



Inauguračné prednášky

doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.

**Fenomény súčasnej
nezávislej divadelnej kultúry**

Názov: **Fenomény súčasnej nezávislej divadelnej kultúry**
Autor: **doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.**
Vydavateľ: **Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre**

Formát: **A5** Počet strán: **48**
Rok vydania: **2021** Náklad: **85 ks**
Miesto vydania: **Nitra** ISBN 978-80-558-1815-3

**Filozofická
fakulta**

2021

Fenomény súčasnej nezávislej divadelnej kultúry

Phenomena of Contemporary Independent Theatre Culture

Inauguračná prednáška

doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.

Katedra kulturológie

Filozofická fakulta

Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Summary

This lecture presents a panoramic projection of a variety of innovative trends in contemporary independent theatre culture in Slovakia, dealing with various phenomena, which mainly result from the most current theatrical practice. It offers several interpretive probes for some selected theatrical and performance works. The lecture focuses on some remarkable phenomena that represent what can be noticed as an unusual plurality of a highly diversified network of independent theatre culture in Slovakia. Attention is mainly paid to several dimensions of phenomena directly resulting from the inventiveness of theatrical production and its expressive quality. These phenomena are more or less related not only to a given type of work, but clearly also to the orientation of the author's theatrical poetics and its ability to communicate with the audience. Several tendencies can be spotted in current independent theatre culture in Slovakia – many of them innovative and/or enriching with respect to theatrical language, while showing a distinctive variety of themes, which are made to resonate with the audience by way of diverse communication rasters.

Key words:

- theatre, culture, phenomenon, communication, independent culture

Zhrnutie

Prednáška podáva v panoramatickom priemete paletu inovatívnych trendov súčasnej nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku. Zaoberá sa jej rôznymi fenoménmi, ktoré predovšetkým vyplývajú z najsúčasnejšej divadelnej praxe. Ponúka viaceré interpretačné sondy do vytipovaných divadelných a performatívnych diel. V predkladanej prednáške je venovaná pozornosť tým pozoruhodným fenoménom, ktoré predstavujú nevšednú pluralitu značne diverzifikovanej siete nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku. V jej kontexte sa zväčša zameriava pozornosť na niekoľko rozmerov fenoménov, ústiach priamo z invenčnosti divadelnej tvorby a jej výrazovej akosti. Fenomény viac-menej súvisia nielen s typom tvorby, ale jednoznačne aj s orientáciou autorskej divadelnej poetiky a jej schopnosťou komunikovať určitým spôsobom. V súčasnej nezávislej divadelnej kultúre na Slovensku sa takto dá hovoriť o viacerých tendenciách, inovujúcich, príp. obohacujúcich divadelný jazyk a prinášajúcich osobitú varietu tém, rezonujúcich najmä rôznorodým komunikačným rastrom vyznenia.

Kľúčové slová:

- divadlo, kultúra, fenomén, komunikácia, nezávislá kultúra

Obsah

Úvod	5
1 Východiská a možné prístupy k opisu fenoménov	7
2 Divadlo – hra – performance (?)	13
2.1 <i>Neviditeľný hosť (GAFFA) a eu.genus//dobrý rod</i> (Med a prach)	20
3 Fenomén(y) Teatra Tatro	24
Záver	40
Literatúra	42
Curriculum vitae	45
Najvýznamnejšie práce autora	47

Úvod

Aktuálna divadelná prax na Slovensku poskytuje pomerne veľkú pestrosť inovátnych trendov a tendencií. V predkladanej prednáške im bude venovaná náležitá pozornosť ako pozoruhodným fenoménom, predstavujúcim nevšednú pluralitu značne diverzifikovanej nezávislej divadelnej siete.¹ Rozmanitosť divadelných poetík sa v nej predostrie prostredníctvom realizovanej sondáže. Záujmom je odtajniť ich výrazovú akosť v istom tematickom spodobení. Ide o to bližšie im porozumieť ako osobitým obrazom sveta z komunikačno-recepčného hľadiska. Poukáže sa na to, ako a v akých výrazových poliach sa vyjavujú. Z tejto pozície sa potom následne odkryje ich rôznorodá polarita.

Hneď v úvode je dôležité poznamenať, že fenomény súčasnej nezávislej divadelnej kultúry² sa vidia v istej intencionálnej imanentnosti vo viacerých divadelných formách a postupoch, vykazujúcich nemalú inovátnosť, a to najmä v kontexte postdramatického divadla.³

Pri skúmaní súčasnej nezriadovanej divadelnej kultúry na Slovensku sa vzápätí možno zamerať na niekoľko rozmerov fenoménov, ústiacych priamo z invenčnosti divadelnej tvorby a jej výrazovej akosti. Fenomény viac-menej súvisia nielen s typom predmetnej divadelnej tvorby, ale jednoznačne aj s orientáciou divadelnej poetiky a jej schopnosťou komunikovať. Takto sa dá v súčasnej nezávislej divadelnej kultúre hovoriť o viacerých tendenciách obohacujúcich divadelný jazyk, ako aj o rozličných nezávislých divadelných zoskupeniach či združeniach, prinášajúcich osobitú varietu tém nezvyčajne rezonujúcich ko-

¹ Slovenský estetik, hudobný semiotik a kulturológ Július Fujak sa aktívne zaujímal o metamorfózy nezávislosti na prelome 20. a 21. storočia v zborníku *Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989* (2020), ktoré podľa neho reagovali na: „... *neblahé realie a nepredvídateľné nestabilné súradnice... hyperkonzumerizmu. Nečudo, že motivácie nezávislých kultúrnych a umeleckých iniciatív boli a sú založené na postojoch vzdoru, svetonázorovej rezistencie či nesúhlasu, ako aj odmietanie týchto realít, ktoré sú neraz maskované bludným labyrintom krivých zrkadiel masmediálnych a internetových simulakier, v ktorých sa ocitáme a dennodenne pohybujeme.*“ In: FUJAK, Július a kol. *Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2020, s. 9. ISBN 978-80-558-1565-7.

² Po pojmom nezávislá divadelná kultúra je mienená tvorba divadiel v nezriadovanej pozícii na Slovensku, t. j. nie je zriadovaná štátom alebo vyšším územným celkom.

³ Určitú: „... *estetickú logiku postdramatického divadla, v ktorom zanikajú princípy narácie a figurácie a tiež usporiadanie fabuly...*“ nastoľuje nemecký teatroológ Hans Thies Lehmann. Pozri viac LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 14 – 15. ISBN 978-80-88987-81-9.

munikačným rastrom vyznenia.⁴ Sú príležitosťou premýšľať nad ich koncepciou tvorby, príp. jej rôznymi aspektmi. Často sú v nich ukotvené požiadavky na modifikovanú divadelnú recepciu. Premýšľať o fenoméne súčasnej nezávislej divadelnej kultúry znamená nazerať na jej procesualnosť a tiež dospieť k zásadným poslaniam divadla v súčasnej kultúre.

S istotou možno tvrdiť, že stratégie uvažovania o fenomenalite divadla takpovediac vždy začínajú najsamprv postihovaním konkrétnych postupov tvorby. To, akú môže mať divadelné dielo funkciu či poslanie, je nezriedka uložené už v jeho tektonike, konštrukčno-kompozičnej skladbe, ako aj v divadelnom jazyku, od čoho potom zjavne závisí charakter myslenia o ňom. Inak povedané – sledovaním divadelných fenoménov a premenlivostí jeho poetík sa poväčšine konfiguruje zreteľná schopnosť čítať nielen zmysel divadelného diela, ale tiež čiastočne porozumieť alchýmii jeho vzniku (uskutočňovanými prienikmi do genézy divadelného diela).

Predkladaným zámerom prednášky nie je klasifikačné zatriedňovanie výrazových atribútov jednotlivých fenoménov rad za radom, ale určité zachytenie ich bezprostredného vyjavovania v kontexte nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku. Ide v tomto prípade o rozpoznávanie konkrétnych zjavov, širokospektrálne zasahujúcich súčasný priezor. Je potrebné podchytiť tieto signály súčasnej nezávislej divadelnej tvorby a pomenovať ich v javiacej sa efemérnosti, z ktorých sa vyslovene presvetľujú. Pôjde o vybrané príklady z interduhovej praxe súčasných divadelných tvorcov a ich recepcné a interpretačné zachytenie v celom spektre výrazovej premenlivosti.

⁴ O niektorých vybraných divadelných združeniach a zoskupeniach pozri viac BALLAY, Miroslav. *Sondáž nezávislej divadelnej kultúry*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2020, s. 51 – 201. ISBN 978-80-558-1524-4.

1 Východiská a možné prístupy k opisu divadelných fenoménov

Priblížiť sa k fenoménom aktuálnej praxe nezávislých divadelných združení a zoskupení je náročná výzva, ktorá súvisí hlavne s rozmanitou paletou inovatívnych postupov. Z rezervoára nezávislých divadiel na Slovensku by sa mohli spomenúť divadlá ako napríklad: Divadlo Na Peróne, Divadlo Petra Mankoveckého, per.ART, Meda a prach, Divadlo NUDE, AntiTeatro, Skrat, GAFFA, Prvý plán, Túlavé divadlo, Uhol_92, Odivo, Asfd divadlo ašttnnkorazd fildj, Teatro Tatro, Stoka, Debris Company, NOMANTILES, Prešovské národné divadlo, Nové divadlo, TICHŮ a spol., Divadlo Gasparego, Dezorzovo lútkové divadlo a mnohé iné. V rámci divadelnej recepcie napríklad takto nutne prebieha revízia už známych alebo, naopak, málo poznaných vyjadrovacích prostriedkov v celkovom komunikačnom prístupe. Zväčša ide o náročnosť tlmočeného divadelného jazyka divadelných diel cez ich zložitú konštrukčno-kompozičnú stavbu alebo tematickú rovinu.

Predkladaný výskum nespočíva v evidencii týchto jednotlivých tendencií využívaných postupov (vrátane postdramatických), ale skôr v tematicko-výrazovej variabilite aj veľkej premenlivosti škály inovatívnych trendov aktuálnej divadelnej tvorby.

Čo sa deje pri identifikovaní tvarovej, konštrukčnej, typovej osobitosti divadelného (performatívneho) diela? Recipient (divadelný teoretik) v tomto prípade potrebuje svoj náhľad nielen na druhovú, typovú charakteristiku prezentovaného diela, ale aj na celkovú úroveň vyjavovania tu a teraz. Slovenský divadelný vedec Ján Šimko dokonca hovorí o telesnom rozmere/akosti komunikácie. Podľa neho: „... telesný aspekt komunikácie medzi javiskom a hľadiskom, jej viditeľný, hmatateľný povrch, resp. prínos diváka do tvorby divadelného diela, nie je divadelná teória dlhodobo schopná analyzovať – napriek tomu, že uznáva, že je samotným jadrom divadelného diela. (...) Jednou z príčin (...) je i neschopnosť divadelnej semiológie vyrovnať sa s kolektívnym aspektom hereckej tvorby, procesualitou divadelného diela a participáciou diváka na divadelnom diele.“⁵ V komunikačno-recepčnom procese sa tak značne podporuje stratégia sústavného dešifrovania fenoménov, predovšetkým v ojedinelých postupoch neraz osobitého autorského generovania. Pozornosť je tak stoj čo stoj strhávaná z identifikovanej recepčnej kvality aj k zažívaniu divadelnej tvorby ako takej.

⁵ ŠIMKO, Ján. *Telo v divadelnej teórii. Niekoľko poznámok k performatívnemu obratu*. In: PUKAN, Miron – KUŠNÍROVÁ, Eva (eds.). *Kontexty alternatívneho divadla v súčasnom myslení*. Edícia: Opera Theoriae Artis. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2017, s. 225. ISBN 978-80-555-1951-7.

Uskutočneným sondážnym pohľadom sa tak dostáva do popredia nesmier na pluralita vplyvov inovatívnych/experimentálnych postupov. Okrem dlhodobu fungujúcich fenoménov v slovenskej nezávislej kultúre je rozhodne na mieste zaoberať sa aj ich prejavmi takpovediac v najaktuálnejšom stave zachytenia. Je na mieste zamerať sa okrem iného na kočovné (mobilné) divadelné postupy, intermedialitu v divadelnom diele, interdruhovú podoby v súčasnej performatívnej i divadelnej praxi. Rovnako významne zastúpené sú v tomto prípade rôzne adaptačné a intertextuálne modusy v rozmanitých prístupoch tvorcov. Podobnou doménou súčasných divadelných postupov je tiež rekonštrukcia historickej (kultúrnej) pamäti. Viaceré divadelné projekty sú zamerané na odkrývanie pamäti miesta či už v dokumentárnych alebo site-specific divadelných projektoch, príp. v rozšírených podobách divadla imerzie a i. V spojitosti s rekonštrukciou historickej (kultúrnej) pamäti sa v súčasnej divadelnej praxi možno stretnúť nielen s imerznými spôsobmi divadla a divadelnosti, ale dokonca aj princípmi imerznej polydrámy a pod.⁶ Rozšíreným je tiež princíp *live cinema*, ako aj divadelného videofilmu, presmerovanie divadla do virtuálnej online sféry alebo aj opätovná revitalizácia participatívneho divadla a divadla rituálnosti. Do centra záujmu viacerých tvorcov sa dostávajú aj postupy divadla na pomedzí hry – každodennosti – performancie. Konštatuje to aj slovenský divadelný vedec Ján Šimko, ktorý v tejto súvislosti vyzdvihuje v postdramatickom divadle predovšetkým jeho inklináciu k všednosti, resp. každodennosti.⁷ Podľa neho: „... nové formy a žánre, vychádzajúce zo skúseností skúmania každodennosti vznikajú iným spôsobom ako tie dramatické. Preto sa zmenili i produkčné zámery divadla. Mohli by sme v tomto prípade hovoriť napríklad o *lecture performance*, performatívnej eseji, performatívnej inštalácii, fiktívnom zjazde politickej strany, inscenovanom čítaní alebo širšej performatívnej udalosti, *radio positioning*, opätovnom prehraní (*reenactment*)...To je iba niekoľko žánrov, ktoré sa objavili za posledné desaťročie (...) Inscenujú sa nielen archaické rituály či súčasné procesy ako vyšetrovanie, obedy či večere, prípravy jedla, *hobby gardening*, prechádzky, výlety vlakom, prehliadky skutočných či fiktívnych miest... Takýto kolektívny proces nie je nový. Tento proces tvorby nadväzuje na avantgardné postupy tvorby. Nový je však záujem o každodennosť a hľadanie spôsobov ako ju čo najdetailnejšie uchopiť/skúmať. Opustením techník dramatickej fikcion-

⁶ Pozri viac BALLAY, Miroslav. *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle (Príprava autorskej inscenácie zo života v totalite)*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2021, s. 77 – 101. ISBN 978-80-558-1698-2.

⁷ Používa v tomto zmysle pojem divadlo všednosti.

lizácie umožnilo divadlu sústrediť sa na detail, na skúmanie tých oblastí každodennosti, z ktorých dráma nebola schopná vybudovať konfliktnú situáciu.“⁸

Možno ďalej pokračovať ďalšou plejádou inovatívnych/experimentálnych postupov súčasnej nezávislej praxe, ktorá rozhodne oslovuje nevšedným rastrom zasiahnutia. Kým J. Šimko si predovšetkým všíma špeciálnu komunikatívnu schopnosť slovenského dokumentárneho divadla,⁹ prioritou tejto prednášky je ozrejmovvať fenomény nezávislej divadelnej kultúry takpovediac z ich skrytosti vyjavovania. Do popredia záujmu sa dostáva hlavne zážitková skúsenosť recepcného zasiahnutia dielami/performanciami často veľmi rozdielnej textúry v ich experimentálnom uspošobení.

Kočovné divadelné postupy (divadelné postupy tzv. mobilného typu) operujú predovšetkým v exteriérovom prostredí svojimi špecifickými dispozíciami ako vôbec prastaré techniky potulného komediantstva. S vnímaním takéhoto typu divadla potom súvisí schopnosť jeho prepojenia s okolitými, vonkajšími faktormi celkového externého prostredia. Inak povedané ide o divadlo pod holým nebom (termín Petra Scherhaufera). Divák je v tomto kontexte konfrontovaný s rekonštrukciou historickej divadelnej skúsenosti. S kočovnými/mobilnými divadelnými postupmi preto očividne bude súvisieť bezprostredná sloboda v protiklade s inštitucionálnu podobou divadelnej kultúry pre svoj osobitý esprit, entuziazmus a eufóriu z divadelno-priestorovej otvorenosti. Vzniká tak iná forma kontaktovania sa s publikom, keď diváci neprichádzajú do divadla, ale divadlo prichádza za nimi často do periférnych častí sídel, lazov, dedín, polí, lesov – teda exteriérového prostredia vôbec.

S touto koncepciou divadla sa intenzívne zžil najmä režisér Ondrej Spišák v divadelnom združení Teatro Tatro, ktoré predstavuje po viac ako tridsiatich rokoch svojej existencie vyslovene fenomén slovenskej nezávislej divadelnej

⁸ ŠIMKO, Ján. *Divadlo a spoločnosť – rozštiepenie a sčelovanie*. In: Presahy Divadelnej Nitry 1992 – 2021. Theory Event k 30. výročiu Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra, realizovaný dňa 3. 10. 2021 v Štúdiu Divadla Andreja Bagara v Nitre. [Nepublikované].

