

MIRON PUKAN

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Medzi liminalitou a slobodou aj ako prejav diskurzivity (pop)(sub)kultúry v súčasnom slovenskom alternatívnom divadle*

V súčasnosti, v epoche náhlych civilizačných metamorfóz, návratu dominancie štruktúr kapitalistického neokolonializmu a arogancie stanovujúcich podložie vlády politikov vo vzťahu k individualitám tvoriacich artefakty, od začiatku nastavených ako svet hodnôt nepodliehajúci ekonomickým princípom a trhovému hospodárstvu, sa radikálne zmenil význam pojmu slobody cenený v každej kultúre a stanovujúci základný pilier filozofie človeka.

Tento pojem, kde relevantnú perspektívu tvorila prepojenosť na prirodzený zákon, akým bola sebarealizácia osobnosti v súznení s jej vlastnou intuíciou a pocitom zmysluplnosti bližšie určených aktivít, perspektíva vyrastajúca zo zriedel v mimetickom prenesení črt upevňujúcich vzorce, ktoré udržiavajú civilizáciu v harmonickom vnútornom pute, bol nahradený iluzórnou konfrontáciou hodnoty kreovanej a reprezentovanej v umení s abstraktnou dominantnou silou, ktorú dnes nepredstavuje nič iné než sú peniaze.

Elita sponzorov a mecénov kultúry zaobchádza — nemajúc o tom poňatia — s princípom charakterizujúcim feudalizmus v Heglovej historiozofii, keď onen Pán hovorí svojmu „sluhovi“: „budeš jesť chlieb, ale z mojej ruky“. Ten, aby prežil a mohol vykonávať to, čo je mu blízke, a tak naplniť sebarealizačné potreby, súhlasí, aby jeho sloboda bola pozbavená individualizmu a jej čiastková realizácia, ktorú Pán, samozrejme, dovoľuje, prijíma znaky svojvôle nakoniec stotožnenej so slobodou.

Sloboda teda preberá na seba postoj akceptovaného výstrelku alebo povolenej „inakosti“. Dialo sa tak prevažne vtedy, keď sa umelcovi umožňovala ohraňovaná sloboda a „vymazávalo“ sa jeho šialenstvo, ako sa vravelo, iba preto, že je „umeleckou dušou“. Tento frazeologizmus sa objavuje rovnako aj v súčasnom

* Táto štúdia je jedným z výstupov grantového projektu VEGA 1/0570/15.

jazyku vyjadrujúcom mentalitu benevolentných vládcov (to znamená sponzorov a mecénov) odpúšťajúcich excesy umelcom.

Možnosť manifestácie svojej „inakosti“, individualizmu a suverenity je síce prijímaná s pochopením a zapojená do priestoru excessu umelca, no je viac než zrejmé, že bol narušený poriadok odvolávania sa na axiому a na jeho miesto prenikol poriadok „zodpovednosti“ v rámci systému.

Sloboda bola zamenená — ako o tom podnetne uvažuje Włodzimierz Szturc — za „simulakrum“, čo je zdanlivý a zradný obraz prezentovanej skutočnosti ako rozvíjajúcej sa, podrobenej zákonom zdokonalenia a obohacovania.¹ Je to svet, ako píše Baudrillard², konštruovaný ľuďmi zažívajúcich „zázrak konzumnosti“ tvoriaci súbor hotových produktov poskytujúcich šťastie, magicky predstavujúci ilúziu ako skutočnosť v reklamách, rozličných podobách marketingových zliav, médiách rôzneho typu (televízia, rozhlas) najčastejšie adresovaných masovému príjemcovi.

Keďže umenie a jej tvorcovia sa zodpovedne odvolávajú na kultúru či popkultúru, vďaka ktorej sa povedzme literatúra a v jej rámci dráma alebo divadlo stali predmetom ich fascinácie, mali by stáť na strážii duchovnej kontinuity kultúry, odovzdávať Aristotelovu entelechiu, čiže vytvárať elementy reťaze spájajúcej žriedla a ciele umeleckých činností — v našom prípade európskej kultúry. Slúžiac základnému princípu mimesis vo vzťahu ku skutočnosti i k mýtu — autori alebo aj umelci v najširšom zmysle slova predstavujú modelové vzťahy panujúce v tomto svete, nie zriedkavo sa z nich vysmievať, rúhajúc sa im, zvädzajúc ich na reálne smetisko histórie.

V tejto súvislosti sa zdá byť podnetným kritický pohľad Friedricha von Hayeka, „pápeža liberalizmu“ — ako ho označil Roman Berger — ktorý upozorňuje, že demokracia je ideál, ku ktorému sa konkrétne demokracie môžu približovať iba za predpokladu, že budú nekompromisne presadzovať do praxe nielen právne pravidlá [...], ale najmä pravidlá zo sféry „spontánneho poriadku“ — princípy kultúry, ktoré vyplývajú zo spoločenskej kultúrnej „tradície“.³

Univerzalizmus Hayekovej myšlienky ani na moment nepripúšťa, poslúžiac si úvahami Romana Bergera, „že by napríklad mohla fungovať akási ekonomika sama o sebe, vytrhnutá z kontextov komplexnej reality, v ktorej fundamentálnu úlohu hrajú práve spontánne procesy Prírody vyúsťujúce do štruktúry kultúry“.⁴ Hayekovu názorovú platformu Berger rozvíja ďalej:

¹ Pozri *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 27. alebo W. Szturc, *Twórca nowego teatru a symulakrum wolności*, [v:] *Havlovské dialogy — paradox svobody* [*Dialogi Havlowskie — paradoks wolności*], Cieszyn 2014, s. 20.

² Podľa J. Baudrillard, *Spoleczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, Warszawa 2006, s. 116.

