaevidovať určité podnety tohto divadelného typu v prvom i druhom decénií tohto milénia. Napríklad v inscenácii *Človek etudový alebo Konšpirácia alebo Od skúšky k predstaveniu (2013)* v alúzii na Kantorov divadelný jazyk, na jeho pohyblivé rekvizity, nečakane animované divadelné prístroje s využitím ready mades (staré stoly, skrine, stoličky získané z fondusu študentských ubytovní atď.) sa dostávali do styku so živými interpretmi v rozličnom funkčnom využití. Napr. ako predmety, na ktorých sa mohol hrať príbeh „minulosti“, ale aj rozohrávať fabula s prítomným temporálnym určením signalizujúcim napätie medzi „starým“ a „moderným“, súčasným (možno aj budúcim). Využitie týchto predmetov ako objektov umožňovalo vyjadriť „všečasovosť“ a nadčasovosť traktovaného príbehu. V tejto súvislosti treba uviesť aj mobilný vysávač, ktorého kinetika v priestore s diaľkovým ovládačom a anonymným subjektom ním manipulujúcim vytvárala smerom k jednotlivým interpretom i ku kolektívu rozličné typy chronotopických metafor s rozmanitými pohybovými obrazmi ľudských tiel v civilnom priestore. Tie sa práve týmito aktivitami teatralizovali. Táto tendencia má svoje pokračovanie vo využití ďalšieho mobilného prostriedku, ktorý v prepojení na tento pohyblivý pragmatický predmet, pohybujúci sa horizontálne, našiel svoj protiklad v drone, teda v animovanom predmete s evidentnou vertikálnou dimenziou. Plnil aj významnú dramatickú funkciu a vyjadroval viacero sémantických situácií: od zábavnej cez transcendentnú, mýtickú, karnevalovú, agresívnu, hrozivú, imaginárnu atď., ktoré rozohrávali členovia hereckej skupiny. Spočiatku neraz dokonca „zabezpečovaný“ anonymným „moderátorom“, ktorý sa v jednej zo sekvencií prezentovaného príbehu objavil aj ako živá dramatická postava manipulátora. Ten riadil nielen spomínaný mechanický objekt, ale manipuloval s celým

kolektívom, čím vytváral množinu dramatických situácií, v ktorých sa prejavila polysémantickosť tohto postupu. Navyše, podnecoval vznik dramatických udalostí, s ktorými sa, ako s problémovými, museli členovia kolektívu vyrovnávať, pričom neraz sa ich riešenie stávalo performančným aktom. Keďže je preň charakteristická pomerne nízka prediktabilita, býva odlišný od predstavenia k predstaveniu. Využitie predmetov v inscenácii, ktorá mala svoje korene v divadelnom workshope — podobne, ako mnoho predošlých alebo aj ďalších — signalizuje však aj generačné, ironické (neraz i insitné) interpretačné timbre hercov relativizujúcich „lacné“, konzumné predmety ako prejav anticivilizačnej a antimeštiackej filozofie umeleckého kolektívu súboru. Nemožno ani v prípade tejto inscenácie hovoriť o „absolútnej čistote“ Horákovej metódy, pretože „synkretický“ tvar vyplýval jednak — ako na to upozorňujú Viliam Marčok — z „kantorovského východiska“²¹ a Michal Babiak, „konvenujúc Horákovmu experimentovaniu a fenoménu študentského divadla [...]“²² a jednak z inšpirácie tzv. fyzickým divadlom a z „poučenosti“ Mejerchol'dových biomechanických postupov.

Naznačené umelecké kontakty slovenského kultúrneho prostredia s poľským sa nevyčerpávajú už menovanými, pretože po Horákových skúsenostiach s vroc-lavským festivalom bolo ambíciou organizátorov AP pozývať na toto fórum aj poľské súbory. Avšak „normalizačné“ sedemdesiate roky, ako sme už signalizovali, túto aktivitu pribrzdili. Bolo vylúčené, aby tvorcovia a ich súbory so svojim špecifickým timbrom teatrality — vzhľadom na dovtedajšiu jedinou možnú metódu socialistického realizmu — hosťovali na tomto type podujatia, príp. na ďalších dobových festivaloch, akými boli napr. Divadlo mladých, Scénická žatva a pod.

Až po roku 1991 sa napr. v dramaturgii festivalu podarilo presadiť koncepciu pravidelného hosťovania poľských alternatívnych divadiel a ich tvorcov. Práve vo Vroclavi sa Karol Horák zoznámil s poetikou Lecha Raczaka, ktorý bol jedným zo zakladateľov (spolu s Tomášom Szymańským) kultového poznaňského Divadla Ôsmeho Dňa (Teatr Ôsmego Dnia, 1964). Raczakova koncepcia divadla pôsobila v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia elektrizujúco predovšetkým vďaka zdôrazneniu spoločenskej funkcie generačného divadla a dôležitej formatívnej funkcie nasmerovanej k spoločenskému vedomiu poľskej society.

Keď bol Lech Raczak v roku 2006 vedením festivalu pozvaný ako lektor tvorivej dielne na jeho 40. ročník, s tvorivým kolektívom účastníkov workshupu začal pracovať na príprave interpreta, potlačiac svoju minulosť „romantickú revolučnosť“. V divadelnej dielni s názvom *Od biomechaniky k modernému interpretačnému výrazu — herec 2. divadelnej reformy i po nej* staval na precíznej a uvedomelej práci s telom a hlasom herca, na ich kooperácii a symbióze. Po fyzickej rozcvičke, ktorá kládla dôraz na uvoľňovanie celého hercovho tela, pokračoval

²¹ V. Marčok et al., *Premeny dramatickej tvorby*, [w:] *Dejiny slovenskej literatúry III*, Bratislava 2004, s. 327.