⁹ Ako ďalej uvádza J. Šimko: „... divadlo, založené na práci s dokumentmi, svedectvami, príbehmi, je v posledných rokoch medzi divadelníkmi a divákmi na Slovensku veľmi obľúbené. (...) Existuje mnoho spôsobov, v ktorých divadelní tvorcovia ako Sláva Daubnerová, Petra Fornayová, Divadlo Pôtoň, Divadlo SKRAT, Divadlo Gaffa, Divadlo Angle 92, Divadlo Nude, Divadlo PND, zbierajú materiály, narábajú s nimi a z nich vytvárajú umelecké diela.“ In: ŠIMKO, Ján. *Recyklácia, reprezentácia, rekonštrukcia, reakcia – Nové prístupy k realite v slovenskom dokumentárnom divadle*. Príspevok v rámci festivalu Nová dráma 2021 na Medzinárodnej konferencii s názvom: *Recyklácia v performatívnych umeniach: od kreativity ku komercializácii – I*. Bratislava: SC AICT, Nová dráma, konanej dňa 15. 10. 2021. [online]. [cit. 25. 10. 2021] Dostupné na internete: <https://www.facebook.com/ScAict/videos/395967895531099>

kultúry. Jeho inscenácie sa recipujú v intenzívnom obklopení prírodným prostredím, keďže sú zväčša situované do stanu, cirkusového šapita v odľahlejších exteriérových priestoroch rôznych parkov, polí, či iných vonkajších priestorov, dodávajúcich celosť receptného zážitku z tohto divadla (častočne) pod holým nebom. Jednoznačne tak do tohto priestoru vstupujú rozmanité podnety vnímania, akými sú napríklad fenomény kozmologických živlov, ktoré sú v Teatro Tatro legitímnou súčasťou diania – receptného vnímania vo svojej podstate (pozri viac kapitolu č. 3 *Fenomén(y) Teatra Tatro*).

Púť sa v tomto kontexte tiež stáva revitalizovanou súčasťou osobitých fenoménov. Ide o sčasti analógiu púte v sakrálnom zmysle a zároveň putovanie za krásou, za umením, ktoré je nezriedka skryté, neviditeľné, periférne situované a je potrebné sa za ním vydať, napríklad putovaním krajinou, resp. hociajakým spôsobom vynaložiť energiu za jeho vycestovaním.¹⁰

Divadlo ako cesta, divadelná púť, procesia, divadelná prechádzka (art walk/sms walk), pochôdzka opätovne prinálieži do zväčša exteriérových foriem/typov divadla/divadelnosti (pouličného, príp. plenérového). Zasahuje svojou rozľahlosťou kontext areálu. Znamená to, že spolu s divadelným dielom sa integrálne spája s celkovým vnímaním aj rozmer prostredia: širšieho, urbánneho, exteriérového, prírodného, príp. sakrálneho atď. Dôležitým spôsobom sa do procesu zakúšania zapája aj aktivita publika, kde sa prostredníctvom neho kontinuálne putuje, resp. sa strategicky presúva z jedného bodu do druhého. Tento vynaložený fyzický vklad do naozaj nepasívneho recipovania divadelného diela má často vyslovene očistný účinok. Diváci nielenže vychádzajú zo svojej konformnej zóny, ale tiež absolvujú procesuálnym spôsobom rekognoskáciu terénu aj so všetkými prirodzenými faktormi prírodného divadla. Novodobá revitalizovaná pochôdzka to v sebe zaručene má. Udivuje na nej zázračnosť, ktorá nastupuje až po určitom vynaloženom charaktere putovania a spoznávania celostnej spektakulárnosti diela. Rovnako súvisí aj so samotným procesom putovania. Do receptného zakúšania takéhoto zväčša plenérového diela sa zarátava aj tento rozmer vycestovania. Tak, ako existuje cesta/púť za niečím spirituálnym (t. j. na konkrétne pútnické miesto), rovnako sa ním môže stať pokojne aj rýdzo site-specific projekt v plenéri, príp. desakralizovanom mieste, pamätníku, lome, prírode, v ktorom je situovaná nejaká umelecká intervencia. Recipient sa dostáva do kontaktu s niečím tajomným. Objavovanie (receptné zakúšanie diela) sa potom následne premieňa/transformuje do čohosi tajuplného.

K frekventovaným fenoménom súčasnej nezávislej divadelnej kultúry rozhodne patrí **imerzné divadlo**, ktoré si pomaly nachádza svoje stabilné uplatne-

¹⁰ Pozri viac BALLAY, Miroslav. *Sondáž nezávislej divadelnej kultúry*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2020, s. 96 – 118. ISBN 978-80-558-1524-4.

nie. Rozširuje sa o neho záujem najmä cez raritný spôsobom inovatívnej komunikácie s recipientom v mnohom v modifikujúcej podobe i polohe. Opätovne sa tu do popredia dostáva zvýšená miera aktivity na strane diváka, ktorý sa neraz stáva v tomto type divadla aktívnym účastníkom, ba niekedy i spoluautorom daného divadelného diela. Ako uvádza divadelný kritik a dramaturg Jakub Molnár: „... príklady imerzného divadla na Slovensku ľudské emócie vystavujú, predávajú a konzumujú. Tým zdôrazňujú spoločenský kontext, v ktorom vznikli, a síce kontext sociálnych médií a personalizovaného vyhľadávania aplikácií, ktoré vytvárajú na sieti akýsi priestor extrémnej dôvernosti. Imerzný divák tu však stretáva iba samého seba a jemu podobných. Netúži po scénickostiach, ale zážitkoch, v ktorých chce prežívať samého seba.“¹¹

Divadlo imerzie (imerzné divadlo)¹² rozhodne vplýva širokospektrálnou škálou priestorovej i pohybovej variability. Neexistujúca hranica/rampa medzi javiskom a hľadiskom spôsobuje v mnohom recepcnú ojedinelosť, ktorá sa nastoľuje napríklad slobodou pohybovania sa diváka interiérovým alebo hocikáým priestorom – jeho voľným vstupovaním, resp. pobývaním v hracom teritóriu spolu s účinkujúcimi hercami s možnosťou vnímať ich v bezprostrednej relatívnej blízkosti, vstupovať s nimi do úzkeho kontaktu, príp. zostávať ticho v izolovanej dištancii a individuálne si vybrať vlastný recepcný uhol pohľadu, ktorý je jednoznačne autorsko-recepcný. Aj podľa slovenskej teatrologičky Dagmar Inštitorisovej: „... pri interaktívne inscenovaných divadelných komunikačných situáciách teda môžeme hovoriť o prítomnosti dvoch typov diváckych divadelných zážitkov: o recepcnom a recepcno-autorskom, t. j. o jeho dvojdomosti.“¹³ S vnímaním divadelného diela tohto typu sa podstatne upúšťa od statickej polohy recepcného prístupu. Recipient si nielenže musí zvyknúť na aktívnu rovinu recipovania (autorskú), ale aj nevšedné zvládnutie participatívnej spoluhrý – bytia v istom čase, priestore, osihotený v kontinuálnom, procesuálnom dianí, v ktorom sa každý jeden moment môže stať veľkou príležitosťou vnárania sa, či presnejšie povedané autorsko-recepcného (seba)inštalovania. Divák sa tu stáva nielen pozorovateľom, ale aj sám svojím ocitnutím sa v dejisku herného poľa tiež čiastočne rovnocenným komponentom divadelného diela. V tom tkvie jeho aktívna rola –

¹¹ MOLNÁR, Jakub. *Imerzné divadlo na Slovensku*. In: MIŠOVIC, Karol (ed.). *Témy na okraji záujmu?: Zborník vedeckých príspevkov z teatrologického sympózia*. 1 vyd. Bratislava: Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences Institute of Theatre and Film Research, 2021, s. 70. ISBN 978-80-224-1908-6.

¹² O imerznom divadle pozri viac KUBÁK, Kristián et. al. *Imerzívní divadlo a médiá*. Praha: Pražská scéna, 2015, 181 s. ISBN 978-80-86102-94-8.

¹³ INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *Interpretácia divadelného diela*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2010, s. 111. ISBN 978-80-8094-432-2.

byť spolu účastný napríklad na svadobnej hostine, nedeľnom popoludní alebo iných situáciách, v ktorých sa ráta s nejakou kolektívnou spoluhrou obecnstva.

Imerzné princípy divadla rozhodne patria k experimentálnym modusom skúmania diváckej interaktivity v rozmanitých variantoch lokalizovania i situovania. Využili ju napr. tvorcovia (Mila Dromovich, Klára Jakubová) v inscenácii tzv. imerznej polydrámy *Kosmopol* (OZ VLNOPLOCHA, Banská Štiavnica, 2019).¹⁴

Aké sú potom východiská a možné prístupy k opisu divadelných fenoménov? Dalo by sa konštatovať, že jednotlivé vymenované príklady aktuálnej divadelnej praxe ukazujú ich pomerne pestré rozvrstvenie. V každom z predstavených prípadov sa možno konfrontovať s inovatívnou praktikou súčasných postdramatických tendencií divadelnej kultúry. Dôležité je v tomto zmysle zaujať k nim konštantný prístup nazerania, vďaka ktorému by sa náležite vyjasnili vo svojej podstate. Vhodne k tomu možno uplatniť predovšetkým fenomenológiu ako výstižný východiskový bod interpretačno-analytického nazerania, keďže: „... ako filozofická metóda sa zaujíma o to podstatné vo fenoménoch. To chce z rozličných strán a perspektív osvetliť a umožniť tak uvidieť podstatu.“¹⁵ Z tohto hľadiska sa upriamuje pozornosť výlučne na osobitosť fenomenologického náhľadu, pretože: „... fenomenológia sa v tomto ohľade rovnako zaoberá existenciou divadla.“¹⁶ Vyplyva to z častej skúsenosti osobitosti skúmaných diel nezávislej divadelnej kultúry a ich efemérnej povahy. Vyjavujú sa skrze isté pozadie, z ktorého sa ozrejmuje svojím presvetlením. Najmä táto vlastnosť bude kľúčová v konštantnom nahliadaní na vybrané príklady nezávislej divadelnej praxe. V tejto prednáške sa pozornosť prevažne sústreďí na ukazovanie sa/prerývanie sa osobitých divadelných fenoménov z imanentnej skrytosti do prezentovanej skutočnosti tu a teraz v javiacej sa podobe i existencii. Realizovaná varieta nazerania v ďalších kapitolách i podkapitolách tejto prednášky zohľadňuje v sebe jednotiaci fenomenologický prístup, charakteristický svojou zameranosťou na obklopujúcu procesualnosť javov. Čo teda obsahuje tento dosahovaný prístup tzv. fenomenologickej analýzy? Podľa nemeckej teatrologičky Eriky Fischer Lichte: „... fenomenologický prístup súvisí najmä s prítomným režimom vnímania. Sústreďuje sa na zvláštny spôsob, akým sa javia ľudia, priestory, veci a zvuky, a vyzdvihuje špecifické vlastnosti a kvality, ktorých pôsobenie na seba autor analýzy pocítil a na ktoré diváci viditeľne reagovali. (...) Fenomenologicky zameraná analýza musí zohľadniť aj iné zážitky, ako napríklad energetické pole

¹⁴ Pozri viac BALLAY, Miroslav. *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle (Príprava autorskej inscenácie zo života v totalite)*. Nitra: UKF, 2021, s. 77 – 101. ISBN 978-80-558-1698-2.

¹⁵ BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2014, s. 102. ISBN 978-80-8190-040-2.

¹⁶ SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v súčasnom myslení*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002, s. 45. ISBN 80-902482-6-8.

vznikajúce v priebehu predstavenia medzi aktérmi a divákmi...”¹⁷ V nasledovných kapitolách sa postupne na vybraných príkladoch ozrejmi niekoľko vytýpovaných fenoménov rozmanitej proveniencie v ich autentickej rovine odkrývania, dosahovania a intenzívneho zžívania.

¹⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. *Úvod do divadelných a performatívnych štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2021, s. 81 – 82. ISBN 978-80-8190-079-2.

2 Divadlo – hra – performancia (?)

Divadlo ako performatívna hra ráta s angažovanosťou publika a jeho priam aktívnou participáciou na dianí. Ide zvyčajne o rôzne intervencie do verejného priestoru, príp. lokality situovania (interiéru, kaviarne, suterénu, galérie atď.) s evidentným prelínaním divadelnosti s každodennosťou, nezriedka len v nepatrných rozdieloch. Diváci sa oveľa intenzívnejšie stávajú účastníkmi nejakej udalosti, t. j. návšteva predstavenia je napríklad len fingovaná, simulovaná stredoškolskou stretávkou alebo dohodnutou svadobnou hostinou. Napríklad sa často objavuje označenie takéhoto divadelného diela ako svadobné divadlo, príkladom ktorého by mohlo byť divadelné dielo s názvom *Fake It Till You Make It* (Prvý plán, Bratislava, 2019) nezávislej kreatívnej platformy Prvý plán. Oproti imerznému divadlu je v takomto type divadla rôznorodým spôsobom rozvíjaná herná participácia publika. Jeho zástoj je oveľa viditeľnejší. Súvisí s funkciou prijatia roly, ktorú viac či menej môže divák dodržiavať počas celého trvania divadelného diania. Prijatie účasti, t. j. potvrdením návštevy divadelného predstavenia, sa v istom zmysle rituálne stáva z diváka aktívny účastník. Počíta sa s jeho minimálne aktívnejším prístupom aj s možným vstupovaním do konkrétnych interakcií. Dochádza tak počas nich vyslovene k obtekaniu divadla a obradu, rôznym analógiám s rituálom (a jeho dejstvom) v participatívnom zmysle, nedivadla v rýdzo prirodzenej polohe (často v obklopení každodennou, civilnou realitou sveta).

Všetkým týmto princípom a tendenciám v súčasnej nezávislej divadelnej kultúre (divadlo – hra – performancia) možno prisúdiť dôležitý atribút, akým je zvýšená participácia na diváckej strane vrátane osobitej, zintenzívnenej interaktívnosti často v site specific podmienkach. Vzniká zreteľná potreba tvorcov vytvárať nové formy spolubytia v kolektívnom stretnutí. Nastáva užšia vyvíjaná spolupatričnosť jednotlivých účastníkov diania v kreovaní viacrozmernej podoby plynutia (časového, priestorového) do neraz tekutých rozmerov voľnej interakcie účinkujúcich a participujúcich divákov. Dohromady sčasti splýva divadelná realita s každodennou v určitej koexistencii. Je to paradox, lebo podľa slovenského literárneho vedca a teoretika Františka Mika divadlo nerovná sa život, ale je len jeho zlomok. Oveľa viac sa v takýchto prípadoch divadelnosti ozrejmuje prapôvodná potreba stretnutia, nastolenie spomínaného stavu spolubytia (pospolitosti) vo vzájomnosti. Kolektívna masa tvorcov a účastných divákov svorne vytvára na konkrétnom mieste určitú jednotu/symbiózu kontaktov i dialogického konania v určitom spojení v charakteristickom prostredí, umožňujúcom svojimi parametrami prirodzené rozplynutie divadla s každodennosťou do participatívnej formy hry.

Vhodným príkladom je i divadelné (performatívne) dielo na pomedzí hry – performancie a každodennosti s názvom *Prepáč, len odpíšem* (Divadlo NUDE, Bratislava, 2017), ktoré režisérky (Lýdia Ondrušová, Veronika Malgot) situovali do reálnej kaviarne/kníhkupectva v centre hlavného mesta (Gorila.sk Urban Space, Bratislava). V tomto prostredí skutočnej predajne sa na mieste kaviarne realizovala fingovaná stretávka so všetkými stereotypmi daného rituálu *ad revidendum* po ukončení maturity. Vytvorila sa tak potrebná kolektívna skupina, ktorá disponovala v určitom vyhradenom čase istou skupinovou kohéziou i dynamikou. Z prítomných divákov a hercov sa na čas stali kvázi skutoční spolužiaci. Odohrala sa tak podoba performatívnej hry s jednotlivými aktérmi – obklopenými navôkol civilnou realitou, ktorí participovali na sekundárne vyvíjanej divadelnej (fiktívnej) realite v určitej kompaktnosti (väčšia časť stretávky s prítomnými hercami a herečkami a samotnými spoluhráčmi-divákmi sa diala v rámci zarezervovaného stola uprostred konkrétneho kníhkupectva/kaviarne).

Čo sa odohralo na tejto jedinečnej stretávke? Zúčastnená pospolitosť už pred príchodom (potvrdením účasti vlastným e-mailom) dostávala sms-správy od dotyčného „účinkujúceho“ (t. j. fingovaného, hraného spolužiaka) o konaní danej stretávky a okolnostiach jej priebehu. Divák teda dostával sériu jednotlivých inštrukcií k divadelnej udalosti ešte pred samotným príchodom na konkrétne miesto v centre Bratislavy. Takýmto spôsobom sa dostával dostatočne zorientovaný, pripravený podujat' sa na (spolu)hru v kontexte udalostí v kaviarni, kde účinkujúcich i divákov spoločne čakal kompletne zarezervovaný stôl aj s objednaným menu.