³ R. Berger, *Cesta s hudbou. (Od Palacha po Obamu — a po Štefánika)*. *Výber textov z rokov 1969–2009*, Bratislava 2012, s. 142.

⁴ *Ibidem*. Pozri tiež viaceré odborné texty a referáty Tatiany Pirníkovéj, v ktorých analyzuje myšlienky Romana Bergera (napr. známky duchovnosti, siahanie za transcenciou, prítomnosť

Znepokojuje, že túto koncepciu sme u nás neprijali. Že hneď v začiatkoch „radikálnej ekonomickej reformy“ sa povedalo, že na kultúru teraz nie je čas. [...] A nielen u nás žijeme v situácii hlbokkej krízy kultúry vyplývajúcej z antropocentrizmu, z vládnucej paradigmy klasickej vedy a z nej odvodenej likvidácie horizontu Sacrum: zo zosmiešnenia všetkého, čo súvisí s Transcendenciou. [...] Keďže kultúra sa adaptovala na „civilizačné procesy“, stala sa z nej „konzumná kultúra“, zabudlo sa, že „konzum“ a „kultúra“ sa navzájom vylučujú, že ide o — zďaleka nie ojedinelý — príklad *contradictio in adjecto*, a tým o nezmysel.⁵

Nemecký filozof Martin Heidegger sa vyslovil, že evolúcia myslenia dospela na úroveň dialektiky, teda na úroveň reflexie, čo znamená, že sme povinní konfrontovať svoje automatické myslenie s princípmi, s Pravdou, s pravidlami spontánneho poriadku kultúry. Hovorí, že nivelizácia vedie k chaosu, k entropii.⁶

Uvoľnenie, ktoré po roku 1989 nastalo, sa prejavilo aj mnohými zmenami v divadle i dramatickej tvorbe. Objavilo sa pomerne mnoho nových autorov a hier. Pôvodná dráma sa však na javiská veľkých divadiel dostáva len veľmi pozvoľna. Jedným z dôvodov je aj pretrvávajúca nedôvera divákov a divadiel voči súčasnej dráme. Divadlá sa od začiatku deväťdesiatych rokov prakticky až dodnes stretávajú s problémami súvisiacimi so zmenou organizačnej štruktúry, financovania a audience buildingom. Proces hľadania novej tváre slovenských divadiel sa odrážal — ako to správne označil Ján Šimko — najmä

v zmätočnej dramaturgii, ktorá vedľa seba ukladala často marginálne tituly staršej svetovej i domácej drámy vedľa ešte marginálnejších titulov súčasnej svetovej drámy. Väčšina slovenských divadiel, žiaľ, rezignovala na pozitívne inscenačné tradície, ktoré vybudovali predchádzajúce generácie.⁷

Možno konštatovať, že sa dramatická a divadelná tvorba zásadným spôsobom diverzifikovala. V čase, keď od divadiel neprichádzala iniciatíva inscenovať pôvodné hry súčasníkov, podporovali tieto aktivity iné subjekty — súdobé Národné divadelné centrum (NDC), jeho nástupca Divadelný ústav Bratislava a odborné teatrologické časopisy. NDC usporiadalo v rokoch 1991–1997 Festival inscenácií slovenských hier.⁸ Časopis *Medzičas* vyhlasoval začiatkom deväťdesiatych rokov súťaž pre dramatikov, ktorá bola napojená na iné európske súťaže, ale v polovici decénia zanikla. Dôležitým stimulom pre dramatikov a divadelných tvorcov je česká Cena Alfréda Radoka⁹, ktorej sa môžu zúčastniť — a úspešne sa i zúčastňu-

paradoxu v hudbe; proces, v ktorom prináša skladba svedectvo o smrti; meditativnosť vo vzťahu k času — ako trvanie a ako proces a i.). Napr. T. Pirníková, *Meditácia ako výsledok dozrievania, svedectvo o poznaní*, [v:] *Súčasnú umenie v medzidisciplinárnej komunikácii. Studia Aesthetica XI*, ed. J. Sošoková, Prešov 2009, s. 331–340.

⁵ *Ibidem*, s. 142–143.

⁶ Podľa R. Berger, *op. cit.*, s. 146.

⁷ J. Šimko, *Periféria v centre Európy*, [v:] *Katalóg slovenských súčasných dramatikov*, ed. J. Beňová, J. Šimko, Bratislava 2006, s. 14.

⁸ Prvý ročník sa konal v Bratislave (1994), ďalšie tri v Prešove (1995, 1997).

⁹ Ide o anonymnú súťaž o cenu za najlepšiu pôvodnú divadelnú hru. Vyhlasuje ju Nadačný fond Cien Alfréda Radoka v spolupráci s divadelnou a literárnou agentúrou AURA-PONT. Tejto súťaže sa môže zúčastniť český alebo slovenský autor s pôvodnou hrou, ktorá ešte nebola uvedená

jú — aj slovenskí dramatici. V roku 2000 vyhlásil bratislavský Divadelný ústav súťaž DRÁMA¹⁰ roka, do ktorej je každoročne prihlásených okolo tridsať textov.

Najsilnejšou žijúcou tradíciou, formujúcou súčasnú slovenskú drámu a divadlo, ostáva naďalej tradícia alternatívnych štúdiových divadiel, ktorá zanecháva na hrách súčasných autorov najvýraznejšie stopy. V (polo)profesionálnych i amatérskych divadlách alternatívneho alebo štúdiového typu (napr. niekdajšie Divadlo Kopánka Trnava, jeho nástupca Divadlo DISK Trnava¹¹, Divadlo GUnaGU Bratislava, Divadlo Stoka Bratislava, Divadlo SKRAT Bratislava, Teatro Tatro Nitra, Divadlo Pôtoň Bátovce, Bábkové divadlo na Rázcestí, Divadlo Neon Košice, Prešovské národné divadlo a i.)¹² sa v prítomnosti hry súčasných autorov aj inscenujú. Ak sa objaví nejaká „veľká hra“, teda hra, ktorá svojou témou a spracovaním obsiahne priestor veľkého javiska a unesie kritériá pravidelného uvádzania v repertoári, je to skôr vec šťastnej náhody.