²² M. Babiak, *Slovenská dramatika na prahu 21. storočia*, [w:] *Kontexty alternatívneho divadla II*, red. J. Gbúr, K. Horák, M. Pukan, Prešov 2006/2007, s. 131.

kolektívnymi etudami. Expresivitu javiskovej reči pretransformoval na javiskový pohyb. Na etudách s pracovnými názvami *Prenášanie skaly*, *Zvonenie v kostolnej veži*, *Preťahovanie sa povrazom*, *Lenivý kocúr* sa usiloval priviesť účastníkov k chápaniu a prežívaniu každého pocitu a nálady iba prostredníctvom pohybového aparátu. Následne sa venoval tvorbe divadelného výrazu. Nacvičené etudy aktéri dielne obohacovali auditívnou zložkou (neartikulované zvuky, pazvuky, výkriky, vzdychy vyplývajúce z autentického kinetického prejavu herca), ako aj rytmizáciou, melódiou či rozvíjaním viacerých techník dýchania. Napokon ponechal na účastníkov workshopu, aby vytvorili vlastné divadelné etudy s využitím osvojených výrazových prostriedkov²³.

Divadlo ôsmeho dňa hosťovalo na AP až v roku 2013 (už bez jeho zakladateľa) s plenérovou autorskou inscenáciou *Archa*, ktorú realizovali členovia súboru — podobne ako ďalšie produkcie uvádzané na tomto podujatí späť s verejným „nedivadelným“ priestorom — na rozsiahlej ploche pred novou budovou Divadla Jonáša Záborského v Prešove (DJZ)²⁴. Svojou produkciou aktualizovali archetypálnu tému pôvodne biblickej Noemovej archy a akcentovali skutočnosť, že žijeme v epoche tulákov a kočovníkov, ktorí putujú krížom-krážom, „ohrievajú duše spomienkami duchovného či etického, nebeského či geografického, pravdivého či preludného domu“²⁵. Jeho symbol, ako ústredný scénografický znak v inscenácii, predstavovala mohutná okrídlená loď — viacúrovňová pohyblivá scéna, ktorá sa v okamihu pretvorila napr. na loď Enea alebo kubánsku plť vytvorenú z gumených člnov unášanú k pobrežiu Floridy. Pre protagonistov príbehu, pútnikov, predstavovala tiež akýsi dom, kde „oživujú spomienky, svätyňa, kde sa každý obracia k svojmu Bohu, je miestom sveta, tanca a radosti“²⁶. Loď oživená prítomnosťou hercov, lesklých plachiet trblietajúco meniaci svoj tvar v svetle reflektorov sa presúvala uprostred publika, aby nakoniec rozvinula purpurové krídla a naddho tak zachovala obraz neúnavných pútnikov smerujúcich do zaslúbenej zeme.

Recipovanie poľského alternatívneho divadla súviselo s Horákovou koncepciou využiť podnety viacerých divadelných druhov, inscenačných poetík poľského divadla, ktoré absentovali v československom kultúrnom kontexte poslednej štvrtiny 20. storočia. Popri generačnom, polemickom a kritickom divadle Lecha Raczaka bola zrejماً tendencia vniesť do kontextu prešovského festivalu aj estetiku „výtvarného divadla“, aké reprezentovalo lublínske poetické divadlo *Plastická scéna Lubelskej katolíckej univerzity* (*Scena Plastyczna KUL*, 1969). Podnety tohto divadelného typu prichádzali, paradoxne, sprostredkované zo susedných divadelných kultúr (Nemecko, Rakúsko či Maďarsko). Táto divadelná estetika

²³ Pozri bližšie D. Laciaková, *Lech Raczak v prúdoch Akademického Prešova*, [w:] *Kontexty alternatívneho divadla II*, s. 252–254.

²⁴ Na jubilejnom 50. ročníku Akademického Prešova v roku 2016 sa súbor predstavil inscenáciou *Summit 2.0* (2016) v réžii Jacka Chmaja.

²⁵ E. Wójciak, *Arka*, [w:] *Teatr Ósmego Dnia*, red. a fot. P. Skorupska, Warszawa 2007, s. 49.

²⁶ *Ibidem*.

bola pozoruhodná predovšetkým svojím vysokým estetickým štatútom, ktoré vďaka umeleckému mágovi, výtvarnému umelcovi, autorovi, hercovi a režisérovi v jednej osobe Leszkovi Mądzikovi nadobúdalo podobu sugestívneho výrazu najvnútornejších záchvevov duše súčasníka²⁷. Patrí k pokoleniu, ktorému bolo umožnené stretnúť sa bezprostredne s Grotowského divadlom a vidieť vo Vroclavi prvú verziu už spomínaného divadelného predstavenia *Apokalypsis cum figuris* podobne, ako to bolo aj v prípade Karola Horáka. Táto skúsenosť, ako o nej hovorí Janusz Degler,

bola síce skúsenosťou, ale omnoho hlbšou než to, čo sa zvyklo označovať ako prostá inšpirácia. [...] Mądzik, vstupujúc do divadla, si vybral cestu, ktorú Grotowski nazval „via negativa“. Najprv rezignoval na slovo, ale nevybral sa smerom k pantomíme. Dramatickú akciu zastúpila hra svetla a tmy, kontrapunktmi ticha a hudby, rozmanitými vizuálnymi prostriedkami tvoriacimi majstrovsky skomponovaný obraz. Ďalším, najťažším krokom [...] bola rezignácia na individuálne herecké roly zaobchádzať s hercami ako s rekvizitami alebo výtvarnými plastickými elementmi. Nakoniec sa mu podarilo vykreatovať vlastnú, úplne originálnu formu divadla, čo sa podarí málokedy a málokomu²⁸.