Dôležité je tiež poznamenať, že pre nezainteresovaných návštevníkov kaviarne v centre Bratislavy išlo naozaj o skutočnú, štandardnú stretávku (zraz bývalých spolužiakov s vopred zarezervovaným, objednaným stolom s občerstvením ako bežné, rutinné posedenie). Dochádzalo preto k bezprostrednému prenikaniu každodennej (civilnej) reality jednej bežnej prevádzky zariadenia a vyslovene hranej fikcie, ktorú divadelný kritik a publicista Jakub Molnár nazval dokonca „kaviarenskou site-specific performanciou.“¹⁸ Diváci si mohli v cene lístka zjesť a objednať si prostredníctvom obsluhy nápoje a pomedzi štandardný ruch kaviarne v rámci vymedzeného stola a blízkeho okolia situovať performatívne hracie polia svojich akcií (interaktívnych hraní sa na spolužiakov spolu s účinkujúcimi tvorcami a pod.).

Tvorcovia využívali počas trvania tejto kaviarenskej performancie sled oneskorených príchodov konkrétnych performerov a performeriek – prezentujúcich osobité typy spolužiakov a spolužiačok v rámci obvyklých klíšé na typických stretávkach, kde je temer povinnou jazdou každej jednej z nich prezentácia do-

¹⁸ MOLNÁR, Jakub. *Prepáč, len odpíšem*. In: Divadlo NUDE. [online.]. [cit. 24. 10. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.divadlonude.sk/repertoar/prepac-len-odpisem>

siahnutých životných úspechov či iných dôležitých udalostí v živote. Takto sa postupne rad za radom v systéme postupných príchodov na „zraz“ odhaľovali typologické tendencie bývalých kolegov zo strednej, z ktorých sa niektorí stávajú karieristami, nezadanými, mladými rodičmi, frustrovanými, zamilovanými atď. Hra na stretávku sa sústreďovala – ako už bolo viackrát zdôraznené – za stolom, príp. okolo stola.

Dalo by sa konštatovať, že v niečom išlo aj o analógiu tzv. intervencie vo verejnom priestore, resp. do verejného priestoru. V tomto prípade sa vytvorená divadelná udalosť/kaviarenská performance adaptovala, priam inkorporovala do interiéru rušnej kaviarne Gorila.sk Urban Space. Ruch celej prevádzky aj s nič netušiacimi návštevníkmi, sediacimi obďaleč za susediacimi stolmi, príp. prezerajúcimi regály kníhkupectva, predstavovali prirodzenú kulisu reálneho priestoru, v ktorom sa neviditeľne odohrávalo čosi z herného potenciálu všetkých účastníkov s vopred dohodnutými pravidlami, princípmi, inštrukciami (diváci si dopredu nielenže zarezervovali vstupenku, potvrdili ju online zaplatením, vybrali si preferované menu, ale dostali aj základné informácie, nevyhnutné na divadelnú recepciu tohto diela (v tejto performatívnej hre akurát zaujali svoje miesta za objednaným stolom a občas sa zapájali do scenáristicky pripravených dialógov hercov a herečiek s minimom možností na improvizácie s nimi). Obsahovali zväčša filozofujúce rozhovory o živote, zmysle života, práci, rodine, ako aj lapidárnych maličkostiach malicherného typu. Nechýbala dokonca ani realizácia spoločného fotenia, kde bola ex post každému účastníkovi udalosti stretávky zaslaná pamätná fotografia z absolvovaného večierku.

Statická percepcia takéhoto divadelného diela sa dynamicky striedala s vyslovene spomínaným odbiehaním na bar alebo na fajčiarsku prestávku von pred kníhkupectvo. Aj tam sa zvyčajne motívicky rozvíjala hra. Charakterizovalo ju poväčšine babské klebetenie, chlapské preháňanie a chválenkárstvo, príp. ohováranie sa jednotlivých spolužiakov navzájom. Diváci smeli najmä v týchto situáciách interaktívne spolupracovať s performerami vo veľmi voľnej improvizácii. Vzápätí sa opätovne vrátili nazad k prestretému stolu, kde sa centrálné odohrávala scenáristicky/režijne zafixovaná, viac-menej konvenčná stretávka. Napokon gradujúci vrchol stretávky prerástol v rezolútny odchod postupne rozhádanych spolužiakov/čok: električkou či taxíkmi z kaviarenskeho priestoru domov.

Diváci po rozpíchnutí sa performerov ostali ešte v podniku a následne si vychutnávali dozvuky „popísaného priestoru“¹⁹ (pojem Richarda Schechnera), v ktorom sa temer ilustračne, demonštračne aplikoval základný performatívny

¹⁹ Richard Schechner v tejto súvislosti tvrdí, že: „... *prvé divadlá boli ceremoniálnymi centrami – patrili k systému lovu, vyhľadávania zdrojov potravy podľa sezónneho rozvrhu, stretávania sa iných ľudských skupín, oslavovania a zvečňovania týchto osláv popisáním daného priestoru...*“ Pozri viac SCHECHNER, Richard. *Performan-*

model v intenciách amerického režiséra a teoretika performačných štúdií Richarda Schechnera: zraz – akcia/akcie – rozchod.²⁰ Divadelné dielo *Prepáč, len odpíšem* evidentne predstavovalo takýto pôdorys, keďže v mnohom zreteľne vykazovalo performatívne prvky.

Celú introdukčnú časť tvorila stratégia cieleného dohovoru o mieste stretnutia s divákmi a celkovým doladením (t. j. ešte pred zrazom sa uskutočnila internetová komunikácia, týkajúca sa podrobností o formálnom akte stretávky vrátane výberu jedla/menu – podávaného na danom večierku). Bezprostredne pred dorazením na cieľové miesto sa divákovi prostredníctvom sms-správ ešte viac ozrejmovali konkrétne detaily nastávajúcej stretávky, resp. hry na stretávku. Diváci už pred samotným príchodom minimálne dostávali inštrukcie (ozývali sa im účinkujúci herci s označením ako starého známeho spolužiaka ešte zo strednej a voľne s nimi nadväzovali konverzáciu o bývalých profesoroch). Začala sa pre nich hra participovaním na dohodnutom stretnutí s celým kontextom príchodu na potenciálnu stretávku zo strednej. Hra na stretávku mohla reálne začať na presne doladenom mieste konkrétnej kaviarne, kde už návštevníkov (participujúcich hráčov a zároveň divákov) čakali vstupné ceremónie konvenčných zvítaní na takomto type stretnutia. Uskutočnil sa teda vopred naplánovaný zraz, pri ktorom už prebiehal proces hry na obvyklú stredoškolskú stretávku, ako sa patrí. Tvorili ju letmé ceremónie zvítania, predstavovania, zdvorilé usádzanie, čakanie na oneskorencov, bilancovanie dosiahnutých životných udalostí, prezeranie si fotiek novonarodených potomkov atď. Prirodzene, postupne zraz prerástol do jednotlivých akcií kaviarenskej performance – štylizovaného fotenia, odbiehajúcich odchodov a príchodov k centrálnemu stolu, debaty pri bare, interaktivita spoluhráčov participujúcich divákov s účinkujúcimi, objednávanie si nápojov, komunikácia s hosťami ako potenciálnymi spolužiakmi. Rezolútny odchod postupne nastal po vyvrcholení napätia, keď po čiastočne rutinnom večierku vyplávali na povrch rôzne frustrácie, dávne krivdy, ale aj pretrvávajúca závisť niekdajších spolužiakov. Stretávka sa radikálne pretrhla ostentatívnym odchodom všetkých účinkujúcich z priestorov kaviarne a následným opustením svojich spolužiakov (participujúcich prítomných, ktorí tam ešte zotrvali dopĺjajúc, príp. dojedajúc na „popísanom danom mieste“²¹ bezprostredne po takomto ukončení performatívnej akcie).

Tak ako nezávislé divadelné zoskupenie NUDE uskutočnilo rituál stretávky v kontexte bratislavského kníhkupectva na Námestí SNP, aj tvorcovia nezávislej kreatívnej platformy Prvý plán umiestnili svoje divadelné predstavenie s ná-

cia: *teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009, s. 184. ISBN 978-80-89369-11-9.

²⁰ Ibid., 2009, s. 185.

²¹ Ibid., 2009, s. 184.

zvom *Fake It Till You Make It* (Prvý plán, Bratislava, 2019, réžia: Andrej Šoltés, Daša Krištofiovicová) na podunajské nábrežie i na loď *Tanker Boat* ako vyslovene site-specific projekt tzv. svadobného divadla. Dalo by sa povedať, že malo podobnú schému základného modelu performancie, v rámci ktorej sa zrealizovala svadobná oslava na lodi opäť princípmi performatívnej hry, kde sa tiež uskutočnili obdobným spôsobom jeho jednotlivé fázy: zraz – akcia/akcie – rozhod. ²²

Introdukcii tohto divadelného diela predchádzala vopred naplánovaná udalosť prostredníctvom ohlásenej pozvánky internetovou formou a následné potvrdenie účasti. Vlastne už samé pozvanie malo charakter svadobnej pozvánky s pridelením určitej roly na konkrétnej svadobnej hostine. V tejto e-mailovej korešpondencii sa diváci mali možnosť oboznámiť s ďalšími podrobnými detailmi svadobno-obradovej stratégie a taktiež smeli sledovať instagramový účet nevesty, ktorá vo virtuálnej sfére evidentne potrebovala upozorňovať na seba a svoju veľkú životnú udalosť. Dôležité je spomenúť, že každý divák potvrdením svojej účasti prebral na seba funkciu člena buď ženíchovej, alebo nevestinej rodiny, ktorú mal dôsledne počas celého trvania svadobného divadla/performancie dodržať. Samozrejmosťou mal byť *dress-code* na takúto príležitosť aj prinesený svadobný dar.

Zraz sa uskutočnil na konkrétnom nábreží za prítomnosti členov rodiny z oboch strán, ako aj agilných svadobných asistentov jednej svadobnej agentúry. Diváci zároveň dostali označenie s menovkou, aby sa uľahčilo zoznamovanie. Prítomní účastníci sa rovnomerne rozdelili na ženíchovu, príp. nevestinu stranu pozvaných hostí a kontaktovali sa obligátnym zvitáním s hercami a herečkami: interaktívne s nimi komunikovali, pretože takáto forma spoločenskej akcie to dovoľovala. Po príchode mladomanželov a rozsypaní ryže spolu s gýčovým fotením všetkých, sa svadobný sprievod postupne premiestnil z nábrežného móla na spomínanú loď *Tanker Boat*, na ktorej pokračovala inscenovaná svadobná hostina. Svadobné divadlo obsahovalo rôzne prvky obradových hier a performatívnych akcií, kde sa zároveň výrazne počítalo s participáciou publika.

V jej pôdoryse sa kontinuálne vyvíjala línia istého sporadického príbehu. Účinkujúci a diváci sa rovnomerne preplietli medzi sebou ako participujúci kolektív svadobčanov. Diváci zároveň fungovali ako plnohodnotní (spolu)hráči najmä počas povinných tanečných jázd na palube lode, ale aj pri jednotlivých dialogických výstupoch, konverzáciách, napríklad v rámci odovzdávania vlastnoručne prinesených svadobných darov neveste a ženichovi. Postupne sa zabávajúce publikum oboznamovalo s istým demaskovaním navonok bezchybne zorganizovanej svadobnej party na lodi.

²² Ibid., 2009, s. 185.

Tvorcovia podchytili vyslovene gýčovú povrchnosť, umelosť celého nainštalovaného svadobného pozlátka. Postarala sa o to agilne zaangažovaná svadobná agentúra. Priebeh gýčovej svadby napokon narušil príchod nevítaného hosťa, a to sokyne nevesty v neskorých nočných hodinách, ktorá jej prebrala potenciálneho manžela. Hostina sa z pôvodnej veselice stala drsnou konfliktnou zónou boja dvoch žien o jedného muža. Istým spôsobom pripomínala obdobu žartovných princípov obradových hier v kontexte slovenskej tradičnej kultúry (návštevy ženy s dieťaťom, pýtajúcej alimenty od ženícha). Tento vpád afektovanej i frustrovanej neznámej ženy (pôvodnej partnerky ženícha) v nočných hodinách rozrušil akciu tejto svadobnej performancie aj s jej interakciami, výstupmi, skečmi, tanečnými i pesničkovými partmi atď. Napokon bol dôvodom na rozchod všetkých „svadobčanov“ (účinkujúcich postáv i spoluhráčov-divákov) zo zakotvenej lode a cháska jednej nevydarenej svadobnej party sa mohla rozpráchnuť ako performatívna akcia.

Ako vidieť, Schechnerov model/princíp základnej performancie sa dal priliehať aplikovať aj na dielo tvorcov nezávislej kreatívnej platformy *Prvý plán*, ktorým sa zároveň demonštroval jeden z ďalších dôležitých fenoménov súčasnej nezávislej divadelnej kultúry. Ide o fenomén, ktorým sa výrazne odкрýva zjav určitých tendencií autorských divadelných postupov predovšetkým v kontexte postdramatického divadla. Prelínanie performancie a divadla – akciou, implementovanou do každodennej reality, resp. vsadenej do reálnych kúl civilného pozadia. V prípade kaviarenskej performancie *Prepáč, len odpíšem* (Divadlo NUDE, Bratislava, 2017) sa realizovaná hra na stretávku dejstvovala v rušnom interiéri Gorila.sk Urban Space (ale aj v exteriérovom areáli tesne pred týmto kníhkupectvom/kaviarňou na námestí SNP) s nič netušiacimi zákazníkmi za vedľajšími stolmi, príp. náhodnými nakupujúcimi zákazníkmi obďaleč. V prípade svadobnej performancie *Fake It Till You Make It* (Prvý plán, Bratislava, 2019) na lodi Tanker Boat na Dunaji s tancujúcimi a zabávajúcimi sa participujúcimi hosťami na palube zase mali kulisu riečny priestor s výhľadom pre okoloidúcich pozorovateľov z brehu (najmä turistov, cyklistov, či okoloidúcich, fotiacich si udalosť na lodi, opätovne považujúc ju za skutočnosť).

Prekrývanie divadelnej reality do prirodzeného teritória nediadla možno považovať za výrazný príklad jej prieniku do verejného priestoru, jej intervenencie a ukážky jej fungovania v bezprostrednom obtekaní fikcie a každodennosti v temer minimálnych odtieňoch a často neviditeľnej hranici. Vtrhnutie divadla/performancie pritom nie je násilné ako pri pouličnom plenérovom divadle (príp. exteriérovom a pod.). Práve naopak. Možno hovoriť o tesnej interakcii, zžití sa implementovanej divadelnej udalosti, prakticky využívajúcej dispozície, parametre, funkcie civilnej, verejnej zóny priestoru. Preskupovanie živej a hranej reality tvorí novodobú, opätovne revitalizovanú kolektívnu vzájomnosť.

Dosiahnutie ich prekrytia a zároveň oddelenia tvorí jednoznačne fenomén, vyjavujúci sa doslova z pozadia verejnej zóny, nedivadelnej reality ako v spomínanom príklade kaviarenskej performancie *Prepáč, len odpíšem* (Divadlo NUDE, 2017) alebo projektu tzv. svadobného divadla *Fake It Till You Make It* (Prvý plán, 2019). Raz je kulisou konkrétna predajňa aj s autentickými návštevníkmi (*Prepáč, len odpíšem*), inokedy je ňou rieka Dunaj aj s plaviacimi sa, príp. susediacimi loďami a okolitými návštevníkmi/chodcami/turistami na nábreží (*Fake It Till You Make It*).

Fenomény súčasnej nezávislej divadelnej tvorby sa preto javia evidentne z pozadia dačoho, vynárajú sa z neho, resp. sa vidia v plastickejších kontúrach ako výrez z každodennej situácie – vylúpnutej periférie. Vystupujú oveľa jasnejšie tentoraz nie z javiska (javiskovej situácie), ale popri t. j. v kontexte bežného života, ktorý sa stáva vhodnou plochou rozvrhnutia (situovania): konkrétnej hry na skutočnosť, divadla ako ojedinelej udalosti (event), divadla ako performancie, resp. s performatívnymi prvkami alebo participujúceho modelu spoločenskej hry na svadobné (obradové) divadlo.

Stojí za tým zintenzívnená snaha o zdivadelnenie života, alebo skôr prienik performatívnej činnosti tvorcov, vyvíjanej v realite každodennosti v organickej, temer nerušenej koexistencii. Hranica performatívnej reality s obklopujúcou verejnou zónou je pritom tenká a viacero tvorcov s ňou rado experimentuje, t. j. vŕha ju do procesu diania – performatívnej činnosti. Integrálne ju využíva ako organickú súčasť celkovej divadelnej (performatívnej) reality, alebo sa dištancuje od nej – kontrastne sa vymedzuje ako autonómne teritórium intervenovanej reality.