Akokoľvek paradoxne môžu vyznieť a neraz aj vyznievajú dopady fenoménu slobody premietajúce sa do života súčasníka, v kultúrnej (a v užšom zmysle rovnako popkultúrnej) oblasti sú jej prínosy viac než badateľné. Môžeme to plasticky demonštrovať na situácii tvorcu súčasnej divadelnej kultúry. Ak by sme chceli byť konkrétni a transfokovali by sme náš pohľad na prítomnú situáciu umelca, povedzme, aj v oblasti alternatívneho divadla, mali by sme zrejme zdôrazniť, že celé množstvo genologických špecifik tvoriacich poetologickú bázu súčasných divadelných produkcií rozmanitého typu nebolo v predošlom politickom systéme mysliteľných, ba mnohé z nich radový tvorca socialistickej kultúry ani nepoznal. Kým v období normalizačných sedemdesiatych a následne osemdesiatych rokov minulého storočia prevládali v kultúre a umení (a nielen divadelnom) prísne genologické pravidlá, teda zásady žánrovej a druhovej určenosti, determinácie jednotlivých kategórií (napr. rigorózne členenie na divadelné druhy: divadlo poézie,

a zverejnená. Víťazný text je publikovaný v časopise Svět a divadlo. Podrobnosti o súťaži možno nájsť na internetovej stránke www.aurapont.cz.

¹⁰ Je anonymnou súťažou o najlepší slovenský dramatický text roka s cieľom podporiť rozvoj domácej tvorby a prepojiť ju s profesionálnym divadlom. Tejto súťaže sa môže zúčastniť slovenský autor s pôvodnou hrou, ktorá — podobne ako v prípade Ceny Alfréda Radoka — nebola ešte uveďená a zverejnená. Očenené texty sú knižne publikované a inscenované v niektorom z profesionálnych slovenských divadiel. Podrobnosti o súťaži možno nájsť na internetovej stránke www.theatre.sk.

¹¹ Pozri bližšie <http://www.divadlodisk.sk/index.php?td=disk> alebo M. Breťák, M. Fehér, *Divadelný súbor Trnava DISK 50. Publikácia k jubileu*, Trnava 2005.

¹² Pozri bližšie štúdie viacerých teatroológov venujúcich sa problematike alternatívneho, štúdiového, študentského, nezávislého a pod. divadla na Slovensku, ako napr. K. Horák, *Konštanty a premeny divadla alternatívneho typu na Slovensku*, [v:] *Metamorfózy alternatívneho divadla*, eds. M. Pukan, E. Kušnírová, P. Himič, Levoča 2009, s. 10–45, ako aj *idem*, *Alternatívne divadlo na Slovensku po roku 1989 II*, [v:] *Kontexty alternatívneho divadla IV*, eds. K. Horák, M. Pukan, E. Kušnírová, Prešov 2011, s. 8–40, alebo M. Místrík, *Alternatívne divadlo v súčasnej optike*, [v:] *Kontexty alternatívneho divadla I*, eds. J. Gbúr, K. Horák, Prešov 2003, s. 36–40, alebo A. Jawlowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa 1987, s. 5–36, alebo W. Dudzik, *O teatrze alternatywnym*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa. Antropologia Kultury, Etnografia, Sztuka” 49, 1995, č. 2 [229].

malé javiskové formy, činohra, opera a i.), po historicko-spoločenskom medzníku v roku 1989 viacero produkcií — trebárs performančného charakteru — v rozličných typologických variantoch (performance, body art, site specific, happeningové akcie, postdramatické tendencie, dokumentárne divadlo a pod.) — narušilo dlhoročný stereotyp a vynútilo si na kultúrnom a umeleckom poli ich akceptovanie.

Možno to ilustrovať aj na takom divadelnom festivale, ktorý už viac ako polstoročie kontinuálne zastrešuje kultúrne i popkultúrne aktivity a tvorbu vysokoškôľákov na Slovensku s estetickým valérom, akým je Akademický Prešov (AP).¹³ V naznačených intenciách by sme sa mohli oprieť o všeobecnú charakteristiku pojmu performancia, ktorú Patrice Pavis, odvolávajúc sa na Andreau Nouryehovú a jej päť performačných foriem, charakterizuje v *Divadelnom slovníku* nasledovne: „Body art (Telo ako umenie), keď sa telo performeru používa na to, aby ho [...] ukázalo alebo overilo jeho imidž.“¹⁴ Takou bola aj performancia realizovaná na 45. ročníku AP *Telo ako objekt* (2011). Performer si vbodol do hrude niekoľko malých šípov so zástavkami a postupne ich vrhal pred seba a od jednej méty k druhej prechádzal priestorom. Taký typ performačnej produkcie by viac ako pred štvrtstoročím — a to nielen v kontexte tohto festivalu — nebol prakticky vôbec možný.