Na rozdiel od Raczakových „politicky“ sfarbených verbálnych polemík, Mądzikove inscenácie mali teda nonverbálny základ a ich katarzný účinok bol neraz oveľa intenzívnejší než podnetná dráma či divadlo smerujúce k jemnej publicistickej. Mądzik nezakrýval svoje kresťanské teologické východiská, tie však nepôsobili v rámci „ikonickej verzie sveta“ tézovito, ale vďaka sémanticky zaujímavým a výtvarne objavným znakom iniciovali zážitkový obraz vypovedajúci o existenciálnych otázkach človeka konca 20. storočia, ktorý sa strácal v labyrinte hodnôt odchádzajúceho milénia. Divadelná komunikácia prebiehala ako prezentácia skrytých tajomstiev postáv, ktoré menili svoju podobu, transformujúc sa na hyperbolizované i minimalizované personálne jednotky, aby sa pokúsili recipienta orientovať v bytostných otázkach zmyslu života a jeho premien. V diallave, ktorú vo svojom javiskovom kúzelníctve dokázal Mądzik vytvoriť, blikalo svetlo nádeje poznania. Ono oslobodzovalo človeka od traumy neodvratiteľného konca. Takou inscenáciou bola napr. *Vlhkost' (Wilgoć)* uvedená na 41. ročníku AP (2007). Súčasne sa z tejto vizuálne pôsobivej, svetelno-akustickej prezentácie sveta nevytratil živý herec: jeho podoba prechádzala transformačnými procesmi, v ktorých strácal a nachádzal tvár, prezentoval sa ako „nahý herec“ vytvárajúci obraz spätý s biblickou tradíciou. Jeho prizdobovanie či prikrášľovanie prisunom výtvarných prvkov (líčenie, kostým a pod.) odkazovalo na stieranie hraníc femininnych a mas-

²⁷ V Mądzikových predstaveniach dominuje pohyb, obraz a nastavbovú úlohu plní podľa tvorcu svetlo. Jeho interpretácie sprevádza aj zvukový segment, akcie sú bezslovné. Diela prezentované na doskách Sceny Plastycznej KUL predstavujú filozofickú reflexiu o živote a jeho pretváraní. Táto reflexia často pochádza z konkrétnych zážitkov umelca. Žriedlom inšpirácie sú podľa neho okrem iného úvahy sv. Jána z Kríža a sv. Terézie z Ávili, fascinujú ho práce Leonarda da Vinciho a vtedajších umelcov (napr. T. Kantora).

²⁸ J. Degler, *Teatr*, [w:] *Leszek Mądzik. Teatr, scenografia, warsztaty, fotografia, plakat*, Kielce 2008, s. 7.

kulínných postáv, ktoré sa v okamihu dokázali pretvoriť na detské postavy. Takmer všetky predstavenia Leszka Mądzika — ako o nich vypovedá Janusz Degler:

spája otázka zmyslu nášho bytia. Na to isté sa pýta aj Witkacy, dokladajúc, že v hľadaní odpovede na túto fundamentálnu otázku sa približujeme k Tajomstvu jestvovania. Usudzujem, že Scena Plastyczna patrí do jeho formuly divadla existujúceho mimo poňatia smiechu a plaču, životnej komiky alebo tragiky, čistého divadla zbaveného klamstva a čudného ako sen, v ktorom okrem nehôd nie je nič životne ospravedlnené, smiešne, vznešené či obľudne presvecuje mierne, nemenné, z Nekonečna žiarivé svetlo VEČNÉHO TAJOMSTVA JESTVOVANIA²⁹.

Žiada sa však poznamenať, že umelecké podnety s poľským divadelným kontextom sa nesústredovali iba na „velikánov“ poľskej divadelnej kultúry. Na festivale AP sa zúčastnili aj súbory umelecky prínosné vzhľadom na ďalší variant alternatívneho divadla, ktoré v slovenskom kontexte dovtedy absentovali. Takým bolo napr. Cieszyńskie Studio Teatralne³⁰ z poľského Tešina, ktoré na AP 2005 uviedlo adaptáciu 2. a 4. časti Mickiewiczových *Dziadov* s názvom *Wychádzanie* (*Wschodzenie*) v réžii Bogusława Słupczyńského. Mickiewiczovo kultové dielo romantizmu a mesianizmu má v histórii poľskej kultúry bohaté kvantum interpretačných javiskových realizácií. Zdalo by sa, že takéto lokálne divadlo nemôže predostrieť novú a nekonvenčnú inscenačnú koncepciu majstrovského diela poľskej i európskej literárnej spisby. Avšak invenčná scénografia, ktorej hracím centrom sa stala naturalistická chatrná búda s náznakom starobylého ikonostasu, ponúkla interpretom priam ideálny manévrovací priestor, v ktorom konali v ostrých a dynamických strihoch s využitím jeho vertikálnej i horizontálnej roviny. Za najväčší prínos pre slovenský divadelný kontext možno považovať predovšetkým hereckú zložku. Interpreti pri stvárňovaní dramatickej postavy rezignovali na klasickú psychologizáciu či psychologickú skratku. Expresívnym pohybom, detailne vypracovaným verbálnym i speváckym prejavom dosahovali vysokú mieru štylizovaného výrazu, ktorý si v priebehu šesťdesiat minútového predstavenia udržal razanciu a v prepojení na spomínaný scénografický prvok utváral autentickú komunikáciu medzi zdanlivo historickým artefaktom a jeho súčasnou konkretizáciou.