Za pozornosť v tejto súvislosti stojí najmä tesná, jemne viditeľná oscilácia medzi divadelnosťou a performativitou. Dochádza čoraz enormnejšie k ich vzájomným prienikom. V istom úseku divadelnej performancie sa počíta s viac či menej rôznymi vstupmi. Divadlo sa tak čoraz enormnejšie obohacuje rôznymi performatívnymi prvkami, kde istá časť diela sa autenticky deje tu a teraz, čiže bez zjavne (inscenačne) zafixovaných bodov a iná je pevne postavená na scenári. Preto sa istá časť diela kreuje viac-menej rôznorodými vstupmi autorskej diváckej aktivity s citelným uplatnením autenticity, náhody, improvizovaných princípov, zásahmi vonkajšej reality preskupovania civilnej každodennosti atď. Takto sa môže akcia diať napríklad v prostredí kaviarne ako tzv. kaviarenská performance, alebo na lodi v podobe svadobného divadla (svadobnej performancie).

Spoločným menovateľom oboch príkladov z relatívne čerstvej divadelnej praxe slovenských nezávislých divadiel z Bratislavy (kreatívnej platformy *Prvý plán* a divadelného združenia NUDE) je ich dvojdomosť (v tvorbe divadelnej intervencie v lukratívnych prostrediach s intenzívnym presahom každodennej reality, ktorá buď korešponduje, alebo nijako inak motivicky nesúvisí s vytváranou

divadelnou realitou). Obe diela (*Fake It Till You Make It* a *Prepáč, len odpíšem*) prioritne vykazujú atribúty divadelnej udalosti, ale aj performancie, performatívnej hry, divadla imerzie, ba až rituálnych prvkov divadelnosti. V istom zmysle ich možno označiť za určitú hybridnú formu inovatívnych tendencií súčasnej nezávislej divadelnej tvorby s jasným, akcentujúcim zreteľom na modifikujúci rozmer komunikácie, interaktivity v celkovej vylupujúcej sa rovine javu. Presne z tejto perspektívy treba nazerať na oba prípady obvyklej praxe súčasných nezávislých divadelných združení. Dochádza v nich totiž miestami až k zázračnej realizácii hrania (sa) na skutočnosť v živom obklopení (divadla) sveta.

2.1 Neviditeľný hosť (GAFFA) a eu.genus//dobrý rod (Med a Prach)

Divadelná inscenácia/performancia *Neviditeľný hosť* (GAFFA, Bratislava, 2020) v réžii Martina Hodoňa rovnako zapadá do súčasných trendov nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku. Tvorcovia v nej vytvorili drsnú konfrontáciu ľudskej agresivity – agresívnej heterosexuality, latentnej homosexuality v kontraste s exponovanou maskulinnosťou. Vznikol v ich podaní rozhodne ďalší hybridný variant diela na pomedzí fyzickej štúdie/fyzického divadla, výtvarnej inštalácie, interdruhového divadla – prepájajúceho divadlo s inými médiami, najmä videoprojekciou, princípmi uplatnenej *live cinema* i performancie. Dominantnú sériu v ňom tvorilo najmä vzťahové napätie (sexuálne i psychické), tyrania vzájomného súžitia muža (Peter Tilajčík) a ženy (Mária Ševčíková) – odhaľujúca hlbšie korene latentných, temných tendencií ľudských inštinktov. Zobrazovaná vzájomná symbióza je nej narušená, temer nahľadaná zvnútra potlačovanou (latentne vytesnenou homosexualitou) muža, čo zreteľne prerástlo následne do rôznych verbálnych potýčok, až násilia, domáceho týrania, vyúsťujúceho neraz do deštruktívnych rozmerov. Týmto hybridným dielom sa kontinuálne niesla jednotiaci línia reflektovanej psychosexuálnej štúdie medziľudského (vzťahového) násilia medzi dvoma partnermi – jednotlivých skrytých podvedomých pudových bariér, sublimovaných do extrémnych línií ventilovaných postupne týmito formami deštrukcie, agresívnej deštrukcie.

Dielo integrovalo viacero umeleckých druhov vrátane performatívnych a digitálnych odvetví umeleckej tvorby. Súviselo taktiež s presunom do online priestoru, keďže vzniklo v momentálnom období celosvetovej pandémie koronavírusu Sars – Covid 19, zapríčiňujúcej dlhotrvajúcejší výpadok živej divadelnej kultúry v čase lockdownu. Dielo teda komunikovalo v dvoch modusoch vnímania o to viac, že sa v nej ideálne objavovala snímacia (filmová, záznamová) technika *live cinema*. Aj počas off-line verzie reprízy tohto diela v ňom komunikovali striedavé divadelné a filmové druhy percepcie navzájom (veľká časť scén mohla byť divákmi vnímaná v ich živej prezentácii pochopiteľne, ale taktiež aj duplovaným sledovaním na projekčnú plochu, napríklad s veľkými zaznamenanými cel-

kami, príp. strihom a detailnými zábermi – autenticky, paralelne nasnímanými príslušným záznamovým zariadením – prítomného, záhadného neviditeľného hosťa (Róbert Švarc). Divák absorboval sumu podnetov z takéhoto interdruhového (hybridno-performatívneho) diela.

V čom tkvejú takéto hybridné (interdruhové) diela takpovediac na pomezí? Čo za nimi stojí? Akým spôsobom sa v nich konfigurujú jednotlivé vrstvy umeleckého prejavu? V prípade diela *Neviditeľný hosť* nezávislého divadelného združenia GAFFA ide o rovinu filmovú, divadelnú, zvukovo-hudobnú a inštalačnú (výtvarnú). Recipient je v situácii neustáleho prepájania, vnárania sa do textúry (štruktúry) daného hybridného diela doslova s tekutou vlastnosťou paralelne odvíjaných realizácií performatívnych intervencií.

Podobne aj performatívno-divadelné dielo *eu.genus//dobrý rod* (Med a Prach, Bratislava, 2018) je hybridného, výsostne interdruhového charakteru, v ktorom je sprístupnená divákovi ateliérová dielňa so svojou tvorivo-nabitou atmosférou diania, ševelenia, autorského procesu hľadania, ponárania sa do tvorby v stave jeho (ne)naštudovania, t. j. uskutočňovania výskumnej činnosti, tréningu, skúšky.²³

Režisér, hudobný skladateľ a libretista Andrej Kalinka doslova detabuizoval procesualnosť autorskej tvorby v jej nie finálnosti, ale neustálom zrode/pokuse stávania sa. Umožnil divákovi nazerať do takejto dielne a zažívať rôznorodé fázy prílívov muzicírovania, fyzického tréningu performerov, hlasovej skúšky, príp. ateliérové tvorenie/reštaurovanie výtvarníka Juraja Poliaka pri práci so sochárskym materiálom. Táto prezentovaná dielňa mala v určitom zmysle aj charakter laboratória. Tvorcovia rôznych umeleckých zameraní²⁴ – performerí, tanečníci, herci, hudobníci a výtvarníci – pod vedením A. Kalinku ako režiséra demonštrovali prácu, remeselné techné na minucióznej úrovni a v kvalite. Laboratórne zároveň skúmali počiatky, korene vlastnej biografie: z rodinnej archeológie (performeri spomínali na starých rodičov, resp. predkov, či celkovú kolektívnu históriu). Podnetne ju rozvíjali v unikátne nastavenej fragmentárnosti. Divák pri návšteve dielne letmo zachytával rôzne útržky tém – schválne začatých a nedokončených, resp. variovaných v ustavičnom procese ateliérového komponovania. Doménou tohto diela/laboratória sa preto stalo zámerné nedokončenie. Jednotlivé útržky spomienok, motívov sa zväčša spájali dohromady, prebiehali ako fragmentárne celky, sukcesívne odvíjané v istej postupnosti, prerušovanej paralelnými montážami a inštaláciami permanentne počas celého trvania diela. Dochádzalo tak miestami k citeľnej roztrieštenosti, ba až k výslovnému chaosu z pracovného (ateliérového) neporiadku, frenetického ošiaľu A. Kalinku

²³ Pozri viac BALLAY, Miroslav. *Sondáž nezávislej divadelnej kultúry*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, s. 172 – 183. ISBN 978-80-558-1524-4.

²⁴ Med a Prach je umeleckým združením tvorcov viacerých profesií.

pri živeľne chrlenej tvorbe intenzívneho zaujatia. Na toto hybridné dielo (performatívneho, interdruhového charakteru), akým dielo *eu.genus//dobrý rod* nesporne je, by sa dalo pozerat' ako na ateliér rozmanitej umeľskej erupcie s množstvom intenzívneho snaženia sa o zdolávanie, prekonávanie rôznorodých prekážok v tvorbe, ktorá je vo svojom jadre pokusom i ustavičným hľadaním, teda najpriliehavejšie sa odvíjajúcou v laboratórnom moduse realizácie.

Ako už bolo niekoľkokrát spomenuté, toto performatívne dielo v drvivej väčšine pozostávalo z evidovanej nelineárnosti. Odvíjalo sa z fragmentu na fragment s letným motivickým prepojením hlavným demiurgom predstavenia – dirigentom A. Kalinkom. Jeho úloha režiséra spočívala v komentujúcom sprevádzaní laboratóriom tvorenia, skúšania, autorského generovania. Zároveň zdanlivú ilúziu diela ustavične scudzoval. Jeho dielo sa namiesto kompaktnej celistvosti prakticky pretŕhalo. Režisér v tomto prípade rezignoval na jeho celostné kontinuálne vnímanie divákom a radšej si zvolil spomínaný fragmentárny asociatívny tok v istej diskontinuite. Nenavrhol ani ilúziu celku diela. Jeho časté prerušované komentáre (napríklad úvodné privítanie divákov – introdukcia s autorským komentárom to čiastočne priznala, že celé dielo bude mať svojráznu štruktúru akéhosi sprevádzania labyrintom ateliéru) to do istej miery naznačili. Prekvapujúco ho tvorili presne zafixované partitúry hercov (Ján Morávek), performerov (Lívia Balážová, Zebastián Méndez Marín), tanečníkov (Daniel Raček), hudobníkov (Andrej Kalinka) a jedného prítomného výtvarníka (Juraj Poliak) – inštalujúceho, pripravujúceho čosi v pozadí a vybiehajúceho z pozadia svojimi výtvarnými aktivitami do popredia hracieho priestoru, napr. keď Juraj Poliak nalepovaním pozlátených papierikov, ich nanášanie na tvár performerovi (Zebastián Méndez Marín), príp. predstavovaním diela jeho predka, strýka z Ameriky a i.

Možno skonštatovať, že diskontinuita diela *eu.genus//dobrý rod* prebiehala na viacerých úrovniach i stupňoch. Týkala sa zdanlivého popretia ilúzie, keď sa divákom prakticky priznala koncepcia diela ako dielne/laboratória. Potom sa aj jednotlivé, sukcesívne rozvíjané partitúry mohli javiť čisto len procesuálne, t. j. v predmetnej/materiálovej stránke ich rozvinutia. Dôkazom toho by mohol byť kontext celej introdukcie. Sochár Juraj Poliak kreoval takýmto spôsobom z materiálu nejaký konkrétny obsah, tanečník Daniel Raček rozbaľoval a späť roloval stoh tanečnej protišmykovej podlahy (baletizolu), herec a hudobník Ján Morávek intermediálne pracoval so všakovakými nahrávkami počas príchodu divákov atď. Takto pokojne mohla celá introdukcia pokračovať temer donekonečna, t. j. v monotónnosti, paralelnej rozptýlenosti prezentovanej činnosti umelcov v laboratórnej skúšobnej dielni/ateliéri.

Istým spôsobom sa ilúzia vyjavovaného diela občas antiiluzívne prerušila výstupom – autorským komentárom A. Kalinku, ktorý ju vzápätí obdobne zrušil.

Viac-menej všetkých informoval, čo konkrétne rozvíjaná akcia, výstup, partitúra mala znamenať. Uviedol napríklad, že zaznie v jeho podaní kompozícia náhodne objavenej gruzínskej piesne v kontexte celkovej diskontinuity diela v celej svojej voľnosti, náhodnosti tvorenia a pod.

Postupne jednotlivé akcie v danom ateliéri predsa len odhaľovali určitú osenzu. Poskytovali divákovi príležitosť kontemplácie v zmysle pozerať sa na minuciózne, veľmi detailné generovanie v nejakom skúšobnom kóde a vo vyslovene miernom načrtnutí. Vynárali sa z nich efemérne útržky, odlesky osobitých fenoménov v evidovanej, neprestajnej vyjavovanej podobe. Umeleckí tvorcovia sami o sebe stelesňovali mimoriadne zjavy v ich vlastnom ukazovaní, istej repetitívnosti akcie modelovania, generovania praktickej ilúzie. Andrej Kalinka dosiahol, že ilúzia výjavu jednoducho presvitala z tohto diela. Aj napriek tomu, že ju ustavične odtajoval, stala sa jeho kľúčovým fenoménom. Režisér naschvál zdôrazňoval prebiehajúcu diskontinuitu všetkých prezentovaných realizácií i tvorivých intervencií. Sám vystupoval s autorskými komentármi, čím iluzívnosť výjavov sčasti prerušoval i scudoval, potvrdzoval tak ešte viac zreteľný ateliérový modus priznanej dielne, v ktorej sa ostenzívne laboratórne študovalo a muzicírovalo, ale zároveň sa v podobe presvetlených fenoménov ilúzie výjavov odkrývala archeológia ľudského rodu v mimoriadne nabitých, umelecky nakumulovaných fragmentoch jednotlivých predvedených partitúr tvorcov. Divák teda uchopoval z týchto zábleskov čiastočne zmysel diela v jeho prítomnej diskontinuite i permanentnej neukončenosti.

3 Fenomén(y) Teatra Tatro

Osobitá charakteristika divadelnej poetiky nezávislého divadelného združenia Teatro Tatro je rovnako postavená na ojedinelom scénickom vyjavovaní. Režisér a zakladateľ Ondrej Spišák dokáže prežiarť svojimi dielami konkrétny divadelný druh, žáner, typ istej divadelnosti (napr. pouličné/potulné divadlo, cirkus, kabaret, púťovú atrakciu jarmočného charakteru, či dokonca adaptáciu románu, príp. sci-fi žáner a i.). Rekonštruuje v niektorých prípadoch prastaré tradície kočovného kaukliarstva, komediantstva a divadelníctva. Dalo by sa povedať, že O. Spišák znovu sprítomňuje tento kumšt, prínosne ho revitalizuje, čím ho zároveň aj istým spôsobom inovuje. Nestojí za tým nekritická nostalgia za minulým, resp. lipnutie na historizme prastarých divadelných postupov v plenérovom prostredí. Začiatkom 90. rokov 20. storočia aj z týchto pohnútok vzniklo toto divadelné združenie a pretrvalo dodnes ako jeden z významných fenoménov slovenskej nezávislej divadelnej kultúry.²⁵ Ako uvádza slovenská teatrologička Ida Hledíková-Polívková: „Ondrej Spišák opúšťa tzv. kamenné divadlo, aby ho vymenil za privátne divadelné združenie Teatro Tatro (založené roku 1990) s vidinou etablovania prvého stáleho podtatranského divadla v Poprade. Napriek úsiliu sa sen o podtatranskom divadle, inšpirovaný existenciou Divadla Witkacy v Zakopanom, nesplnil. Divadlo však nastúpilo svoju cestu ako putujúce divadlo...”²⁶

O. Spišák vo veľmi zovšeobecňujúcom poňatí oprašuje príťažlivejšie formy interaktívnosti s publikom v kontexte exteriérového divadla.²⁷ Taktiež sprítomňuje rôznofarebnosť jednotlivých žánrov, čiastočne spätých s praxou kočovného (mobilného) divadla, príp. tradícii kočovného komediantstva. „Kultovou in-

²⁵ Ondrej Spišák v rámci Teatra Tatro vychádza z nesmierne bohatého kultúrneho i pamäťového divadelno-umeleckého fondu, ako aj slobodnej tvorby v nezávislom segmente kultúry. Ožili v ňom reminiscencie prastarých divadelných foriem, resp. rezíduá niekdajších divadelných tradícií v nie adorujúcej podobe. Odrazu sa stali nevšednými svojou pútavosťou a univerzálnou komunikatívnosťou. Tvorcovia ich odznovu renovovali do súčasnej pútavosti a briskej atraktívnosti s istým predsa len latentne prítomným odleskom patiny.

²⁶ HLEDÍKOVÁ-POLÍVKOVÁ, Ida. *Ondrej Spišák*. In: PREDMERSKÝ, Vladimír a kol. *Dejiny slovenskej dramatiky bábkového divadla*. Bratislava: Divadelný ústav, 2020, s. 496 – 533. ISBN 978-80-8190-061-7.