Inú štýlovú a typologickú tonalitu priniesla performancia *Materstvo* ako „autobiografická prezentácia, v ktorej umelec rozpráva reálne udalosti zo svojho života“.¹⁵ Tri členky Študentského divadla Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity (ŠD FF PU) počas štúdia v jednom akademickom roku otehotneli a priniesli na svet potomkov.¹⁶ Táto téma nebola aktérkami interpretovaná ako reprezentácia roly, ale mala charakter ostenzie a ponúkla bezprostrednú reálnu skúsenosť, čím sa usilovala aj o konceptualizáciu divadelnej formy, tendujúc rovnako ku konceptuálnemu divadlu. Avšak

¹³ Vznikol v roku 1966 a od 3. ročníka je kontinuálne až dodnes organizovaný v Prešove ako Súťaž umeleckej tvorivosti vysokoškôľákov Slovenska. Aj vďaka prepojeniu na umeleckú činnosť Študentského divadla Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity, ktorý inicioval jeho vznik, organizátori koncepčne preferujú na danom fóre, samozrejme, okrem domácich produkcií, rovnako aj viacero typov alternatívnej divadelnej kultúry, predovšetkým poľskej a českej proveniencie, čo je rovnako potvrdením dôležitých a zároveň i živých relácií slovenského alternatívneho divadla s poľskou alternatívnou divadelnou kultúrou. Z poľských súborov, ktoré sa za ostatné desaťročie zúčastnili na tomto fóre možno napríklad spomenúť: Teatr im. Wandy Siemaszkowej z Rzeszowa (*Szajnow Déballage — Rozbaľovanie*), Teatr Cogitatur z Katowic (Izdebského *Aztec Hotel*), Cieszyńskie Studio Teatralne z Cieszyna (Ślupeczyńského Droga Żywiecka, *Kaukazkij Privet*), Teatr Krzyk z Maszewa (Kościółkove *Glosy*), Teatr Realistyczny z Skierniewic (Paluchovského *Tra-ta-ta...*), Scena Plastyczna z Lublina (*Wilgoć Leszka Mądzika*), Teatr Porywacze Ciał z Poznane (*OUN* Katarzyny Pawłowskiej i Macieja Adamczyka), Teatr Nowy z Warszawy (*Pasożyty* Tomasa Gawrona), Teatr KTO z Krakowa (*Quixotage, Ślepcy, Chór Sierot*), Teatr Ósmego Dnia z Poznane (*Archa*) a mnohé ďalšie.

¹⁴ P. Pavis, *Divadelný slovník*, Bratislava 2004, s. 302.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Išlo o Dianu Laciakovú, Zuzanu Henčekovú a Zuzanu Dancákovú. Pozri bližšie D. Laciaková, *Performance Materstvo*, [v:] *Kontexty alternatívneho divadla IV*, s. 120–140.

umelecký svojbytný postup genézy divadelného diela, pri ktorom na jeho začiatku nestojí hotový scenár, iba niekoľko téz (zväčša ani graficky nezaznamenaných), odkazuje aj na divadlo improvizácie, tak často vysokoškolským súborom preferované.¹⁷

Narátkory neprinášajú len svoj pohľad na fabulu, ony ju „žijú“, je im vlastná, inak formulované — fabula produkuje prítomnosť. Možno spolu s Lehmannom dokonca uvažovať tiež o „posteepickom divadle.“¹⁸ Avšak čím väčším množstvom formálnych prostriedkov a tematických línií dielo disponuje, tým sa zvyšuje pravdepodobnosť ich prelínania sa, preskupovania a prerastania jedného do druhého. Okrem toho úsilie o všeobecne popisné pomenovania „síce predstaví nové diela, ale sústreďuje sa skôr na ich inventarizáciu a ‘upratanie’ než na pochopenie ich estetickej logiky.“¹⁹ V širších kontextových reláciách aktérky prezentovali sociálnu situáciu performeriek — poslucháčok vysokej školy (štúdium, rodina, dieťa, existenčné problémy a i.), pričom ich narácia do istej miery mala charakter spontánnych, jednorazových privátnych vyznaní.²⁰ Pretože, ako tvrdí Hans-Thies Lehmann,

namiesto negatívneho vzťahu k predmetnosti zdôrazňuje sa bezprostredne vnímaná konkrétnosť. [...] Ide tu totiž o exponovanie divadla pre seba samého ako umenia v priestore, čase s ľudskými telami a vôbec všetkými prostriedkami, ktoré zahŕňa Gesamtkunstwerk, ktoré sa stávajú autonómny objektmi estetickej skúsenosti.²¹

Zvolenými scénickými prostriedkami, nehierarchicky usporiadaným textom, simultánnosťou umeleckej fikcie dotváranej efektom scudzenia prostredníctvom kombinácie auditívnych a vizuálnych médií²² a „životnej“ ontológie ostentatívne prenikajúcej a zasahujúcej do štruktúry diela vytvorili komornú, vysoko zážitkovú performanciu budovanú tak na autenticite prebiehajúceho okamihu narácie, ako aj na časovej univerzálnosti príbehu mladých matiek pri štarte do života.

Podobne aj divadelné formy typu site specific v minulosti, predovšetkým počnúc päťdesiatymi rokmi až do začiatku deväťdesiatych rokov minulého storočia boli tak v oblasti profesionálneho, ako aj amatérskeho divadla na Slovensku (v Československu) takmer nemysliteľné. Ak sa aj objavili, tak len sporadicky v rámci tzv. malých javiskových foriem. Po páde režimu, nivelizácii obmedzení a vyhlásení slobody tlače a voľnosti slova sa otvorila cesta na progresívne ume-

¹⁷ M. Pukan, *Alternatívnosť ako jeden z možných „inscenačných“ prístupov v divadelnej tvorbe a praxi*, [v:] *Kontexty alternatívneho divadla III*, eds. J. Gbúr, K. Horák, M. Pukan, Prešov 2008, s. 110.

¹⁸ Podľa H.T. Lehmann, *Postdramatické divadlo*, Bratislava 2007, s. 110.

¹⁹ M. Pšenička, *Nejen k postdramatickému konceptu Hanse-Thiese Lehmann*, [v:] *Divadelní revue*, roč. 21, 2010, č. 1, s. 39.