Za rovnako podnetné možno považovať vystúpenie Realistického divadla zo Skierniewic (Teatr Realistyczny Skierniewice)³¹ s inscenáciou *Tra — ta — ta* v réžii vedúceho súboru Roberta Paluchovského na festivale AP v roku 2005. V porovnaní s Raczakovým divadlom ide o súbor s evidentným politickým ostňom demaskujúcim aktuálnu spoločenskú tému, akou je účasť poľských, československých a slovenských vojakov v medzinárodných branných misiách. V jeho poetike možno

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Alternatívne divadlo založené v roku 2000 Bogusławom Słupczyńským v poľskom Tešine. Súbor do svojich inscenácií vplietá etnografické prvky, zvlášť sa venuje preskupovaniu kultúr. Je činný umelecky a pedagogicky.

³¹ Vzniklo v roku 1995, jeho zakladateľom bol herec a režisér Robert Paluchovský, ktorý bol zároveň organizátorom festivalu Hľadanie alternatívy. Počas desiatich rokov svojej existencie súbor našťudoval niekoľko desiatok inscenácií a zrealizoval viacero divadelných projektov opierajúcich sa zväčša o originálne texty formou autorského divadla s výrazným výtvarným akcentom.

nájsť aj isté analógie so Scenou Plastycznou KUL, pretože bola budovaná na výraznej javiskovej metafore, akú v predstavení reprezentovali veľké igelitové vrecia naplnené špinavou tekutinou, ktorá sa počas „bojov“ medzi interpretmi aktivizovala. Z prebodnutých vriec striekala na hercov i publikum špina násilia. Pre väčšinu spomenutých poľských súborov je teda zrejmá divadelná „poučenosť“ domácimi východiskami alternatívneho autorského divadla, čo potvrdzuje aj toto teleso.

S určitou nostalgiou treba rovnako zaevidovať fakt, že poľské alternatívne divadlo prežívalo svoj umelecký rozlet predovšetkým v sedemdesiatych a sčasti aj v osemdesiatych rokoch minulého storočia. Máme na mysli už spomínanú koncepciu Kantorovho divadla, Raczakovu estetiku politicky angažovanej výpovede v Divadle ôsmeho dňa, Mądzikovu výtvarne koncipovanú estetiku Plastickej scény či Grotovského divadelnú líniu chudobného divadla a pod. K týmto súborom treba ešte pričleniť jedno z reprezentatívnych poľských telies európskeho formátu Divadlo Akadémie pohybu z Varšavy (Teatr Akademia Ruchu, 1973). Je to možno paradoxné, no práve s týmto súborom sa organizátori prešovského festivalu usilovali pomerne dlhodobo nadviazať kontakt. Preto do konfrontácie so slovenským kontextom alternatívnej divadelnej kultúry vstúpilo až v roku 2015 dvoma projektmi: *Výrazne. V mlčaní* (*Wyraźnie. W milczeniu*) a *Čínska lekcja* (*Chińska lekcja*) v réžii Wojciecha Krukowského. Zaradenie tohto špičkového telesa do programu AP súviselo s charakteristickými znakmi jeho poetiky, ku ktorej ŠD FF UPJŠ v minulosti dlhodobo inklinovalo a zostalo jej v jednej zo svojich inscenačných línií verné dodnes už ako Študentské divadlo Prešovskej univerzity. Ide o

zámernú redukciiu javiskovej akcie a rekvizít na potrebné minimum, rezignáciu na literárne dialógy a príbeh, neosobný charakter postáv, spojenie hereckej akcie s hudobnými fragmentmi, s útržkami slov, viet alebo s autentickými zvukmi (hluk ulice a pod.), analýzu technických a výrazových možností tela³².

Atakovaním postupov klasického repertoárového divadla a tzv. „dobro urobenej hry“ od počiatkov svojej umeleckej činnosti prostredníctvom divadla performancie a happeningu prispeli k antimeštiackemu prístupu, výkladu i funkcii divadla. Tak napr. v *Čínskej lekcii* využívajúcej performančné výrazové prostriedky a konceptuálny autorský prístup päťčlenný súbor zahral niekoľko krátkych sekvencií trvajúcich od päť do desať minút, ktorých podstatnú črtu predstavovala formálna jednota pochádzajúca z oblasti jazyka vizuálneho divadla. Uvoľnené konanie členov súboru prechádzalo od privátneho, zvnútorneného výrazu do kondenzovanej, nezvyčajne fyzicky plastickej akcie ako kritická alúzia vyjadrujúca postoj obyvateľskej neposlušnosti voči praktikám spoločenského systému, ktorý sa vymkol z kĺbov. Podobne, ako v prípade väčšiny divadelných realizácií Akadémie Ruchu, aj v tomto „formálna skúsenosť“ nevyklučuje spoločenský odkaz ko-

³² M. Semil, E. Wysińska, *op. cit.*, s. 11.

munikátu, ba naopak slúži k vydobytiu jeho podtextu³³. Alebo ináč: „umelecký radikalizmus a spoločenský odkaz nemusia stať v protiváhe“³⁴.