²⁷ Ako uvádza I. Hledíková-Polívková: „Významnou súčasťou poetiky divadla Teatro Tatro boli pouličné predstavenia a happeningy, ktoré tvorili ďalšiu etapu jeho tvorby. Ich zmyslom bola spontánna nekonvenčná divadelná komunikácia s publikom na ulici, prepojenie tvorivého hľadania a emocionálneho zážitku, ako aj reakcia divadla na spoločensko-politické udalosti a kritický pohľad tvorcov na spoločenské stereotypy.“ In: HLEDÍKOVÁ-POLÍVKOVÁ, 2020, s. 499.

scenáriou divadla sa neskôr stala Bianka Braselli, dáma s dvoma hlavami (1999) podľa povedky Jana Weissa. Patrí k sérií komediantských predstavení a happeningov s maringotkami. Logickým pokračovaním tejto komediantskej produkcie bolo romantické putovanie v novej maringotke ťahanej koňom (v rokoch 2002 – 2004).²⁸ Fenomén Teatra Tatro vyviera na jednej strane z konfrontácie s niečím dávny a strateným, prchavo matne postrehnuteľným, na druhej strane niečím samozrejme známym a nezabudnuteľným. Diváci nadobúdajú v kontakte s poetikou Teatro Tatro pocit, že je im nie cudzia. Ide o stretnutie s temer zabudnutým prototypom kočovného (potulného) divadelníctva.²⁹

Doménou poetiky nezávislého divadelného združenia Teatro Tatro je tak tiež intertextuálna variabilita prístupov k rôznym nedramatickým predlohám (románovým, novelovým, poviedkovým a i), čím sa dosahuje sčasti značná flexibilita i rôznorodosť jeho repertoáru. O. Spišák tak sprístupňuje univerzálnu konštantnosť tém, ukrytých v literárnych dielach rôznorodých kultúrnych proveniencií. Jedným z ich špeciálnych spoločných menovateľov je zaiste prostoreká varieta ľudského života/ľudskej existencie. Prioritou režiséra je i po nej dominantne prahnúť, cielené vyhmatať, podať ju v skrytosti tak, aby sa cez plejádu scén a jednotlivých výstupov jednoducho ozrejmovala. Ide v tomto prípade o režiséra so sklonom štruktúrovať obraz o svete s viacnásobne podaným humánnym posolstvom. Konštantne k tomu speje od inscenácie k inscenácii v celej doterajšej tvorbe v kontexte Teatra Tatro. Takmer na každé dielo tohto divadelného združenia je možné vyslovene nazerať ako na zjav niečoho univerzálne konštantného. Vyplyva to zo spomínanej režijnej tendencie – postupného vyjavovania: stratégie ísť od skrytosti tajomstva posolstva k jeho účinkujúcemu vynáraníu (sa). Z mnohých inscenácií divadelného združenia doslova presvetľujú záblesky kľúčového harmonizovania. Takýmto spôsobom sa spočiatku naturálne hrubozrnná komickosť vo väčšine jeho inscenácií stabilne vyrovnáva. Súvisí to s výrazne prítomnou etickou polaritou dobra a zla aj s evidentným presvetľovaním drsnosti, či rôznorodej palety naturalistickej výrazovosti s harmonickou dobrotivosťou a láskou. O. Spišák dáva tieto póly do vzájomnej konfliktnej kontrastnosti, aby sa v závere prerodila na zladenú harmóniu, celistvosť,

²⁸ Ibid., 2020, s. 500.

²⁹ Podľa českej divadelnej historičky a filologičky Evy Stehlíkovej pololegendárny Thespis aj so svojou károu doputoval do Atén na Veľké Dionýzie (archaický variant dnešného divadelného festivalu) v roku 536/533 pred n. l. Ako ďalej uvádza: „... Thespis prepravoval od mesta k městu svou hereckou družinu, nebo vůz ve tvaru lodi symbolizující plavidla patřona divadla, boha Dionýsa, který známe z obrazů na řeckých vázách, Thespisova kára vstoupila do přísloví a stala se symbolem divadla vůbec.“ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: J&J, 1991, s. 6. ISBN 80-901084-0-7.

jednotiace vyrovnanie. Často sa potom na pozadí desivo-groteskného vyobrazenia prediera ako vylupujúci sa zjav.

Umožňuje to okrem iného aj časté intertextuálne prerývanie, prostredníctvom ktorého sa dosahuje viacnásobné vynáranie sa „niečoho“ pomedzi „niečo“ v snahe o zrejme presvetlenie zámerného inscenačného posolstva v eticko-recepčnom zmysle. Režisér tak nastoľuje vytýčenú etickú polaritu (dvojpolovosť) účinku v rámci inscenačnej tvorby, svorne pracuje s adaptáciami rôznych textov, ktoré nielenže umne uchopuje, ale i významne prekrýva. Intertextuálnym nabaľovaním presvetľuje fenomény konštantnej harmonickosti/spodobenia sveta ako harmónie.

Prakticky v každej inscenácii tohto divadelného združenia dochádza k zvráteniu určitej etickej polarity. Napríklad inscenácia hry poľského dramatika Tadeusza Słobodzianka *Prorok Ilja* (2005) v jednej zo scén, podgurážení dedinčania mlátia slameného strašiaka v poli masívnym bičovaním pri jeho skúšobnom križovaní, čo rezolútne prekvapí aj ich samotných vo vlastnej fanatickej horúčkovitosti a honby stať sa svätými. Práve v tomto marginálnom príklade by sa dal identifikovať zlom etickej existenciálnej roviny. Nočná pitka sedliakov so slameným strašiakom v poli a križom na križovanie utkvého Mesiáša vyvoláva spočiatku humornú kadenciu. Žalostná opitosť zemitých sedliakov však v sebe nesie rovnako hlúposť, veľkú naivnosť a zvýraznenú tuposť. Presvetľovala aj mnohé spoločné rysy stredoeurópskeho (zďaleka nie iba poľského) antisemitizmu, xenofóbie, vlastného obmedzenia. Prvotná komickosť celej scény sa napokon vyvinula do beštiálnej chladnokrvnosti. Dedinčania posilnení alkoholom skúšajúci bičovanie Krista na nečisto sa pri fanatickom besnení nechajú natoľko uniesť, že slama z použitého slameného strašiaka lietala celým priestorom. Výsledok mal desivé vyznenie. O. Spišák podobne ako v mnohých iných inscenáciách sa od pertraktovanej hrubozrnnosti/príkrosti paródie konkrétnej ľudskej neresti včas odvráti. Necháva ju natoľko účinkovať, že sa z nej vyjavuje zreteľná odpudivosť. Divák sa miestami prichytí pritom, že to, na čom sa smeje, je temné a zvrátené vo svojej celkovej spustnutosti.³⁰

Ako už bolo niekoľkokrát spomenuté, fenomén kumštu Teatro Tatro tkvie vo svojráznom prínose tzv. prerývania. V inscenáciách O. Spišáka sa zosilnene často niečo cez niečo prediera. Inými slovami povedané, presvetľuje („amalgamuje“ – termín literárneho vedca Františka Mika). Ide o to, že cez realitu drsnej komickosti sa nastoľuje často výrazne boľavá nelichotivá správa o morálnom stave dnešného sveta, ktorá sa v jednotlivých inscenáciách Teatra Tatro v dr-

³⁰ Pozri viac BALLAY, Miroslav. *Kresťanský rozmer divadelnej inscenácie Prorok Ilja*. In: KERUĽOVÁ, Marta – ŽILKOVÁ, Marta (eds.). *Slovo – Obraz – Zvuk I. Literárno-vedné štúdie*. [CD-ROM]. Nitra: Katedra slovenskej literatúry FF UKF v Nitre, 2008, s. 111 – 122. ISBN 978-80-8094-331-8.

vivej väčšine dešifruje často ako odkaz či humorná šifra. Je potrebné čítať ju pomedzi scénické vyobrazenia – efekty, príp. defekty parodizovaného, karikovaného typu, druhu či žánrovej zákonitosti v tej-ktorej divadelnej inscenácii. Napríklad sa takýmto spôsobom devaluje princíp cirkusu *Cirkus Charms* (2016), jarmočnej akrobacie *Bianka Braselli, dáma s dvoma hlavami* (1999), divadelného automatu *Zázračný divadelný automat* (2009) či kabaretných čísel literárno-scénického útvaru zase v inscenácii *Kabaret* (2021). Cieľom je prostredníctvom karikatúry ich zlyhania demaskovať nejakú amorálnosť, necitlivosť tohto sveta v rozmanitých aspektoch i dimenziách. Dôležité je pritom poznamenať, že paródia, resp. hyperbolizovaná karikatúra nie je samoučelná a prvoradá. Skrýva sa za ňou to kruté, „zjavné“ i zradné zákulisie s civilne hrubou skutočnosťou drsného vyznenia.

O. Spišák k tomu využíva najmä princíp celistvej antiluzívnosti. Väčšinou ju necháva zaúčinkovať, aby nielen zosilnela komickosť, ale aj naštrbila danú situáciu v jej kalkulujucej manipulácii. Preto sa O. Spišák poväčšine púšťa do rôznych intertextuálnych polôh práce s viacerými žánrovými, štýlovými, druhovými stereotypmi s veľkou hravosťou i hlbokou pokorou. Vo svojom prístupe k nim neuplatňuje vyslovene aspekt nejakého doslovného devaluovania. Výrazné literárne predlohy inscenuje s potešujúcou zdanlivou jednoduchosťou s mnohými adíciami, prerážajúcimi svojím aktualizácnym vyznením v celkovej intertextuálnej rovine. Ako už bolo viacnásobne spomenuté, necháva ich presvetľovať, t. j. vkladáním rôznych antiluzívnych postupov, skečov, výstupov, vyjavuje v určitom tvorivom pláne ich skrytú etickú polaritu (výrazovú dvojpoľovosť), prostredníctvom ktorej demaskuje žáner a cezeň sa pozerá na skutočnú tvár súčasnosti. Viac-menej niektoré predlohy razantne aktualizuje.

V prípade divadelnej inscenácie *Majster a Margaréta* (2014) je to napr. evidentne zakomponovaný STROJ ČASU – umožňujúci dej (spolu aj s divákmi) bleskurýchle presúvať do rozličných časových pásiem v zmysle samotnej intertextuálnej roviny románovej predlohy Michaila Bulgakova.³¹

Režijná stratégia O. Spišáka spočíva vo svojskom prerušovaní. Inscenuje predlohy tým, že ich autorsky dopĺňa, aby nimi presvetľoval rôzne aktualizáčne paralely so súčasnou dobou. Nie sú v kontraste, ale majú charakter významového kontrapunktu. Dalo by sa povedať, že si v inscenáciách v kontexte tvorby tohto nezávislého divadelného združenia tvorí ucelenejšiu kontrapunktickú líniu, ktorá sporadicky presvítá z tej-ktorej inscenovanej predlohy vo viacnásobných rozmeroch. Prostredníctvom nej sa vyjavujú neblahé príklady obrazov dneška. Tým, že ich takto pertraktuje do inscenácie, dopovedajú svojím spôsobom hlavný dej. Bez nich by sa však zaobišli.

³¹ Pozri viac BALLAY, Miroslav. *Sondáž nezávislej divadelnej kultúry*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, s. 79 – 95. ISBN 978-80-558-1524-4.

O. Spišák dosahuje nedrastickejšou aktualizáciou zväčša letmé priblíženia, osvetlenia inscenovaného textu (Spišák je aj autorom adaptácie, príp. scenára vo väčšine svojich inscenácií). Ide o jednotlivé aktualizácie odlesky, ktoré vytŕčajú z javiskovej adaptácie rôznych románových, novelových, či niekedy poviedkových textov. Režisér ich strategicky vkladá v rámci konkrétnej inscenácie. Zastávajú často niekedy autonómnou plochu svojou rozľahlosťou. Príkladom by mohla byť sekvencia kontinuálnej šou, implementovaná v inscenácii *Majster a Margaréta* (2014). Evidentne nemala nič spoločné s inscenovaným románom M. Bulgakova. Obsahovala rozličné paródie rôznych stupídnych, poklesnutých zábavných žánrových formátov jednotlivých televíznych relácií (lotérií, vedomostných súťaží, reklám, formátov založených na parazitovaní na ľudskom nešťastí, erotických programov). Išlo dohromady o aktualizáciu, dobový kontrapunkt k varieté Wolanda z Bulgakovovho románu, v rámci ktorého tento tajomný cudzinec v Moskve dosiahol fenomenálny rozruch škandalózneho rozmeru. Umiestnenie rozľahlej plochy kabaretnej šou s ponáškami na súčasnú bezbrehú zábavnosť (*Ubavit se k smrti*)³² sa adekvátne hodilo ako významová paralela k dnešnej dobe – nie nepodobnej z minulého storočia. Táto vložená kabaretná šou predstavovala sólo divadla v divadle (t. j. v tomto zmysle inscenovanom/adaptovanom románe). Poukázala sa ňou analogická súvislosť kabaretného varieté Wolanda, lenže v súčasných konotáciách a farbách. Rôzne mediálne manipulácie, televízne zábavné formáty do istej miery suplovali rolu účinkov diabla prostredníctvom ich ovládanej zhubnosti. Opuľentný priestor, venovaný tejto prezentovanej umelosti mediálnej zábavy sa v mnohom mohol javiť ako spomínané prerušenie (digresia) od inscenovaného románu M. Bulgakova. Zdanlivo sa tok inscenovaného literárneho diela týmto pádom spojil s niečím pridaným, nadbytočným, príp. nepatričným. Režisér však dosiahol jeho evidentným prerušením zjavný aktualizujúci akcent zosúčasnenia. Presvetlil tak inscenovaný román zábleskami zjavovania.

Je viac než zrejmé, že O. Spišák v nejednom prípade využíva spomínané prerušenie z viacerých dôvodov. Detabuizuje proces inscenovania antiiluzívnymi prostriedkami (trik s efektným odrezaním hlavy pred očami divákov markírovaným spôsobom, hrané zastrelenie hlučného divadelného kritika počas predstavenia, sediaceho uprostred publika), rôznymi aktualizáciami, či skôr aktualizujúcimi vsuvkami s cieľom dopovedania, dokreslenia, príp. kontrapunktického zosilnenia účinku k zväčša inscenovanej predlohe. Takéto intertextuálne navrstvenia v kontexte divadelnej inscenácie patria k stabilne vyprofilovaným a osvedčeným postupom. Dalo by sa tiež tvrdiť, že pomocou čiastočne aktualizujúcich aj antiiluzívnych nástrojov docieľuje spomínané presvetlenie konkrét-

³² POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti*. Praha: Mladá fronta, 2010, s. 120. ISBN 978-80-204-2206-4.

nej predlohy súčasnými paralelami, odkazmi či rôznymi výstižnými analógiami, ktoré majú charakter adície v celkovej stavbe diela.

Pristaviť sa možno aj pri ojedinelej a v kontexte súčasnej nezávislej kultúry na Slovensku rezonujúcej inscenácii *Stalker* (2018). Inscenácia nielenže fungovala ako zjav, ale celkovo sa vymykala aj v rámci poetiky tohto divadelného združenia. Dominovali v nej nesporne záblesky presvetlenia v obklopovaní tajomnou, dystopickou cudzotou po zásahu neznámou mimozemskou civilizáciou určitého kontaminovaného prostredia. Režisér Ondrej Spišák konkrétne zasadil dej inscenovanej sci-fi novely bratov Arkadija a Borisa Strugackých (viac známy z jeho filmovej adaptácie enigmatického ruského filmového režiséra Andreja Tarkovského pod názvom *Stalker*) do spustnutého areálu nitrianskych kasární, ktorý roky chátral ako mestský objekt. Situovanie sci-fi diela malo svoj patričný dôvod, zaiste korešpondovalo so známym príbehom, existujúcim pri tajomnej Zóne (Pásme). Na základe toho si nie náhodou režisér zvolil konkrétne miesto (areál zoborských kasární), aby do neho (intertextuálne a intersemioticky) preniesol atmosféru predmetného sci-fi žánru. Dôsledne tak pracoval s celkovým kontextom prostredia. Jeho inscenácia sa zväčša odohrávala na rozsiahlejšej ploche s celkovým využitím dispozícií bývalého vojenského majetku, lokality s príslušným, zodpovedajúco prítomným *genius loci*.

Zoborské kasárne sugerovali vyslovene areál mestských ruín, resp. miesta vykazujúceho spomínanú opustenosť, často s hĺbkovou obrastenou zelene, prekrývajúcu postupne celkovú zónu priestoru. Režisér v tomto prípade inscenačne pracoval s dispozične prítomnou kulisou prostredia, ktorá sa javila ako ideálne vhodná. Inscenácia zaberala do jeho podstatných častí. Stopoval v nich postupne danú lokalitu celého kasárenského komplexu (miesta s vykazujúcim znakom ruiny/ruín),³³ do ktorého tematicky vťahoval publikum. Dôležité je poznamenať, že jedným z ďalších využitých komponentov sa tiež stala tma (inscenácia *Stalker* sa uvádzala v letných mesiacoch vždy po zotmení slnka). Diváci sa pred jej začiatkom sústredili pri hlavnej bráne kvôli obligátnej kontrole vstupeník, kde dostali šumivý cukrík proti radiácii. Po zhromaždení všetkých divákov si celú kolektívnu masu prevzali maskovaní muži so zbraňami a svietiacimi čelovkami na hlavách, aby ich previedli tmavou zónou na hracie miesto v prítomnom vojenskom stane.