²⁰ Jedna z nich dokonca hrala s dojčaťom na hrudi.

²¹ H.T. Lehmann, *op. cit.*, s. 110.

²² Tie mali charakter autonómneho hráča prezentujúceho inú, simultánne existujúcu tvár sprítomnenej skutočnosti. V štruktúre diela sa využívali notebook, zosilňovač, dataprojektor, čítačka. Z dataprojektora sa na plátne objavili napríklad základné informácie protagonistiek traktovaného príbehu súvisiace s vekom, manželstvom, trvalým bydliskom a podobne.

lecké artikulovanie rovnako aj duchovných princípov prostredníctvom tém, ktoré sa primárne viažu na osobitý, povedzme sakrálny priestor. V týchto intenciách sa umelecké vedenie festivalu orientovalo na témy úzko späté s východoslovenským regiónom prostredníctvom workshopov. Tak vznikla napríklad divadelná dielňa rekonštruujúca brutálne zavraždenie troch katolíckych kňazov v Košiciach: maďarského Pongráca, chorvátskeho Križina, poľského Grodzieckého v období protihabsburských povstaní v roku 1619 nazvaná Apokryfy troch košických mučeníkov (2005) v réžii Karola Horáka. Takmer identickú genézu majú *Prešovské jatky alebo Prešovský krvavý súd* (2015), kde jeho tvorcovia tematizovali tragickú situáciu krutého súdu nad luteránskymi veriacimi v Prešove z roku 1687 a ich následnú popravu. Prezentácia sa odohrala v prešovskom sakrálnom priestore Evanjelického chrámu sv. Trojice, ktoré so študentmi v rámci workshopových podujatí AP naštudoval režisér a estetik Michal Babiak. V tejto súvislosti možno spomenúť aj životný príbeh Zdenky Schellingovej, rehoľnej sestry, ktorá zomrela v trnavskej nemocnici po nekompromisnej perzekúcii predošlého politického systému v ilavskom väzení (2003).²³ Za zmienku stojí aj prezentácia workshopu *Muž zlatého srdca* (2015) v réžii Júlie Rázusovej tematizujúca ťaživé a zložité životné osudy gréckokatolíckeho biskupa Pavla Petra Gojdiča v päťdesiatych rokoch minulého storočia realizovaná v prešovskej gréckokatolíckej Katedrále sv. Jána Krstiteľa. Príbeh bol perozprávavaný fragmentárnymi reminiscenciami kňaza Mariana Potaša (Peter Lejko, herec DJZ), do ktorého vstupovali herci ŠD FF PU a kreovali pohybové obrazy mučeníkovho vzletu i pádu (poukázali na zverstvá bývalého režimu i ťažobu, ktorú intelektuálna vlna v tomto období v Československu zakúšala). Jednotlivé sekvencie dotvárala sakrálna hudba a spolu s pestrou paletou výrazových prostriedkov (napr. videoprojekcia s fotografiami Pavla Petra Gojdiča), „živelným“ a fyzickým herectvom s prvkami pohybovej choreografie a improvizácie, s dramaticky účinným prerušovaním prejavov protagonistov dupaním, kašľaním, zvukmi prepisovačiek, kombináciou skandovania s meditatívnymi textami, využitím historických faktov konfrontovaných s lyrickým, neraz modlitebným textom potvrdili intenzívny divadelný zážitok, kontaktujúc sa s recipientom od úvodného vstupu do chrámu až po poslednú sekvenciu projektu. Podobnú genézu mala rovnako divadelná dielňa *Orkucanský proces 1764* (2016) naštudovaná Michalom Babiakom spolu s interpretmi ŠD FF PU v prešovskej synagóge na základe dokumentu autorov Teodora Austrelitza a Petra Kónyu Kodeš z Orkucian, v ktorom rozpracovali historickú udalosť súdneho procesu so Židmi na základe falošného obvinenia z rituálnej vraždy.²⁴ Minimálnymi výrazovými

²³ Inscenácia mala premiéru v roku 2003 na Akademickom Prešove v krypte prešovského Františkánskeho kostola v réžii Juliany Sersenovej.

²⁴ Spomínaný židovský proces mal veľké rozmery s dohrou na viedenskom dvore. Prebiehal v rokoch 1764–1765. Všetko sa začalo vraždou 5. júla 1764, keď bol zavraždený päťročný chlapec, syn sedliaka Jána Ballu, ktorý sa hral so svojimi vrstovníkmi a nevrátil sa na obed ani na večeru. Našli ho na rozhraní chotárov medzi Orkucanmi a Jakubovanmi v lokalite Červený chrasce. Pri pre-

prostriedkami v intenciách divadla oznamu, deklamačným herectvom, rituálnym spevom a náznakovou scénografiou pripomínajúcou tzv. scénu chudobného divadla vytvorili inscenátori v primárne nemúzickom priestore synagógy sugestívny príbeh nepravdivej obžaloby z údajnej rituálnej vraždy a nenávisti či likvidácie komunity.