Ďalším poľským divadelným súborom alternatívneho typu divadla je aj krakovský súbor KTO orientujúci sa v súčasnosti predovšetkým na poetiku pouličného divadla, ktoré sa stalo jedným z pravidelne sa vyskytujúcich druhov divadla na prešovskom festivale. V ostatných rokoch tu uviedol štyri pomerne svojbytné a umelecky podnetné inscenácie — Cervantesov *Quixotage* (2010), Saramagových *Slepcov* (*Ślepcy*) (2012), *Chór sirôt* (*Chór Sierot*) (2015) a *Peregrinus* (2018) všetky v réžii Jerzyho Zoňa. Vzt'ahuje sa to aj na dva osobitné lokalizácie týchto spomínaných produkcií vo fyzickom priestore „nedivadla“: prvú, druhú a štvrtú realizovanú v plenérovom prostredí mesta (v prvých dvoch prípadoch na verejnej ploche pred novou budovou Divadla Jonáša Záborského Prešov a v ostatnom na prešovskej pešej zóne v historickom jadre mesta), v treťom prípade v športovej hale, kde bolo hľadisko situované na palubovkách, modifikované na osobitý typ divadelnej komunikácie (vrátane komponovania dreveného skeletu, v ktorom i na ktorom rozohrávali interpreti dramatický príbeh).

Cervantesov *Quixotage*, ako aj *Slepci* vychádzali z kvalitnej literárnej predlohy, pričom dramaturgia a dramaturgicko-režijný výklad vo vzt'ahu k pretextu smerovali k hľadaniu a nájdeniu adekvátneho priestorového i komunikačného riešenia ako javiskovej metafory. Pri Cervantesovi išlo o vhodne scénograficky využité snové predmety s obrazným značením (veterné mlyny, postavy obrov, kinetické, na elektrický pohon sa premiestňujúce vozíky stvárnajúce Quijotov Rociant a pod.). V pomerne rozsiahlom hracom priestore na tvrdej dlažbe, rozohrávajúc inscenáciu smerom k divákovi obkolesujúcich scénický priestor, nečakane zarezonoval Quijotov príbeh ako podobenstvo o strate ilúzií a nekompromisnej konfrontácii sna a skutočnosti.

Hoci *Slepci* vo viacerých prostriedkoch využili skúsenosť inscenátorov s týmto mestským priestorom pred novou budovou DJZ, predsa len jeho zaplnenie radom pohyblivých nemocničných lôžok dokumentovalo základný tematický program inscenácie: vyjadrenie fenoménu slepoty súčasnej civilizácie na prelome nového milénia. Okrem individuálneho príbehu protagonistov so špecifickou, subjektívnou charakteristikou každého z nich, zrejmosťou bola aj rovina ideovej nadvstavby základného príbehu, teda slepoty v prenesenom slova zmysle, vo vzt'ahu k súčasnému marazmu etických, svetonázorových a ideologických hodnôt. Plenérové inscenácie KTO predstavovali ďalší štýlový variant poľského alternatívneho divadla, ktoré permanentne hľadá nové a nové podoby umeleckého výrazu a tento aspekt nie je vzdialený ani prešovskému festivalu.

K veľkým prednostiam tohto podujatia patrí aj to, že v Prešove „debutovali“ prvýkrát v slovenskom kontexte viaceré poľské súbory so svetovo známym reper-

³³ A. Rottenberg, *Náčrty tvaru*, [w:] *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, Warszawa 2012, s. 148.

³⁴ *Ibidem*.

toárom. Okrem spomenutých uvedťme tie, ktoré sa na ňom prezentovali po roku 2000: napr. Teatr im. W. Siemaszkowej Rzeszów: *Rozbaľovanie (Rozpakowanie/Deballage)* (2000), réžia: Józef Szajna; Teatr Cogitatur Katowice: *Witold Izdebski Aztec Hotel* (2003), réžia: Witold Izdebski; Teatr Krzyk Maszewo: *Hlasy (Głosy)* (2005), réžia: Marek Kościółek; Divadlo pohybu a obrazu Veľká Británia — Poľsko: *Equaldoubt* (2006), réžia: Sean Palmer (VB) a Agnieszka Błońska (PL); Teatr Porywacze Ciał Poznań: *Katarzyna Pawłowska OUN* (2007), réžia: Katarina Pawłowska a Maciej Adamczyk; Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej Białystok: *Bav sa, zmija, bav... (Baw się, żmijo, baw...)* (2008), réžia: Agnieszka Baranowska, Monika Kwiatkowska; Białostocki Teatr Lalek, scena studijna: *Baldanders* (2009), réžia: Marcin Bikowski; Teatr BOB Kraków: *Hry Toporom (Zabawy Toporem)* (2010), réžia: Anna Mazan; Teatr Praga Warszawa: *Marius von Mayenburg Paraziti (Pasożyty)* (2011), réžia: Tomasz Gawron; Teatr Nowy Kraków: *Markíz de Sade Filozofia v budoáre (Filozofia w buduarze)* (2012), réžia: Bogdan Hussakowski; Teatr Nowy Kraków: *Dominik Nowak Vikend (Weekend)* (2012), réžia: Iwo Vedral; Teatr MOMO Katowice: *Marek Kołbuk Darček (Podarunek)* (2013), réžia: Marek Kołbuk; Teatr Przedmieście Rzeszów: *Aneta Adamska Prísľub (Obietnica)* (2015), réžia: Aneta Adamska; Mateusz Nowak Lublin: *Spredu i zozadu (Od przodu i od tyłu)* (2015), réžia: Stanisław Miedziewski; Teatr Ósmego Dnia Poznań: *Summit_2.0* (2016), réžia: Jacek Chmaj; Teatr Przedmieście Rzeszów: *Thomas Mann — Aneta Adamska Cesta (Droga)* (2015), réžia: Aneta Adamska (2017), Teatr Kantor Wymiany Myśli Rzeszów: *M. Adamiec Stojím na scéne (Stoję na scenie)* (2018), réžia: Monika Adamiec.

Žiada sa poznamenat', že nie každé hosťovanie súboru bolo recipované v podobe konkrétneho „vplyvu“ na umeleckú tvorbu, artefakt či konkrétne divadelné dielo prešovského súboru. No v rámci spomínaného festivalu (pre jeho účastníkov a prinajmenšom aj pre kontext prešovského divadelného publika) boli hosťujúce súbory veľkou recepčnou príležitosťou oboznámiť sa s kontextom poľského alternatívneho divadla, ktoré reprezentuje v spomínanom divadelnom type svetovú špičku.