Introdukčnú časť vypĺňala pochôdzka tmavou krajinou s prítomnými sprievodcami. Jej dominantný, charakteristický znak predstavovala intenzifikovaná tendencia vnárania sa, postupného prenikania do tajomna vyjavovanej reality s evidentne čudným potenciálom i atribútmi. Púť ako taká tvorila v tomto prípade zásadný význam pri dosahovaní stupňov gradácie a ilúzie kontaminácie záro-

³³ Pozri viac BAĎOVÁ, Petra. *Archetypálna estetika obydlí*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, s. 73 – 77. ISBN 978-80-558-1594-7.

veň. Prechod tmavou pustatinou mal dokonca rozmer rekognoskácie priestoru (neznámeho sotva v tme viditeľného). Už ním sa anticipovala predzvesť charakteru inscenovaného diela ako adaptácie s príslušnou žánrovou vyhranenosťou. Uplatnená chôdza počas spomenutej nočnej pochôdzky nechávala zase fyzicky (imerzne) prežiť istú fázu introdukcie akčne (participujúcou aktivitou divákov). Po nej nasledoval samotný vstup na konkrétne miesto – naschvál situovaný v periférnej, vzdialenejšej časti tohto miesta. Tvoril ho nevľúdny vojenský stan, obkolesený dymovou clonou a dookola zanedbanými múrmi príľahlej architektúry. Zvukom sa niesol nepríjemný alarm a hlasový oznam, vzbudzujúci akcentovanú operatívnu apelu, zákaz, príkaz, upozornenia – zreteľne vyžadujúci modifikáciu správania na strane adresátov (vynúteným nariadením) v zmysle: *Správaj sa tak a tak!* Následným usmernením sa dav opakovane presunul tentoraz do vojenského stavu, pred vstupom ktorého im bolo oznámené, že im už nič nehrozí a budú v ňom v relatívnom bezpečí.

Dôležité je upozorniť, že celá inscenácia fungovala na kontraste vonkajšieho (exteriérového) a interiérového priestoru vojenského stanu. Vo vnútri stanu sa odohrávali zväčša interiérové scény, pričom jeho okolie život ohrozujúcu Zónu Pásma, z ktorej sa navracal a do ktorej ustavične vchádzal bandita Stalker, prevádzajúci tmou nočnej zóny rôznych vedcov aj priekupníkov. Vytvárala sa oscilácia medzi dnu a von, vyvolávajúca, čiastočne i provokujúca zvedavosť, predstavivosť – na to, čo nie je viditeľné vo vonkajšom kontaminovanom svete väčšinou za stanom.

O. Spišák jednoducho udržiaval túto polaritu v pretrvávajúcom napätí. Postupne nastávali aj v interiéri stanu vpády (zo) zamorenosti vonkajška, resp. jej dôsledky – tajuplného Pásma zóny. Zväčša išlo o rôzne pokrivené vzťahy, narušené a naštrbené konflikty, sprevádzané v hereckej zložke drsným naturalizmom, ako aj zemitou vulgárnosťou. To, čo si divák mohol len vytvoriť v predstave, sa v hracom priestore ocitlo v bezprostrednej následnosti nejakej zreteľnej nehody, ilegálneho prečinu, zápasu vychádzajúceho z exteriérového prostredia. Napríklad herec Milan Ondřík v úlohe Stalkera tesne vkĺzol z vonkajška do hracieho teritória s horiacim kusom odevu akoby tesne po nejakej otrasnej zrážky alebo nejakej intervencie mimo stanu. Réžisér spolu so scénografom (Karel Czech) vlastne eliminovali v kontexte tohto sci-fi žánru z inscenovanej novely všetko fantastické a presunuli to mimo hracie teritórium. Skúmali hlavne predstavivosť diváka, ktorý si mnohé dokázal imaginatívne predstaviť. Z priestoru neprívetivého vojenského stanu preto vyťažili najmä jeho strohosť, fádnosť, sivosť. Hraciu plochu koncipovali do koridoru, umožňujúcemu transfery postáv z jednej strany do druhej na rýchle presuny a jednotlivé trajektórie. Ak celkovej poetike trónil naturalizmus a maskulinna drsnosť, kompenzovala ju čiastočne tzv. iluzívna rovina, doslova prenikajúca cez rôzne ďalšie bizarné prvky (svetelné, optické či

rafinovane zvukové). Dokázala ich napríklad veľmi senzitívne absorbovať vnímajúca Stalkerova dcéra, obdarená rôznymi vidinami v prepojení napr. tohto sveta so zosnulými. Inscenácia primárne stála na silnom kontraste medzi drsnou realitou vonkajšieho sveta a silou lásky, dobra, transcendencie, vyvierajúcej z intímneho vnútrajška (Stalkerovej rodiny, pozostávajúcej z jeho milujúcej manželky a dcéry). Tento rozkol senzitívne reflektovala najmä Stalkerova dcéra, ktorá svojou inakosťou vnímania svojrázne prepájala túto dualitu.³⁴

Stojí za to sa pristaviť pri tejto špeciálnej schopnosti inscenácie vyludzovať kontrastné valéry ostrých opozít: zmienenej drsnosti/drastickosti a nežnej, láskyplnej dobrotivosti. V režijnej poetike O. Spišáka sa totiž neraz operuje s takýmto protikladmi navzájom. V prípade inscenácie *Stalker* na oveľa intenzívnejšej úrovni, podobne, ako aj v mnohých iných inscenáciách tohto divadelného združenia. Tým, že ich jeho tvorcovia prelínajú (tieto kontrasty ako určité opozitá dobra a zla), vzápätí sprístupňujú recipientovi ich oscilujúcu, vyjavujúcu tendenciu vyobrazenia. V hre je tiež antiilúzia tak častého spodobenia reality v intenciách Teatra Tatro. Na nej, alebo skôr prostredníctvom nej, je stabilne postavená jeho divadelná poetika. Práve v tejto inscenácii sa podobné opozitá dobra a zla účinne vyjavujú, presvetľujú sa doslova tmou v silnej zážitkovosti. Režisér necháva recipientom ich intenzívne zakúšať, pričom ho vystavuje permanentným prekvapeniam, tajomstvám, nepredvídateľnosti (napríklad už len tým, že ich nechá putovať neznámym teritóriom nočnej krajiny, príp. počas inscenácie obkolesuje stan ilúziami, zvukovými, či dokonca presvitajúcimi optickými efektmi). Tvorcovia sa takouto prácou s tajuplnými vyjadrovacími prostriedkami približovali k vyslovene spôsobom tlmočenia šifier len v istých náznakoch. Sivá nehostinnosť stanu svojou surovosťou viac-menej zvádzala k navrstveniu všeobecnej hrubosti, korešpondujúcej s literárnou predlohou. Kontrastom k nej sa stávali rôzne preludy/ilúzie z externého prostredia, ktorými sa dominantný drsný účinok stlmoval, aby vzápätí prerástol v závere inscenácie do harmonického vyústenia. Presvetlený vojenský stan po rozopnutí bočných stien zaplní celé vnútro priestranstva posolstvom dobrotivej lásky. Harmóniu javu napokon presvetlil tmou kontrastného, zamoreného pozadia, do ktorého bol tajomný príbeh zasadený.

O. Spišák vo svojej najnovšej inscenácii *Kabaret* (2021, Teatro Tatro) zase využil – ako to už vyplýva z jej názvu – esprit tohto scénického, literárno-hudobného žánru.³⁵ Svojím pôdorysom tohto literárno-scénického útvaru poskytoval režisérovi naozaj priestor na vkladanie, vkomponovanie viacerých analógií, či

³⁴ Pozri viac BALLAY, Miroslav. Príťažlivá nákazlivosť divadlom. In: *Culturologica Slovacca*, roč. 5, č. 1, 2020, s. 66 – 79. ISSN 2453-9740.

³⁵ Pozri viac BALLAY, Miroslav. Celý svet je kabaret. In: *kød – konkrétne o divadle*, 2021, roč. 15, č. 7, s. 50. ISSN 1337-1800.

intertextuálne navrstvených odkazov na presvetľovanie zábavy rozmanitými hroziacimi krízami súčasnej doby.

Platforma kabaretu umožnila tvorcom oveľa zásadnejšie pertraktovať súdobú aktuálnosť pomedzi jednotlivé výstupy, skeče hercov a herečiek, ich komické intermezzá. Inscenáciu tvorili diela viacerých autorov a autoriek – korešpondujúce s vyslovene problematikou súdobých kríz. Tematizovala sa v nich nevšedná ľudská naivita, viera v rôzne konšpirácie, či iné bludy. Režisér v kontexte tejto inscenácie nielenže vrstvil jednotlivé výstupy za sebou, ale striedal ich tiež s rozličnými smutno-smiešnymi cynickými príbehmi hercov a herečiek. Tie prelínal zväčša pesničkovými, príp. tanečnými číslami ako sa na správny kabaret patrí. Uplatnená koncepcia programu šantánového charakteru umožňovala tentoraz presvetľovať rôznorodé fenomény, či skôr zjavy jednoznačných anomálií dnešnej doby. Režisér spočiatku na to použil rôznorodé komické čísla, v ktorých sa svojím spôsobom len znásobovala ich postupná zhubnosť či absurdnosť. Tým, že ich vrstvil za sebou opäť zdôraznil uplatňovanie dominantnej kontrapunktickej línie. Prítomné skeče, komické intermezzá či smutno-cynické príbehy na seba nenadväzovali svojimi krátkymi epizódnymi zjavmi – dopĺňali škálu jednostrannej tematiky zhubnosti kríz súčasnej polarizovanej doby. Ako výrazný kontrapunkt sa však využili mikropovedky Daniila Charmsa, ktorými režisér poprelínal svoj kabaret. Letmo vytŕčali spomedzi inscenované príbehy autorov a autoriek v pozíciu určitého významového kontrapunktu. Črtali sa svojou bizarnosťou ako krutá paralela i k dnešnej situácii, ktorá nie je nepodobná s dobou i dielom ruského avantgardistu. Udivovala na nich ich stále živá aktuálnosť.

Možno povedať, že umiestnenie týchto mikrodíel D. Charmsa do tematickej štruktúry inscenácie malo rovnako významnú pozíciu zjavu, ktorou O. Spišák letmo a nenápadne upriamoval pozornosť. Vystúpenia minipovedok presvetľovali temer skrytým zábleskom vo svojej fenomenálnej povahe. Prenášal sa nimi nový celkový vhľad do zdanlivo jednostrunnej zábavnosti naschvál poklesnutého a nevydareného kabaretu. Vhodne ho presvetlili dešifrovaním plynúcej zábavnosti z diametrálnie odlišnej perspektívy. Splňali takisto funkciu dôležitého interpretačného nástroja, ako sa dá pozrieť na kabaret aj cez prizmu diela D. Charmsa. Odrazu cez jednotlivé skeče a kabaretné čísla oživali istým vyjavujúcim sa presvetlením ako alúzie na Charmsove diela. Ich sporadické zakomponovanie do inscenácie kabaretného typu podnecovali vyslovene ako zjav. Spôsobili náhle presvetlenie celého kabaretu zosilneným kontrapunktom mimoriadneho razenia.

O. Spišák si dovoľil v tomto kabarete skombinovať texty viacerých súčasných autorov a autoriek (Peter Balko, Jakub Nvota, Daša Krištofiovicová, Dušan Vicen, Peter Hoferica). Výrazne niesli konštantnú tematiku určitej diagnózy súdobej reality a jej častých anomálií. Odvíjali sa takpovediac vo výstupoch, scénach, ob-

razoch na seba nenadväzujúcich vo voľne komponovanej štruktúre kabaretného programu. Prepájal ich charizmatiký konferencier (Lukáš Latinák). Vznikla dohromady skladačka v intenciách príslušného kabaretného žánru. Kabaret, princíp kabaretu, je svojím charakterom šantánový – popretkávaný jednotlivými pesničkovými, príp. tanečnými číslami. Nedominuje mu nejaký lineárny príbeh, čo režisérovi umožnilo pohrávať sa s motívmi, ktoré enumeratívne vrstvil za sebou v kontexte takto fragmentárne zladeného programu. Popri súčasných inscenačných textoch spomenutých autorov sa do skladačkovej kolekcie nenápadne prepašovali aj texty mikropoviedok ruského avantgardistu D. Charmsa ako jej integrálna súčasť. Charms v kombinácii s kolektívom súčasných autorov a autoriek zhodne korešpondoval, ba dokonca aj zreteľne synchronizoval. Hoci išlo o zjavne odlišnú dobu i kontext vzniku Charmsových poviedok, ich absurdnosť nadovšetko oslovovala v tomto kabaretnom pôdoryse inscenácie osobitou kadenciou. Nevšedne prerušovala štandardný priebeh kabaretného programu presvetľujúcim vyžarovaním. Herci a herečky ich prezentovali za bielym pozadím – prostým odhrnutím závesu ako v soirée a v krátkom intermezze, čisto lakonicky ba až minimalisticky. V tom tkvela ich nevšedná vyjasňujúca sa sila kontrapunktického odlesku vyžiarenia spomedzi, skrze niečo, resp. prostredníctvom čohosi. Kým trebárs v inscenácii *Majster a Margaréta* (2014) išlo sčasti o rôzne aktualizácie záblesky presvetlenia románu prostredníctvom stroja času, v najnovšej inscenácii tohto divadelného združenia sa k súčasným predlohám textov autorov a autoriek kontrapunkticky pripojili intertextuálne odkazy na života a dielo D. Charmsa ako určité paralela k nim. Nadobudli tak charakter intertextuálneho navrstvenia citácie – reprodukcie v strohom, komentujúcom, lakonicky čistom predvedení ako jednoduchá adícia. Zdalo by sa, že týmto doslova zanikne, resp. bude súčasnými textami takmer úplne prehlušený. Opak však bol pravdou. V skrytosti sa miniatúry D. Charmsa v oveľa rezolútnejšom svetle vyjasnili a vo svojej miniatúrnosti. Stali sa kontrapunktickým pólom k naschvál nepodarenému, nevydarenému kabaretu s celkovou žiarivosťou zábavnej mašinerie. O. Spišák vyslovene túžil zosilniť v ňom jeho umelosť a celkovú kaširovanosť. Demaskoval kabaret odtabuizovaním zákulisia so sabotujúcimi technikmi, inšpicientmi a ďalším technickým personálom. Zároveň tento kabaret prerušoval rôznymi scudzujúcimi prostriedkami a najmä častou a v tvorbe Teatro Tatro veľmi účinnou antiilúziou. Predstavenie Kabaret opakovane narúšali herci a herečky, vykrikujúci z hľadiska. Róbert Jakab a Agáta Spišáková bravúrne až s insitnou noblesou stvárnil jednoduchý manželský pár. O. Spišák na základe týchto náhlych vpádov reality do kabaretnej produkcie prerušoval zdanlivý iluzívny tok plynutia kabaretu. Podobne aj v inscenácii *Cirkus Charms* sa celková programová línia zjavne retardovala neúspešnými pokusmi ambiciózneho uchádzača o zamestnanie (Peter Oszlík) v cirkuse. Kým v *Cirkuse Charms*

išlo o demaskovanie cirkusu – jeho princípov často lacnej atraktívnosti, resp. efektu atrakcie, tak v inscenácii *Kabaret* zase o antiilúziu tohto literárneho-scénického útvaru. Prítomné vpády reality mali tendenciu zdeštruovať to, čo sa odohrávalo na javisku. Spôsoby prekazenia, ba až marenia kabaretu, tu vážne nadobúdali charakter jeho celého (de)tabuizovania. Vynárala sa tak jeho doslova odvrátená tvár aj s desivou mašinériou efektnosti, zábavnosti prezentovanej šou. Antiilúzia sa teda stala pre O. Spišáka zreteľným nástrojom presvetľovania celého kabaretu. Tým, že ho naschvál prerušoval – nechal výrazne odhaliť aj jeho zákulisie s večne frustrovaným personálom.

Dôležitú funkciu v tomto kabarete mala tiež fyzická prítomnosť režiséra na predstavení (podobne ako v *Cirkuse Charms* sa režisér O. Spišák unikátne objavil v podobe údržbára cirkusu, ktorý celkom nehrane civilne odpratával zo scény rôzne kaširované atrapy, stoličky či iné ďalšie rekvizity po jednotlivých drezúrach). V prípade inscenácie *Kabaret* (2021) sa táto autorská licencia režiséra opätovne posunula. Z vyslovene epizódnej pozície svojej postavy nenútene vybiehal pomedzi jednotlivé scény – odpratával rekvizity, zapáľoval pyrotechniku a svojím spôsobom dôležito dohliadal na celú kabaretnú produkciu ako jeho tieňový riaditeľ. Dalo by sa povedať, že ho nepriamo sledoval prísny pohľadom a dohliadal na jej chod. Táto jeho vyprofilovaná autorská licencia (objavovať sa autorsky vo svojich inscenáciách ako epizódne bdejúca postava – nenápadne dôležitá a zapamätateľná) zreteľne pripomínala napríklad v kinematografii Alfred Hitchcocka, ktorý bol povestný svojím zjavovaním sa v každom zo svojich filmov.