Odlíšny typ divadelnej poetiky — v intenciách site specific — reprezentoval opäť v rámci hlavného programu spomínaného študentského festivalu workshopový projekt *Iné spätné zrkadlo* (2004), ktorý jeho tvorcovia nazvali v podtitule „vstupovanie do duše protagonistky“. Usilovali sa v ňom vyjadriť vnútorný svet ženy odlišným spôsobom ako v prípade inscenácie *Spätné zrkadlo*, ktorá mala premiéru v Štátnom divadle Košice (ŠD, 2005) v réžii Michala Babiaka. Osobitosť projektu spočívala v tom, že sa jeho prezentácia odohrávala v nedivadelnom prostredí protiatómového krytu Študentského domova a jedálne Prešovskej univerzity v Prešove. Jeho architektúra (sedem miestností so spájajúcimi chodbami) modifikovala vlastný charakter diela: publikum (20–30 divákov) prechádzalo od vstupu cez chodby popred jednotlivé biotopy, v ktorých interpretky (spolu s ďalšími hercami a herečkami) stvárnňovali fragment protagonistikinho príbehu. Voľba tohto priestoru nebola náhodná. Žena — gasdarbeiterka sa vo svojom monológovi zmieni o tom, že na farme, kde pracovala s ďalšími kolegyňami, bývali spolu v protiatómovom kryte, ktorý v období studenej vojny stávali na Západe ako reakciu na prípadný nukleárny útok z Východu. Zásadná odlišnosť workshopovej verzie od inscenácie monodrámy v košicom ŠD spočívala v zmene žánru: monodramatický textový part pre jednu herečku realizovali v jednotlivých kójach protiatómového krytu štyri interpretky (k nim treba prirátat' ešte rad ďalších aktérov — tanečnice,

hliadke mŕtvol sa začalo tvrdiť, že na jeho tele našli nápis „Jeden je Boh“. Chlapec, ktorý sa s ním hral, uviedol, že videl kráčať po ceste dvoch Židov. Všetky úkony okolo mŕtvol chlapca sa diali podľa pokynov sudcu Pavla Zamboryho. Padlo obvinenie na Židov s tým, že je to rituálna vražda. Udalosť sa udiala pred tureckými sviatkami a to bol vraj dôvod vraždy, lebo boli smädní po kresťanskej krvi. Práve v tom čase Židia mali svoje zhromaždenie v Mošurove a tam ich pozatýkali na základe svedectva desaťročného chlapca, syna Žida Jakuba Davidoviča z Mošurova, ktorý vraj počul rozhovor otca s mošurovským učiteľom Moše Josefovičom: „Postaraj sa, aby si vykonal to, na čom sme sa dohodli.“ Ďalším svedkom bola dojka v dome Ondreja Semsyho, pokrstená Židovka, ktorá počula takýto rozhovor: „Mali sme to dieťa predsa len skôr hodiť do vody.“ Tretím svedkom bol jeden z obvinených Židov Samuel Šepsa z Mošurova, ktorý tvrdil, „že vraždu spáchal s mošurovským učiteľom Moše Josefovičom.“ Na základe výpovedí svedkov bola 14. júla 1764 vypracovaná obžaloba. Obžalovaní ostali traja Moše Josefovič, Josef Lefkovič a Samuel Šepsa. Z nich Moše Josefovič z Mošurova mučenie pri vyšetrovaní neprežil. Proces bol ukázkou falošnej obžaloby z rituálnej vraždy a nenávisti a likvidácie komunity, ktorá prekážala patričným zámerom. Za oslobodenie sa rozprúdila veľká mašinéria a proces sa potom nežiaduco predlžoval až jedenásť mesiacov. Pomoc a podporu v tomto procese poskytla Židovská náboženská obec, ktorá sa odvolávala až k cisárkovej Márii Terézii a tá sa obávala škandálu. Na jej pokyn bol proces zastavený a obvinení oslobodení, ale martýrom ostal práve Moše Josefovič, ktorý nevydržal vyšetrovanie. Proces bol zastavený až v apríli 1765. Židovská náboženská obec potom uctievala martýra v tomto procese na širokom okolí, ktorý vošiel do povedomia ľudí ako „Kodeš z Orkucan“. Pozri bližšie <https://korzar.sme.sk/c/4569343/orkucansky-zidovsky-proces.html#ixzz4tW8pzLHr>.

chór, spevákov, „inštalátorov“, narátorov, demonštrátorov a pod.), ktorí v mozaike výjavov predstavovali ženu — či jej príbeh — z rozličných optík (vrátane polemických vo vzťahu k prototextu alebo ironizujúcich niektoré činnosti hrdinky). Dôležitú úlohu v tejto kompozícii zohrala postava Sprievodcu — ženinho manžela. Ten privítal v chodbe pred krytom divákov, upozornil na seba hrou na bongo, predstavil ženu, voviedol ju i divákov do hracieho priestoru a prechádzal od jedného mikropriestoru symbolizujúceho celu k ďalšiemu, až publikum nakoniec vyviedol z krytu späť do všedného života (nemožno sa ubrániť paralele tejto postavy s mýtickým Cháronom a ríšou Hádés). Publikum tak malo možnosť recipovať nielen horizontálny príbeh tejto ženy, ale vo vertikálnej rovine (cez duchovný rozmer) aj jej zákutia — akúsi trinástu komnatu.

Pocit slobody vo vzťahu k nepredvídateľnej komunikačnej situácii súčasného divadla môže v akomkoľvek spoločenskom systéme vyvolať v jedincovi pragmatické dôsledky. Preto trebárs inscenácia Horákovej *Džury* realizovaná prešovským ŠD FF PU a označená prinajmenšom slovenskou kritickou obcou za kultovú, bola na prelome rokov 1969–1970 zásadne kritizovaná, ba upodozrievaná pre symboliku jamy, priepasti, džury²⁵ z hanenia vtedajšej predstavy, ako by mala vyzerat' súdobá súčasnosť a radená medzi ideologicky neprijateľné divadelné diela. V prítomnosti — v jej remakových verziách — sa núkajú nečakané alúzie na diery ako symbol dnešnej vyprázdnenej konzumnej spoločnosti, ktorá sa pozvoľna dostáva či skôr už dostala do hodnotového závozu.