Filiácie s českým divadlom

Ak hovoríme o podnetoch z umeleckých začiatkov Karola Horáka a umeleckých telesách, ktoré ho oslovili buď svojím generačným výrazom alebo osobitou inscenačnou poetikou, nemali by sme obísť československý, presnejšie český divadelný dobový kontext šesťdesiatych rokov minulého storočia. Signalizovali sme jeho kontakty s divadlom poézie a s prvými scenáristickými i režijnými aktivitami v tomto druhu divadla. Vo viacerých teoretických prácach Horák zdôrazňuje svoje skúsenosti aj s amatérskym umeleckým prednesom, s jeho aktívnou účasťou na vrcholných celoslovenských a celoštátnych podujatiach už počas vy-

sokoškolských štúdií na FF UPJŠ Prešov, ako aj status vysokoškolského pedagóga — odborného asistenta v tejto inštitúcii, ktorý začal intenzívnu činnosť so súborom spočiatku Divadla poézie FF UPJŠ. Tieto súvislosti uvádzame aj preto, že hosťovanie českých súborov na popredných amatérskych súťažiach, prehliadkach či festivaloch v šesťdesiatych rokoch, povedzme aj na celoslovenskej prehliadke zameranej na umelecký predes a divadlá poézie — Hviezdoslavov Kubín, bolo pre mladého vysokoškoláka neobyčajne inšpiratívne. Poetika a estetika českých divadiel poézie bola v danom období totiž nepomerne vyspelejšia, výrazovo i tvarovo vypracovanejšia než pomerne konvenčné slovenské „recitovadlá poézie“. České amatérske divadlá poézie, navyše, pomerne úzko súviseli s bohatým zázemím českých maloformistických či štúdiových divadiel, ktoré v tom čase zažívali veľký rozmach. Medzi ďalšie využívané a „vzývané“ formy alternatívneho alebo netradičného divadla patrili napríklad autorský a poetický kabaret, autorský muzikál, šansón, pantomíma, inscenácie anekdot, pohybové fyzické divadlo, plenérové divadlo, performancie a text-appealy, ktoré priťahovali — ako konštatuje Peter Pavlovský — „predovšetkým mladé publikum svojou spoločenskou i umeleckou provokatívnosťou a latentnou opozičnosťou, kontrastujúce s prevládajúcou uniformitou oficiálneho dobového československého divadla (tým plnili funkciu umenia spätého neskôr s alternatívnou divadelnou kultúrou)³⁵. Divadlá malých javiskových foriem kládli veľký dôraz na kontakt s divákom. Nemožno povedať, žeby sa repertoárové divadlá chceli od diváka dištancovať, ale ich inscenačná poetika, priestorové riešenie, mohutná výprava etc. nahrávalo skôr predstave, že divadlo je niečo, čo je nedotknuteľné alebo posvätné. Tento trend práve komorné divadlá malých javiskových foriem narušovali či dokonca popierali. V menšom priestore vytvorili predstavu divadla pre divákov z rozličných oblastí súdobého spoločenského života, čo bolo podporené ešte povahou autorského divadla a osobnostným autorským herectvom. V slovenskom kontexte sa vyskytovali v nepomerne menšom počte. Za všetky spomeňme napríklad aktivity Milana Lasicu a Júliusa Satinského či Stanislava Štepku, ktorí sa k tejto vlne otvorene hlásili.

Karol Horák vo svojich reflexiách na ranné obdobie vlastnej umeleckej činnosti mapuje aj konkrétne reáliá a zo súborov patriacich k českej umeleckej špičke divadla poézie radí telesá, akými sú brnenské Divadlo poézie X 62 (1958), pražské Takzvané divadlo poézie (1963) či Divadlo Orfeus Praha (1967) — divadelné skupiny, ktoré umelecky viedol herec, divadelný režisér, dramatik a demiurg českého undergrondového a nonkonformného divadla Radim Vašinka. Horák uvádza aj ďalšie zoskupenia — okrem iných — brnianske Divadlo „X“ (1959), Divadelko pod Okapem Ostrava (1961), Paravan Praha (1959), ale predovšetkým Quidam Brno (1966), Docela malé divadlo Litvínov (1962) vedené amatérskym recitátorom a režisérom Miroslavom Kovaříkom a pražské Divadlo na okraji (1969) zalo-

³⁵ P. Pavlovský *et al.*, *Základní pojmy divadla: Teatrológický slovník*, Praha 2004, s. 271.

žené divadelným a televíznym režisérom, scenáristom a dramaturgom Zdeňkom Potužilom.

Divadlo ako umenie životne odkázané na svoju verejnú prezentáciu a komunikáciu sa vždy odohráva v istých spoločenských a politických súradniciach, a tie boli v sledovanom období dané vtedajšou mocenskou štruktúrou na čele s vládnuťou komunistickou stranou a socialistickou garnitúrou. Preto neprekvapuje, že sa divadlo v bývalom Československu — a jeho alternatívny prúd obzvlášť — muselo vyrovnávať s neľahkými spoločensko-politickými podmienkami. V každom prípade si je nutné uvedomiť, že v danom čase v zásade žiadna suverénna nezávislá či alternatívna činnosť divadelného súboru — ako sme už na to viackrát v štúdiu upozornili — nebola možná. Každý súbor musel mať svojho zriaďovateľa, ktorému sa musel za svoju činnosť zodpovedať a ktorý na súbor vyvíjal aj rôzny tlak motivovaný zase jeho zodpovednosťou voči vyšším príslušným orgánom štátne preorganizovanej a kontrolovanej kultúry. Z tejto siete direktívneho riadenia a všestranného dohľadu sa vymykali — ako ich presne charakterizoval Jan Roubal — „iba jednorazové, príležitostné akcie poloverejného charakteru, napr. rôzne školské predstavenia či vystúpenia skôr paradivadelného typu v rámci školských akadémií, plesov, recesne ponímaných študentských večierkov, vernisáží a happeningov konajúce sa však zvyčajne len pre spriaznené publikum, ktoré sa vopred poznalo a vytváralo tak dôvernú komunitu“³⁶.