V prípade O. Spišáka ide zväčša o neherecké (civilné) zjavovanie (sa), či skôr supervízne bdenie nad vlastnou inscenáciou. Režisér v pozícii takejto postavy marginálneho charakteru sa antiiluzívne vyjavuje publiku, priznáva svoju nehereckú (temer štatistickú pozíciu svojej existencie účinkujúceho režiséra). Dokonca by sa z jeho latentnej prítomnosti dalo vystopovať, že je vyjavujúcou sa postavou. Osobný zástoj režiséra v jednotlivých inscenáciách tohto nezávislého divadelného združenia (*Stalker*, *Cirkus Charms*, *Majster a Margaréta*, *Kabaret* a i) by sa mohla vnímať skôr ako rarita, alebo aj ako rozpoznateľný znak v autorskej licencií Teatra Tatro. Zapadá do jeho koloritu. O. Spišák je v jednotlivých postavách temer nepatrný. Jeho vyjavovanie sa deje vyslovene zo skrytosti pozadia v celkovej svojej nenápadnosti, antiiluzívnosti, civilnosti. Vynára sa znenazdajky z prítomného pozadia často v neverbálnej akcii. Niekedy je pasívny pozorovateľ v najčastejšie nemej úlohe (*Cirkus Charms*, *Kabaret*, *Prorok Ilja*), príp. mu prislúcha aj napríklad úloha komentátora ako v inscenácii *Majster a Margaréta*. O. Spišák v nej je po celý čas ako bdely pozorovateľ v konštantnej postave Stalina (diváci sa s ním môžu fotiť počas prestávky ako s múzejnou atrakciou). Občas vystúpi so scudzujúcim komentárom k dielu Michaila Bulga-

kova a civilne do mikrofónu prezradí niečo z výskumu jeho biografie/diela, príp. informuje divákov o nezaradení niektorej pasáže/časti románu. Osobný zástož O. Spišáka vo väčšine svojich inscenácií v Teatro Tatro má niekoľko rozmerov. Vnáša do nich vyslovene neherecký prejav. Jeho úloha je síce marginálna, no nedá sa prehliadnuť. Väčšinou má statickú pozíciu spomínaného pozorovateľa v nich (napríklad s permanentnou prítomnosťou na scéne, príp. v niektorej z jej častí periferie). Inokedy zohráva marginálnu funkciu najmä pri jednotlivých prestavbách – drobných ale podstatných. Zároveň z týchto pozícií technikov, štatistov, upratovačov väčšinou budí dojem dôležitej autoritatívnej osoby, ktorá spoza všetko neviditeľne diriguje, dohliada, riadi. Paradoxne z tejto maličkej pozície jednoduchého človeka sa týmto spôsobom ukazuje, vyjavuje sa z nenápadnosti akéhokoľvek kulisáka civilne, neherecky zo zákulisia ako nemá figúrka – časť veľkej mašinérie zábavného kolosu (kabaretu, cirkusu, kočovného divadla Teatro Tatro). Je zdanlivo nedôležitou postavčkou, ktorej by sme sotva venovali pozornosť. Svojím ukazovaním, vyjavovaním sa z nenápadnosti predstavuje nezabudnuteľnú fenomenálnu hodnotu legitímnej postavy. Napomáha týmto pádom k postupnému narúšaniu celkovej ilúzie hrania/predstierania. Je v drvine väčšine tým scudzujúcim elementom v divadelnom diele, cez ktorý sa celková ilúzia presvetľuje (priam princípom epického divadla, aby diváci uchopili divadelné dianie na javisku ako hranie vo svojej komplexnej demonštračnej rovine). Aj tento komparzistický zástož postáv/figúrok O. Spišáka vo vymenovaných inscenáciách Teatra Tatro má vyslovene charakter ostenzie.

Ako už bolo niekoľkokrát zmienené, O. Spišák zväčša neherecky prezentuje úlohy rôznych štatistov (antipsychologickým spôsobom). Cielene pristupuje k celkovému demonštrovaniu hrania. Nenúteným, temer nepostrehnuteľným spôsobom komótno prechádza svojím vyjavovaním po javisku z jednej strany do druhej (*Majster a Margaréta*), premiestňuje rekvizity, uskutočňuje rozličné prestavby (*Cirkus Charms*, *Kabaret*), je poväčšine epizódnu postavou (*Stalker*), príp. zapáľuje rôzne pyrotechnické pomôcky (*Kabaret*) a i. Napríklad v prípade inscenácie *Kabaret* (2021) neustále udržiava prevádzku kabaretného programu a z pozadia s istou jemu vlastnou ležérnosťou reguluje dianie na scéne.

Týmto priznaním dokresľuje spomínanú demonštráciu hrania antiluzívnym spôsobom. Tým, že divák neustále vidí v podaní O. Spišáka technické prestavby s rutinnou stereotypnosťou, nadobúda recepčný dojem z porušovania dokonalých ilúzií (ne)hrania celého kabaretu, s čím zreteľne súvisel inscenačný zámer tvorcov celej inscenácie – a síce demaskovať skutočný kabaret (inscenovať ho ako nemennú ilúziu kompaktného zladeného jedného programu) a naschvál ho servírovať divákovi ako nedokonalý, nedokončený, ba až zmarený. O. Spišák ako ostentatívne prítomný technický riaditeľ v tomto zmysle umelo udržiaval jeho chod, ktorý týmto na dôvažok predstavoval vtipný, smutno-smiešny obraz

(ne)fungovania celej spoločnosti. Kabaret ako obraz/metafora tohto sveta/spoločnosti (celý svet je kabaret). Réžisér ho odkrývaním detabuizoval celý vo svojej nedokonalosti. V mnohom mu k tomu dopomohla aj spomínaná osobná participácia na postave technického riaditeľa v teplákoch a baretke, spúšťajúceho s istou rutinou túto zábavnú náказu. Cieľom takéhoto inscenačného zámeru bolo celkovo sa opojiť kabaretnou komikou pestrého rôznorodého charakteru. Odkrytím rôznych patálií nefunkčného kabaretu sa odrazu uvoľnilo oveľa viac symptomatických obrazov/odrazov sveta (života) spoločnosti. Už vstupom do šapitó sa diváci dostali do kontaktu s bytosťami so skafandrami, dezinfikujúcimi všetkých od hlavy po päty. Miesto nielenže usilovne dezinfikovali, ale aj všetkých prichádzajúcich divákov. Touto introdukciou sa kvázi nastolila atmosféra nejakej všeobecnej hrozby, resp. nakazenia sa niečím/niečím. Anticipovala sa tak globálna náказa kabaretným predstavením, zábavou (trblietavou, naschvál rozpustenou, spontánnou i živelnou). Réžisér spolu s tvorcami túto náказu divadlom len stupňoval tým, že ho ustavične scudzoval.

Výsledkom sa stal jeden scudzený kabaret, v ktorom všetko krachovalo (miznúce rekvizity, sabotujúci technici, hluční diváci prichádzajúci zväčša oneskorene na predstavenie, ostentatívne prítomný technik v podaní režiséra laxne nemotorne obsluhujúci uskutočňovanú realizovanú zväčša pofidérnu zábavu atď.). Odkryl sa tak komický obraz zákulisia pripravovaného predstavenia, jeho procesu stávania sa tu a teraz a scudzujúceho sa zároveň. Čarodej (mág) namiesto ilúzie čiernej mágie predstieral pochybného eskamotéra ešte k tomu pochybných kvalít, ktorého kúzla, čary sa mihom oka premieňali na falošnosť, klam, antiilúziu. Dôsledkom takejto stratégie tento rozpadávajúci sa kabaret znamenal obraz rozpadu/deštrukcie so svojou výslednou znakovou hodnotou. Išlo presnejšie povedané o rozpad zvnútra. Divák mal možnosť nahliadnuť pod nie veľmi vydarený kabaret, zvládnutý len povrchné a laxne. Réžisér ho schválne takto konfiguroval. Odhalil jeho postupné rozbitie (detabuizovanie procesu rozbitia jeho štruktúry rôznymi faktormi zvnútra i zvonka). Tým, že deštruoval pôdorys kabaretu, poodkryl aj relevantné dôvody jeho nepodarenia. Réžisér teda po cirkuse (*Cirkus Charms*), kočovnom varieté (*Majster a Margaréta*), pojazdnom obchode (*Žid Rotschild v Prorokovi Iljovi*), športových disciplínach, rozprávke, púťovom bábkarstve siahol tentoraz po literárno-scénickom, hudobno-tanečnom útware šantánového charakteru. Všetky zložky pritom dodržal. Súčasťou kabaretu v Teatro Tatro bola živá kapela, organicky reagujúca na scénické dianie. Kabaret (princíp kabaretu) bol v tejto súvislosti nanajvýš dodržaný vo svojej žánrovej charakteristike a špecifikácii (typovej i druhovej). V tomto smere si tvorcovia dali natoľko záležať, aby tieto princípy dodržali a obsiahli zároveň do dôsledkov. Ich záujmom ho bolo okrem iného revitalizovať najmä pre

tento kontext súčasnej doby. Uviedli to koniec-koncov aj v anotácii k tejto najnovšej inscenácii.

Osobitosť fenoménu Teatro Tatro spočíva najčastejšie v konfrontácii s niečím vzdialeným, v sprítomňovaní staronových divadelných foriem/tradícií v ich aktualizácie čerstvej renovácii. V podaní jeho tvorcov ide o svojrázne približovanie sa vlastnej predstavy o tradičnom kočovnom divadle a divadelnosti, avšak bez zbytočnej sentimentálnosti, nostalgie, či piety. Inscenáciám tohto divadelného združenia sa dá prisúdiť relatívna univerzálnosť. O. Spišák konkrétny žáner podrobuje určitej resuscitácii. Sprítomní jeho relevantné atribúty a podá ho originálne, inovatívne a hlavne antiiluzívne. Dochádza v jeho prípade k určitej transformácii žánru. Týka sa to najmä predostieranej komickosti. Režisér v rámci Teatro Tatro nielenže dodržiava určité vžitie pravidiel v súvislosti s konkrétnym žánrom, ale zároveň tento žáner postupne modifikuje. Inak povedané, púšťa sa čiastočne do jeho deštrukcie, rozkladu v antiiluzívnom zaužívanom postupe. V konečnom dôsledku tak dospieva k jeho preonačeniu. Cez žáner sa pozerá aj na rôzne defekty, jeho stereotypnú umelosť i sčasti zakonzervovanosť. Sprístupňuje ho divákovi každopádne aj z tejto stránky. V inscenácii *Kabaret* v tomto zmysle necháva vyznieť všetky jeho klišé. Tie sú napospol dodržané. Prítomný konferencier (Lukáš Latinák), fragmentárny rytmus za sebou nasledujúcich čísel, skečov, krátkych komických intermezz sa striedajú so skomponovanými šansónmi, či inými pesničkovými, príp. tanečnými výstupmi a pod. Podchvíľou je viac než isté, že (znovu) oprášený a zrekonštruovaný kabaret je odhalený v jeho istej nefunkčnosti.³⁶ Režisér O. Spišák v tomto prípade zjavne naschvál servíruje nepodarený kabaret, ktorý sa počas svojej realizácie ustavične scudzuje a kazí. V centre pozornosti tak stojí v určitom zmysle deštrukcia inscenácie – nesúca názov konkrétneho žánrového útvaru a obsahujúcej jeho atribúty (štýlové i kompozičné). Zároveň však režisér tieto žánrové zákonitosti porušuje. Inscenáciou odkrýva žáner. Nechá diváka v rámci nej čítať (semioticky) žáner (žánrový naratív ako taký). Tým, že ho predkladá na scénu (v zmysle inscenovania), odkrýva jeho klišé, stereotypy, určité zaužívané i zautomatizované konvencie, ktoré sa z odstupe času javia prinajmenšom ako ošúchané. Tak je to aj v prípade Spišákovej inscenácie *Kabaret*. Už z jej názvu v mnohom napovedá, že ide o inscenáciu kabaretnú (čo je značne komplikované), resp. inscenáciu o kabarete. Kabaretná inscenácia pojednávala o kabarete kabaretom. Kabaret sa inscenátormi nielenže tematizoval, ale v kompozično-tektonickej stránke zreteľne dodržiaval. Inscenácia tak traktovala o kabarete v rámci kabaretnej kompozičnej skladby ako takej, t. j. nielenže sa pomenovala názvom tohto scénického útva-

³⁶ Spišák podobne ako v inscenácii *O Červenej Čiapočke* (2002) v kontexte tvorby v Teatro Tatro siahol nielen po tradícii potulného bábkarstva, ale zámerne aj po jej čiastočne nedokonalnej podobe šlendriánskeho kumštu ako pochybného eskamotérstva.

ru, ale ním aj bola. Tvorcovia v snahe o dodržanie kabaretných atribútov celku ich zároveň odtabuizovali. Žánrové kliše späť s týmto scénickým útvarom ešte viac zvýraznili. Okrem toho ho začali tiež narúšať či rôznym spôsobom rozrušovať. Predkladaný kabaret sa postupne prerušoval – odtabuizovane sa prezentovala jeho procesualnosť jednotiacieho kazenia, rušenia, deštrukcie – napríklad spomínaným scudzovaním zákulisia so sabotujúcimi technikmi, priznanými zvukármi, inšpicientkou, rekvizitárkou a pod. Režisér týmto odhaľoval zdanlivú nefunkčnosť kabaretu ako celku tým, že naschvál jeho súvislú kompaktnosť porušoval. Išlo v jeho poňatí o cieleň, postupný rozpad štruktúry zvnútra. Kabaret sa javil zámerne ako nedotiahnutý vo svojich detailoch: scény sa jednak prerušovali alebo so odkrývali mnohé chyby a „defekty“ vyplývajúce z nedokonalého celkového procesu naštudovania a pod. Svojím návratom do éry kabaretu sa pridŕžal aktuálnej doby, k čomu do istej miery dopomohol kabaret, ktorý svojím charakterom zreteľne inklinoval ku groteske. Režisér si na tvár súčasnej aktuálnej doby ani lepší žáner vybrať nemohol. V súčasne polarizovanej spoločnosti zmietanej veľkými množstvami kríz možno stopovať signifikantný rozklad. Groteska prítomná v kabarete sprístupňuje vnímaný, reflektovaný rozklad sveta/spoločnosti.

O. Spišák prezentovaným kabaretom väčšmi zvýrazňoval, zdôrazňoval a vyslovene podčiarkoval akcentovanú polarizáciu a miestami i radikálnosť súčasnej spoločnosti. Ponúkol ju v naservírovanom kabarete, ktorý už túto rozkladajúcu tendenciu mal v sebe implicitnú. Kabaret sa v nejednom prípade scudzoval a takýmto spôsobom rozkladal. Stála za tým zjavná idea pre známy režijný rukopis O. Spišáka: inovatívne priblížiť archetyp nejakej historickej poetiky bez nejakej prílišnej piety. Ani táto inscenácia nebola výnimkou. Vytvoril jeden hýrivý kabaret, laxne postavený na málo zabehnutých číslach, výstupoch často pofidérneho charakteru v snahe zdôrazniť znaky pochybnosti, falošnosti, pokútnosti. Na tomto zdôraznení mala vyznieť súdobá povrchnosť v drsne explicitnej podobe vyznenia. Motív kazenia, nedarenia sa niečoho korešpondovala viac-menej so súčasným chaosom. O. Spišák okrem jeho tematizovania v inscenovaných poviedkach/príbehoch viacerých autorov a autoriek ho zdôraznil aj prostredníctvom predkladanej rozkladnej štruktúry. Inscenácia v drvivej väčšine rozprávala o krízach tohto sveta – environmentálnej, morálnej, rozkladnej, ekonomickej, či duchovnej pomocou kabaretného útvaru, ktorý sa antiluzívne presvetľoval jednotlivými rozrušeniami. Naštrbený, zdanlivo nepodarený kabaret sa cez konkrétne scudzované lapsusy rozkrýval a takto obnažoval. Za povrchným fungovaním kabaretu stál jednoznačne zámer podchytiť celkovú morálnu spustnutosť – ergo – presvetliť jeho iluzívnu lesklosť, často pútavú efektnosť. Spochybniť ju priznaným spôsobom, aby účinne vyznel tiež bezbrehosti zábavy/zábavnosti, ktorá exponovane vytráča z aktuálnej dobovej reality, javiacej sa

ako groteska. Režisér sa nanajvýš snažil dotknúť sa zábavnosti súčasnej kultúry, preplnenej často rôznymi zábavnými formátmi, poklesnutými tendenciami i postupnou degradáciou humánnosti a citlivosti. Jeho zámerom bolo koncentrovane zareagovať ustavičným narúšaním štruktúry kabaretu rôznymi defektmi. Vďaka tomu, že tento scénický útvar cielene devalvoval, neeliminoval z neho presvetlenie posolstva katarznej hodnoty.

Záver

V predostretej panoráme vybraných fenoménov súčasnej nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku sa venoval priestor prioritne tým podobám divadla a divadelnosti, ktorých spoločný znak tvorila najmä zvýšená miera interaktívnosti, hry, každodennosti a participácie publika na divadelnom dianí v rôznych site-specific, príp. exteriérových podmienkach divadelnej praxe. V istom panoramatickom priemete sa zachytili podnetné inovatívne tendencie niektorých divadelných postupov.