Jednou z línií činnosti vysokoškolského súboru — ako sme naznačili — je rovnako remaková podoba emblémových inscenácií slovenského alternatívneho divadla (spomeňme rozličné verzie remakov Horákových hier, predovšetkým *Džury*, 1969–1971; *Živého nábytku*, 1975; *Tip-top biotopu*, 1976). Na pozadí eufórie zo slobody nepôsobia ani po rokoch ako archiválny, prachom zapadnutý dokument, skôr naopak, mnohé tematické línie tvoriace bazálny sujetový raster spomínaných hier vykazujú v súčasnosti vysoký stupeň spoločenskej aktuálnosti. Odkazuje to na skutočnosť, že v predošlom spoločenskom systéme bola nepriateľnou akákoľvek — aj skrytá či latentná univerzalita výpovede, ktorá mohla byť chápaná prinajmenšom ambivalentne, čo z pohľadu dnešného percipienta môže byť neraz považované za nepochopiteľné, dokonca až za absurdné.

Narušenie dovtedajších stereotypov a prísneho ideologického direktizmu sa prejavilo jednak v už spomínanej žánrovej pestrosti divadelných diel a jednak v odmietnutí zaužívaného modelu oceňovania účastníkov AP v rámci jednotlivých kategórií: bolo tak aj v prípade udeľovania 1.–3. miesta s odôvodnením, že športový výkon nie je oblasťou kultúry a že sa, povedzme, akýkoľvek umelecký prejav a s ním spojená estetická kvalita len veľmi ťažko taxatívne určuje.²⁶ Tvorca divadelných inscenácií v spomínanom type umeleckej kreativity amatérov —

²⁵ Ide o šarišský dialektický výraz označujúci jamu, otvor, diery.

²⁶ Kvôli úplnosti treba podotknúť, že v rámci kategórie *študentské divadlá* organizátori vyhlasujú namiesto poradia laureátov festivalu.

vysokoškolačkov je v súčasnosti už v pravom slova zmysle slobodný. Atrofovala železná ruka nekompromisne bdejúca nad tvorbou scenárov či dramatických textov, ktoré museli prejsť schvaľovacím pokračovaním ideologických komisií a súťažné divadelné programy sa vymanili z tortúry riadiacich štruktúr na vysokých školách alebo univerzitách.

S činnosťou a tvorbou študentského divadla (no nielen s ním) súvisí aj ďalšia relevantná skutočnosť: akoby sa už z kultúrnej pamäte takmer naplno vytratila doba sklonku šesťdesiatych rokov 20. storočia, kedy sa v poľskom kultúrnom prostredí formovali divadelné fóra napríklad typu Medzinárodného festivalu otvoreného divadla vo Vroclavi (Międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego we Wrocławiu), teda podujatia, ktoré významným spôsobom otvorilo — metonymicky povedané — „východnému divadelnému svetu“ obzor „celosvetového sveta“. Dokumentuje to aj Martin Porubjak vo svojej štúdii o jeho piatom ročníku s citátom z Litwincovho manifestu v záhlaví:

Byť otvorený znamená byť zodpovedný za všetko, čo je ľudské. A keďže ľudská existencia má spoločenský rozmer, otvorené umenie sa zaujíma o osud človeka zasadeného v jeho spoločenstve triednom, národnom, skupinovom. Je umením politickým, pretože nazerá na jednotlivca z perspektívy jeho závislosti od spoločenských podmienok, vzájomných vplyvov, všetko, čo ohraňuje i otvára, čo zväzuje i oslobodzuje, ničí i chráni. Je citlivé, musí byť teda kritické.²⁷

Zodpovednosť umelca nielen za stav umenia, ale stav sveta, aktívny vzťah ku skutočnosti, „potreba oponentúry tvorcu voči ‚závislosti‘, ‚vplyvom‘, ‚ohraňovaniam‘, ‚zväzovaniu‘, potreba kritickosti [...]“.²⁸ Všetky tieto tézy vyznievali v sedemdesiatych rokoch 20. storočia na pozadí dobovej, socialisticko-realistickej koncepcie umenia na Slovensku, presnejšie v Československu, ako ideologicky neprijateľné. Martin Porubjak preferuje spoločensky apelatívne divadlo oproti „nudnému estetickému“, povedzme „happeningové divadlo“ (Teatr 77 Łódź), ktoré nechce diváka „poučiť“, „pobaviť“, „vychovať“, ale ho

chápe ako partnera vo vzťahu [...], je to spôsob inscenovania, ktorý diváka [...] nemôže nechať chladným, ľahostajným, ktorý ho môže buď pohoršiť, alebo vyprovokovať k prehodnoteniu určitých stanovísk. Je to divadlo [...], ktoré aktivizuje [...], v skutku otvorené divadlo — otvorené voči divákovi, ochotné dávať i prijímať.²⁹

Inscenácie svetových a európskych divadelných súborov napríklad Bread and Puppet, Living Theater, Odin Teatret, Laboratorium a celá plejáda poľských študentských divadiel vytvárali teda ilúziu o slobodnom umelcovi, slobodnom umení a kultúre, ktoré napriek ideologickým obmedzeniam spejú k svojej víťaznej fáze: keď kultúra a v jej rámci aj popkultúra bude môcť byť samým sebou, bez akýchkoľvek riadiacich reštrikcií. Boli to nádeje podporené reprezentatívnymi dielami so svojbytnou poetikou a axiológiou v intenciách presvedčivého výpovedného

²⁷ M. Porubjak, *Prečo otvorené divadlo?*, „Slovenské divadlo“ 24, 1976, č. 3, s. 402.

²⁸ K. Horák, *Konštanty a premeny divadla alternatívneho typu na Slovensku*, [v:] K. Horák, *Metamorfózy alternatívneho divadla*, s. 37.