Celkovo možno o „mode vivendi“ vtedajšieho československého alternatívneho divadla v sledovanej oblasti a období konštatovať, že sa tu — síce v menšom meradle a nerovnomerne rozloženej škále — objavujú typické črty podmienok a pomerov, v ktorých sa činnosť týchto súborov odohrávala vo všetkých regiónoch. Súbory tohto typu divadla sa s nimi vyrovnávali po svojom. Niekedy volili cestu parciálnych kompromisov (v prípade amatérskych telies nimi boli napr. občasné „príležitostné“ vystúpenia v rámci oficiálne organizovaných spoločenských akcií), niekedy hovorili — súhlasne s Janom Roubalom — „poetikou náznakov, analógií a metafor, inokedy zase slobodným humorom a tvorivou hravosťou, často aj priamymi výrazmi generačného morálneho nepokoja“³⁷. Jedno je však neodškriepiteľné, že ich bytostnou silou bola nákazlivá autentickosť, „poučené“ a solidárne publikum a vitálna schopnosť urobiť často z núdze svojho periférneho postavenia cnosť hrdého sebavedomia vlastnej identity. Tieto skutočnosti sa premietli aj do činnosti prešovského študentského divadla a našli svoj umelecký odraz aj v dramaturgii divadelného festivalu AP.

K českým alternatívnym divadelným súborom, ktoré v novom miléniu vystúpili na tomto podujatí patria: BÍLÉ DIVADLO Ostrava: *Červený kohout letí k nebi* (2001), réžia: Jan Číhal; DNO Hradec Králové: *Ryža, Operetka, Rychlé šípy, Oslík, Gomez...* (2002), réžia kolektív; DEKADENTNÍ DIVADLO BERUŠKA

³⁶ T. Lazorčáková, J. Roubal, *K netradičnímu divadlu*, Praha 2003, s. 38.

³⁷ *Ibidem*, s. 39–40.

Brno: *Midi Lidi* (2003), réžia kolektív; SPOLEK RICHELIEU Praha: M.H. Frys *Vy tomu věříte? Aneb Don Quijote de la Mancha* (2004), réžia Martin Frys a Jana Pilátová; DIVADLO V 7 A PŮL — KABINET MŮZ Brno: Roger Krowiak *Tajemství zákerného paštikáře* (2006), réžia: Ondřej Elbel; RECITAČNÁ SKUPINA Prostějov: *Tragaču, Tragaču* (2007), réžia: Hana Kotyzová; NOVÁ SÍŤ Praha: James Donlon, Vojta Švejda *Albert se bojí* (2008), réžia: James Donlon; DEKADENTNÍ DIVADLO BERUŠKA Brno: *Zlatá nálada (okamžitý low-fi muzikál pre tri hlasy)* (2008), réžia: kolektív; HANDA GOTE research & development Praha: *Emily, Hlbiny a farby samoty* (2010), réžia: kolektív; KATEDRA PANTOMÍMY HAMU Praha — CIRKUS MLEJN: *Postav na čaj!* (2010), réžia: Eliška Brtnická a Jana Klimová; JEDEFRAU.ORG — CRISTINA MALDONADO Praha: *What she does* (2012), réžia: Cristina Maldonado a Tomáš Procházka; BÍLÉ DIVADLO Ostrava: *Z tohto obrazu už nikdy neodejdu* (2012), réžia: Jan Číhal, ALFRED VE DVOŘE Praha, Helsinki: Pasi Mäkelä *Tonttu (Performance)* (2013), réžia: Pasi Mäkelä; PALÁC AKROPOLIS Praha: *ČEZko forever / Skutočná udalosť* (2013), réžia: Petr Boháč; DNO Hradec Králové: *Den Dna* (2014), réžia: Jiří Dobeš, Jiří Jelínek a kol.; NEKROTEATER Praha: *NEKROgames* (2014), réžia: Jana Micenková; D' EPOG Brno: *Vše, co je krásne, rozmnožit má se* (2015), réžia: Lucia Repašská; ARTWAY THEATRE Praha: Martina Balážová / Marcela Magdová *Ženská epopeja* (2015), réžia: Martin Satoranský; KATEDRA ALTERNATIVNÍHO A LOUTKOVÉHO DIVADLA DAMU Praha a DIVADLO DISK Praha: V. Wolf, K. Hutečková *K majáku, do strany 73* (2016), réžia: Klára Hutečková; ARTWAY THEATRE Praha: Ivana Gibová *Borderline* (2017), réžia: Jana Micenková; Divadelní fakulta Janáčkově akademie umění Brno: M. Maeterlinck *Príchod* (2017), réžia: kolektív; Divadlo Bolka Polívky Brno: V. Fotka, P. Jarčevský, M. Chovanec, O. Klíč *Letem sokolím* (2018), réžia: Petr Jarčevský.

Záver

V záverečnej sumarizačnej syntéze by sme mohli konštatovať, že medzi textom slovenskej národnej divadelnej kultúry a prešovským regionálnym súborom prebiehala kontinuálne pulzácia inšpiratívnych podnetov, ktoré mali tak podobu racionálnej a vopred pripravovanej koncepcie, ako aj spontánnej reakcie na podnet zvonku. Ten neraz nadobúdal podobu prekvapujúco autentickej estetickej hodnoty, ktorá zväčša predstavovala iba latentnú filiaciu s prvotným podnetom a v prepojení na recipienta s osobitým štatútom v národnom kontexte vytvárala nečakane jedinečný divadelný artefakt (napr. *Džura* [1968], *Démon* [1967], *Fragments* [1974], *Živý nábytok* [1975], *Tip-top biotop* [1976], *Materstvo* [2011], *Človek etudový alebo Konšpirácia alebo Od skúšky k predstaveniu* [2013] a mnohé iné).

Aj týmto spôsobom sa usilovala jedna línia slovenského divadla — alternatívna scéna — nivelizovať „zaostávanie“ slovenského divadla za európskym, príp. svetovým kontextom. Neraz išlo o spontánnu aktivitu, ktorá mala prekvapujúco umelecké výsledky efektívnejšie a vitálnejšie než dlhodobo pripravované a racionálne sofistikované projekty, ktorým však často chýbala duša alternatívy.

Bibliografia

- Aronson A., *Americké avantgardní divadlo*, prel. D. Jobertová, Akademie múzických umění, Praha 2011.
- Babiak M., *Slovenská dramatika na prahu 21. storočia*, [w:] *Kontexty alternatívneho divadla II*, red. J. Gbúr, K. Horák, M. Pukan, Filozofická fakulta, Prešov 2006/2007, s. 131.
- Degler J., *Teatr*, [w:] *Leszek Mądzik. Teatr, scenografia, warsztaty, fotografia, plakat*, Wydawnictwo jedność, Kielce 2008, s. 7.
- Divadlo chléb a loutky*, / *Scénografie č. 30*, red. V. Ptáčková, Divadelní ústav, Praha 1972.
- Horák K., *Metamorfózy alternatívneho divadla*, red. M. Pukan, E. Kušnírová, P. Himič, P. Modrý, Levoča 2009, s. 95–142.
- Horák K., *Slovo, gesto, obraz, tvar*, Osvetový ústav, Bratislava 1981.
- Hynvar J., *Herec v moderním divadle*, Divadelní ústav, Praha 1999.
- Inštitutorisová D., *Čítanie v mysli dramatika (Karola Horáka)*, Vydavateľstvo Tatran, Bratislava 2007.
- Laciaková D., *Lech Raczak v prúdoch Akademického Prešova*, [w:] *Kontexty alternatívneho divadla II*, red. J. Gbúr, K. Horák, M. Pukan, Filozofická fakulta, Prešov 2006/2007, s. 252–254.
- Lazorčáková T., Roubal J., *K netradičnmu divadlu*, Pražská scéna, Praha 2003.
- Living Theatre*, red. J. Kořán, P. Oslzlý, prel. P. Janský, K. Pospíšilová, M. Žilina, Jazzová sekce, Praha 1982.
- Marčok V. et al., *Premeny dramatickej tvorby*, [w:] *Dejiny slovenskej literatúry III*, Národné literárne centrum, Bratislava 2004, s. 327.
- Nezval V., *Moderní básnické směry*, Československý spisovatel, Praha 1969.
- Pavlovský P. et al., *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*, Divadelní ústav, Praha 2004.
- Rottenberg A., *Náčrty tvaru*, [w:] *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012, s. 148.
- Semil M., Wysińska E., *Slovník světového divadla 1945–1989*, prel. I. Lexová, J. Roubal, H. Suchařípová, J. Vondráček, Divadelní ústav, Praha 1998.
- Sloviak J., Cuesta J., *Jerzy Grotowski*, prel. K. Dylewska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Wójciak E., *Arka*, [w:] *Teatr Ósmego Dnia*, red. a fot. P. Skorupska, Agora, Warszawa 2007, s. 49.

Intercultural dialogue in present Slovak drama and theatre

Summary

The study deals with the possible inspirations from the external environment being the part of works by Karol Horák which undergo a creative transformation and produce a new aesthetic quality on the level of text, as well as the on the level of new staging forms or genesis of a completely

new autochthonic theatre form (author's theatre, postmodern theatre, medial theatre, happenings, performances, site-specific, etc.) There was a continuous pulsation among Slovak national theatre culture, or rather metonymically understood Prešov's regional student theatre, and American (Living Theatre of J. Becka and J. Malinova, Schumann's Bread and Puppet, etc.), Polish (Kantor's Cricot 2, Grotowski's Theatre Laboratory, Raczak's Theatre of Eighth Day, Mądzik's Plastic scene, Słupczynski's Theatre Studio of Těšín, the Theatre Academy of Movement, Cracowian KTO, etc.) and Czech provenance (Theatre Orpheus Prague, Theatre X Brno, Theatre under Drain Pipe Ostrava, Quite Small Theatre Litvinov, Theatre on the Periphery, Prague, Quidam Brno, etc.) They have the form of a rational as well as a spontaneous reaction to the external stimulus which often acquired a form with surprisingly authentic aesthetic value. This value usually represented the latent affinity with the original stimulus and it often created an authentic theatre artefact with respect to the recipient having the peculiar status within the national context (e.g. *Džura* [1968], *Démon* [1967], *Fragments* [1974], *Živý nábytok* [1975], *Tip-top biotop* [1976], *Materstvo* [2011], *Človek etudový alebo Konšpirácia alebo Od skúšky k predstaveniu* [2013] etc.) This was the way how one wing of Slovak theatre tried to balance falling short of the European or world context.