²⁹ M. Porubjak, *op. cit.*, s. 410.

sémantického gesta typu Grotowského chudobného divadla, divadelných komún predovšetkým americkej proveniencie, pozoruhodnej divadelnej kultúry pochádzajúcej z africkej či ázijskej zóny. Treba zdôrazniť, že sedemdesiate a osemdesiate roky minulého storočia — ako sme spomenuli — neboli príliš priaznivo naklonené týmto inscenačným prejavom a s nimi bezprostredne súvisiaceho typu slobody, hoci každá zo stredoeurópskych krajín prinášala svoje nezameniteľné špecifiká. Najkonzistentnejšou sa nám predsa len javí poľská divadelná kultúra, ktorá aj v predošlom politickom systéme rozvíjala poetiku študentského divadla ako oponenta voči dominantnej oficiálnej „straníckej kultúre“ či umeniu, pričom nielen v ideovej, ale aj v esteticko-etickej rovine popierala jej konformné, konvenčné, metódou socialistického realizmu poznačené modely tvorby. Tento festival pozvoľna atrofoval, a hoci neskôr v poľskom kultúrnom prostredí boli podmienky pre kreovanie ďalších festivalov mapujúcich alternatívne divadelné prístupy domácich a zahraničných tvorcov, nazdávame sa, že takéto esteticky progresívne vzopätie zo sklonku šesťdesiatych rokov minulého storočia možno dnes len ťažko zaevidovať.

Po tzv. spoločensko-historickom a politickom prevrate by sme mohli — a nielen v hypotetickej rovine — uvažovať o novej situácii tvorcov otvoreného divadla. Zdá sa však, že hoci sa kvantitatívne posilnilo pole jeho osobností či telies, taký typ divadelných zoskupení, súborov či komún, o akých sme v našej štúdiu na sklonku šesťdesiatych rokov predošlého storočia uvažovali, v súčasnosti, žiaľ, nejestvuje. Je to dané osobitými vývinovými okolnosťami dnešnej kultúry, neopomínajúc ani popkultúrne kontexty, čo možno postrehnúť predovšetkým na pozadí špecifickej situácie niekdajších krajín východného bloku, v ktorých kultúra s inými jej sférami ťahá za kratší koniec.

V slovenskej dráme a divadle neexistuje prevládajúci trend, o ktorý by sa autori opierali. Na dôvody, prečo nie je rozpoznateľný určujúci trend v slovenskej dráme, respektíve, škola, poukazuje aj J. Šimko, ktorý tvrdí, že divadlá predovšetkým nepracujú systematicky s domácimi autormi, dokonca o texty domácich autorov nestoja. Druhým problémom je dostupnosť svetovej klasiky a súčasnej drámy na javiskách. Na Slovensku pociťujeme absenciu silnej tradície v inscenovaní realistických hier západoeurópskej proveniencie a hier z obdobia moderny, od ktorých sa súčasná svetová dráma odvodzuje. Tretím problémom je dostupnosť dramatickej literatúry v slovenskom jazyku. Z mnohých titulov chýbajú elementárne preklady, o komentovaných akademických vydaniach klasikov nehovoriac.³⁰ Podľa všetkého by sme sa mali v súčasnom prechodnom období — pochopiteľne vo sfére nonkonformného, experimentálneho, „nového“ umenia a osobitej kultúrnej situácie — inšpirovať možno liminalitou, ktorú by sme v širšom slova zmysle mohli chápať ako „prechodovú fázu uprostred prechodového rituálu³¹“, samozrejme,

³⁰ Podľa J. Šimko, *op. cit.*, s. 14.

³¹ A. Nünning a kol., *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno 2006, s. 447–448.

v obraznom slova zmysle. Prechodové rituály chápeme ako „zobrazovanie procesov zmeny a sociálnej premeny, ako nielen priestorové prekračovanie hraníc.³²“ To je do určitej miery intencia a možno aj pracovné označenie spoločensko-kultúrnych procesov v súčasnosti, ktoré napriek mnohým optimistickým prognózam o prirodzenom inkorporovaní slobody ako bytostného a prirodzeného fundamentu tvorcov a divákov, sú predsa len v stave liminálnom.

Between liminality and freedom as the manifestation of the discourse of the (pop)(sub)culture in the contemporary Slovak alternative Theater

Summary

The release in postmodern and postdramatic society after 1989 was reflected — was also reflected in many changes in theatre and drama. A lot of new authors and shows have appeared. The original drama, however, is very slow at the stage of major theatres. Whereas, in the seventeenth and eighteenth century normalization seasons, the determinations of individual categories prevailed in the culture and art (and not only the theatrical) strict genealogical rules. Nevertheless, this long-standing stereotype has been eroded by a number of dramatic productions with various typological features (performance, body art, site-specific art, happening event, post-dramatic tendencies, documentary theatre, etc.), thus cultural and artistic acceptance has been enforced. The paper illustrates this state with several productions of the Student of the Faculty of Arts of Prešov University (Other Back Mirror 2004; Apocrypha of the Three Košice Martyrs, 2005; Body as an Object; Maternity, both in 2011; Slaughterhouse or Prešov Bloody Court, The Man of the Golden Heart, both in 2015; Orcucal Process 1764, 2016, Jura Remakes, Live Furniture, Tip-top Biotope, 2006–2014), presented at the Academic Prešov Theatrical Festival, which has been covering aesthetically valuable cultural activities and production of college students in Slovakia for over half-century.

³² *Ibidem*, s. 448. Podľa van Genepovej koncepcie by sme si mohli osvojiť, so zreteľom na kulturologicko-antropologické hľadisko, tri fázy liminality: „oddelenie od pôvodného miesta alebo stavu — prechod stavom, ktorý je na hranici medzi oboma svetmi — a začlenenie sa do nového spôsobu bytia“. *Ibidem*.