Jeden z kľúčových pohľadov sa týkal najmä dominantne prítomného aspektu vynárania sa (presvetlenia) konkrétneho divadelného fenoménu, resp. celého venca fenoménov v určitej procesualnosti celkového vyjavujúceho sa spektra. Skúmala sa predovšetkým tesná koexistencia letmej, efemérnej existencie divadelnej reality a každodennosti skutočnosti v autentickej živosti. Doménou vnímaných zámerov sa stalo výrazné obtekanie plôch divadla a života v integrálnej jednote a komplementárnej súčinnosti. Táto platforma zreteľne tesnej interakcie divadelnej reality a života ponúkala intenzifikáciu viacerých fenoménov: divadla ako performatívnej hry (divadla na pomedzí hry, performance a každodennosti) s výraznou aktivizáciou a angažovanosťou publika na dianí a pod. Spomenuté zachytené javy sa dokumentovali na dvoch prípadoch jednej kaviarskej performance *Prepáč, len odpíšem* (Divadlo NUDE, Bratislava, 2017) alebo projektu tzv. svadobného divadla *Fake It Till You Make It* (Prvý plán, Bratislava, 2019).

Aspekt postupného vynárania sa jednotlivých divadelných fenoménov zvyčajne presvetlením (vylupovaním) z pozadia v intenzívne ukazujúcej sa, vyjavujúcej sa podobe vyznenia sa taktiež zaznamenával, objavne stopoval aj napríklad v takých dielach, v ktorých sa markantne zlučovala divadelná procesualnosť s inštaláciou, intermedialitou *Neviditeľný hosť* (GAFFA, Bratislava, 2020) či interdruhovou platformou laboratórneho divadla výskumu *eu.genus//dobrý rod* (Med a Prach, Bratislava, 2018).

Kontinuálna tvorba nezávislého divadelného združenia Teatro Tatro napokon dobre poslúžila ako príklad exteriérovej (kočovnej) divadelnosti, t. j. divadla, ktoré zvyčajne súvisí s tendenciou rekonštrukcie, revitalizácie. Jeho tvorcovia vo svojej stabilnej poetike doslova presvetľujú, resp. nechávajú presvitať akýkoľvek príbehový námet z rôznorodej literárnej proveniencie (poľskej, českej, ruskej, slovenskej a i). harmonizujúcim tlmočením posolstva univerzálnej divadelnej komunikácie. Režisér Ondrej Spišák cez drsný naturalizmus evidentne presvetľuje humánnou dobrotivosťou. Rovnako sa v jeho divadelnej poetike možno stretnúť s permanentným scudzovaním a relativizovaním konkrétneho žánru, príp. scénického útvaru (cirkusu, jarmočného divadla, kabaretu, diva-

delného automatu a i). Prostredníctvom devalvovania konkrétnej žánrovej, typovej či druhovej špecifikácie jednotlivých inscenácií vyjavuje často technickú umelosť pokrivenej zábavy a zábavnosti v nich. To, čo v nich neeliminuje, je presvitanie veľkej humánnej katarznej hodnoty v zosilnenej etickej dvojpólovosti vyznenia, čím sa Teatro Tatro nepochybne stáva významným fenoménom nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku.

Literatúra

- BAĎOVÁ, Petra. *Archetypálna estetika obydľí*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2020, 138 s. ISBN 978-80-558-1594-7.
- BALLAY, Miroslav. *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle (Príprava autorskej inscenácie zo života v totalite)*. Nitra: UKF, 2021. 168 s. ISBN 978-80-558-1698-2.
- BALLAY, Miroslav. *Sondáž nezávislej divadelnej kultúry*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2020, 302 s. ISBN 978-80-558-1524-4.
- BALLAY, Miroslav – FOJTÍKOVÁ, FEHÉROVÁ, Dária – DITTE, JURČOVÁ, Iveta (eds.) 3 x s. *Zborník prednášok o inscenáciách 21. storočia*. Bratislava: Národné osvetové centrum, Bátorce: Divadlo Pôtoň, 2015, 294 s. ISBN 978-80-972159-8-9.
- BALLAY, Miroslav. *(De)tabuizácia smrti v súčasnom divadle*. In: BALLAY, M. – FUJAK, J. et al.: *(De)tabuizácia smrti v diskurzoch súčasného umenia*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016, s. 49 – 91. ISBN 978-80-558-1098-0.
- BALLAY, Miroslav. Režijná poetika Ondreja Spišáka. In: *Slovenské divadlo: revue dramatických umení*. ISSN 0037-699X, 2013, roč. 61, č. 2, s. 135-151.
- BALLAY, Miroslav. Špecifické črty réžie Ondreja Spišáka. In: *Slovenské divadlo: revue dramatických umení*. ISSN 0037-699X, 2013, r. 61, č. 3, s. 281-288.
- BALLAY, Miroslav. Herectvo v Teatro Tatros. In: *Slovenské divadlo: revue dramatických umení*. ISSN 1336 – 8605, 2014, roč. 62, č. 2., s. 161-176.
- BALME, Christopher. *Úvod do divadelnej vedy*. Bratislava: Divadelný ústav 2018, 350 s. ISBN 978-80-8190-040-2.
- BULGAKOV, Michail. *Majster a Margaréta*. 2. vyd. Prel. Magda Takáčová. Bratislava: Slovart, 2002. 372 s. ISBN 978-80-556-0215-8.
- CARLSON, Marvin. *Dejiny divadelných teórií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2006, s. 13. ISBN 80-88987-23-7.
- ČECHOVÁ, Mariana a kol. *Osnovné tematické algoritmy v slovesnom umení (s intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi)*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016, s. 206. ISBN 978-80-558-1115-4.
- DUDZIK, Wojciech. Ke kulturní teatrologii. In: *Tendence v současném myšlení o divadle : Ad honorem prof. PhDr. Ivo Osolobě : Sborník z konference Divadelní fakulty Janáčkovy akademie múzických umění*. (Radka Kunderová ed.). Brno: JAMU, 311 s. ISBN 978-80-86928-82-1.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári 2011, 336 s. ISBN 978-80-904487-2-8.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Úvod do divadelných a performatívnych štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2021, 275 s. ISBN 978-80-8190-079-2.
- FUJAK, Július a kol. *Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989*. Nitra: Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2020, 356 s. ISBN 978-80-558-1565-7.
- HLEDÍKOVÁ-POLÍVKOVÁ, Ida. Ondrej Spišák. In: PREDMERŠKÝ, Vladimír a kol.: *Dejiny slovenskej dramatiky bábkového divadla*. Bratislava: Divadelný ústav, 2020, s. 496 – 533. ISBN 978-80-8190-061-7.

- INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *Interpretácia divadelného diela*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2010, 223 s. ISBN 978-80-8094-462-2.
- INŠTITORISOVÁ, Dagmar (ed.). *Divadlo – interaktivita, inscenovanosť, diskurz*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2009. 504 s. ISBN 978-80-8094-434-6.
- JURÁNI, Miloslav. Zázrak pred apokalypsou. In: *kôd – konkrétne o divadle*. 2017, roč. 11, č. 7, s. 19 – 25. ISSN 1337-1800.
- KALINKA, Andrej. Gramatika zázraku v dvoch častiach. In: *Culture attack*. Listy o súčasnom umení, 2016, roč. 2, č. 10, s. 3, 30. 4. 2017. Bez ISSN.
- KERULOVÁ, Marta – ŽILKOVÁ, Marta (eds.). *Slovo – Obraz – Zvuk I. Literárnovedné štúdie*. [CD-ROM]. Nitra : Katedra slovenskej literatúry FF UKF v Nitre, 2008, s. 111 – 122. ISBN 978-80-8094-331-8.
- KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce VI*. Praha : Pražská scéna, DF AMU, 2012. 314 s. ISBN 978-80-86102-75-7.
- KNOPOVÁ, Elena (ed.). *Súčasnité slovenské divadlo v dobe spoločenských premien. Pohľady na slovenské divadlo 1989 – 2015*. Bratislava: VEDA, 2017, 368 s. ISBN 978-80-22416-207.
- KUBÁK, Kristián et. al. *Imerzivní divadlo a médiá*. Praha: Pražská scéna, 2015, 181 s. ISBN 978-80-86102-94-8.
- KUNDEROVÁ, Radka (ed.). *Tendence v současném myšlení o divadle*. Ad honorem prof. PhDr. Ivo Osolobě. Brno: JAMU 2010, 311 s. ISBN 978-80-86928-82-1.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- MIKO, František. *Aspekty literárneho textu*. Nitra : Ústav jazykovej a literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre, 1988, s. 138. Bez ISBN.
- MIŠOVIC, Karol (ed.). *Témy na okraji záujmov?*: Zborník vedeckých príspevkov z teatrologického sympózia. Bratislava: Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences Institute of Theatre and Film Research. 2021. pp. 136. ISBN 978-80-224-1908-6.
- MOLNÁR, Jakub. *Prepáč, len odpíšem*. In Divadlo NUDE. [online.]. [cit. 24. 10. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.divadlonude.sk/repertoar/prepac-len-odpisem>
- MORAVČÍKOVÁ, Erika. *Vybrané megatrendy v súčasnej mediálnej zábave*. Nitra: Filozofická fakulta UKF v Nitre, 2013. 115 s. ISBN 978-80-558-0533-7.
- MURÁNSKA, Natália. *Román Michaila Bulgakova Majster a Margaréta*. Nitra: Spolok slovenských spisovateľov FF UKF v Nitre, 2005. 169 s. ISBN 80-8050-817-8.
- MURÁNSKA, Natália. *(Kon)texty ruskej literatúry*. Nitra: Filozofická fakulta UKF v Nitre, 2010. 81 s. ISBN 978-80-8094-655-5.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: HOST, 2002, 398 s. ISBN 80-7294-076-7.
- PAVICE, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004, 542 s. ISBN 80-88987-24-5.
- PLESNÍK, Ľubomír. *Estetika jednakosti. Tvaroslovné poznámky*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre, 2001, 98 s. ISBN 80-8050-463-6.

- ROUBAL, Jan. Znaky alternatívneho divadla. In: GBÚR, Ján – HORÁK, Karol (ed.). *Kontexty alternatívneho divadla I*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2003, 132 s. ISBN 80-8068-243-7.
- SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v súčasnom myslení*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002, 479 s. ISBN 80-902482-6-8.
- SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009, 341 s. ISBN 978-80-89369-11-9.
- SCHERHAUFER, Peter. *Takzvané pouliční divadlo (studie-fragment)*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008, 174 s. ISBN 80-85429-72-1.
- SPIŠÁK, Ondrej: *Rodinný album*. Nitra: Združenie Teatro Tatro, 2011, 78 s. ISBN 978-80-971019-0-9.
- SPIŠÁK, Ondrej. *Majster a Margaréta*. Scenár k inscenácii. [Rozmnoženina]. Nitra: Teatro Tatro, 2014. 58 s. [Nepublikované.]
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: J&J, 1991, 130s. ISBN 80-901084-0-7.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005, 384 s. ISBN 80-246-1105-8.
- ŠIMKO, Ján. Divadlo a spoločnosť – rozštiepenie a sceľovanie. In: Presahy Divadelnej Nitry 1992 – 2021. Theory Event k 30. výročiu Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra. [Nepublikované].
- ŠIMKO, Ján. *Recyklácia, reprezentácia, rekonštrukcia, reakcia – Nové prístupy k realite v slovenskom dokumentárnom divadle*. Príspevok v rámci festivalu Nová dráma 2021 na Medzinárodnej konferencii s názvom: *Recyklácia v performatívnych umeniach: od kreativity ku komercializácii – I*. Bratislava: SC AICT, Nová dráma, konanej dňa 15. 10. 2021. [online]. [cit. 25. 10. 2021] Dostupné na internete: <https://www.facebook.com/ScAict/videos/395967895531099>
- ŠIMKO, Ján. *Telo v divadelnej teórii. Niekoľko poznámok k performatívnemu obratu*. In: PUKAN, Miron – KUŠNÍROVÁ, Eva (eds.). *Kontexty alternatívneho divadla v súčasnom myslení*. Edícia: Opera Theoriae Artis. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2017, s. 223 – 235. ISBN 978-80-555-1951-7.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. Tendencie súčasnej európskej divadelnej réžie alebo identita v pohybe. In *Divadelní režiséři na prelome tisícročí*. (Elena Knopová ed.). Bratislava: Združenie slovenských divadelných teoretikov a kritikov, Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, s. 12 – 35. ISBN 978-80-969266-4-0.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. *Réžia teoreticky (v knižných publikáciách)*. In: PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.): *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*. Bratislava: Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2012, 175 s. ISBN 978-80-967283-9-8.
- VALENTA, Josef. *Scénologie (každodenního) chování*. Praha: KANT, 2011, 201 s. ISBN 978-80-7437-055-7.

Curriculum vitae

doc. Mgr. Miroslav BALLAY, PhD.

Rok a miesto narodenia

24. 6. 1978, Nitra

• Štúdium

- 2010 vedecko-pedagogický titul docent, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, odbor: 3. 1. 2 kulturológia
- 2006 vedecko-akademická hodnosť PhD., Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, odbor: 81-09-1 estetika a dejiny estetiky
- 2001 vysokoškolské vzdelanie – akademický titul magister, Pedagogická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, odbor: učiteľstvo všeobecnovzdelávacích predmetov: psychológia a v študijnom odbore estetika.

• Priebeh zamestnaní

2004 – súčasnosť Katedra kulturológie FF UKF v Nitre

• Odborné zameranie

Nezávislá divadelná kultúra na Slovensku, Inovatívne trendy súčasnej divadelnej praxe, Interpretácia divadelného diela, Kultúrna pamäť v súčasnom divadle, Dejiny a súčasnosť slovenskej divadelnej kultúry

• Vedecké výstupy

- AAB Vedecké monografie vydané v domácich vydavateľstvách (7)
- ABB Štúdie v časopisoch a zborníkoch charakteru vedeckej monografie vydané v domácich vydavateľstvách (2)
- ACB Vysokoškolské učebnice vydané v domácich vydavateľstvách (3)
- BCI Skriptá a učebné texty (1)
- FAI Redakčné a zostavovateľské práce (7)
- ADE Vedecké práce v zahraničných nekarentovaných časopisoch (3)
- ADF Vedecké práce v domácich nekarentovaných časopisoch (18)
- AEC Vedecké práce v zahraničných recenzovaných zborníkoch (3)
- AED Vedecké práce v domácich recenzovaných zborníkoch (22)
- AFD Publikované príspevky na domácich vedeckých konferenciách (25)
- AFF Abstrakty pozvaných referátov z domácich konferencií (1)
- AFG Abstrakty príspevkov zo zahraničných konferencií (1)
- AFH Abstrakty príspevkov z domácich konferencií (2)
- BDF Odborné práce v nekarentovaných domácich časopisoch (49)

ADM	Vedecké práce v zahraničných časopisoch registrovaných v databázach Web of Science alebo SCOPUS	(1)
ADN	Vedecké práce v domácich časopisoch registrovaných v databázach Web of Science alebo SCOPUS	(2)
CBB		(1)
AEE	Vedecké práce v zahraničných nerecenzovaných vedeckých zborníkoch	(1)
AEF	Vedecké práce v domácich nerecenzovaných vedeckých zborníkoch	(2)
AGI	Správy o vyriešených vedeckovýskumných úlohách	(1)
BEE	Odborné práce v nerecenzovaných zahraničných zborníkoch (konferenčných aj nekonferenčných)	(1)
BEF	Odborné práce v nerecenzovaných domácich zborníkoch (konferenčných aj nekonferenčných)	(5)
CED	Umelecké práce a preklady v zborníkoch a skup. katalógoch vydaných v domácich vydavateľstvách	(2)
DAI	Kvalifikačné práce (dizertačné, habilitačné, atestačné...)	(2)
EDI	Recenzie v časopisoch a zborníkoch	(33)
GHG	Práce zverejnené na internete	(45)
GII	Rôzne, ktoré nemožno zaradiť do predchádzajúcich	(56)

- **Pedagogické pôsobenie**

Filozofická fakulta UKF v Nitre

Katedra kulturológie

Dejiny umeleckej kultúry – divadlo I.

Dejiny umeleckej kultúry – divadlo II.

Dejiny umeleckej kultúry – divadlo III.

Dejiny umeleckej kultúry – film

Dejiny slovenskej divadelnej kultúry

Dejiny slovenskej filmovej kultúry

Divadelná tvorba a recepcia

Filmová tvorba a recepcia

Divadelná dielňa

Tvorivý seminár (divadelná kritika)

Základy umeleckej komunikácie a interpretácie

Katedra žurnalistiky

Moderné vývinové trendy v umení a kultúre – divadlo

Ohlasy na vedeckú prácu

citácie v publikáciách evidovaných v databázach ISI WOK a Scopus: 2

citácie v publikáciách evidovaných mimo databáz ISI WOK a Scopus: 85

Najvýznamnejšie práce autora

1. **AAB** BALLAY, M.: *Farma v jeskyni* ; recenzent: Marta Žilková, Karol Horák. - Nitra : UKF, 2012. - 316 s. - ISBN 978-80-558-0169-8.
2. **AAB** BALLAY, M.: *Kontinuita Študentského divadla VYDI*; recenzent: Daniel Majling, Miron Pukan. - Nitra : UKF, 2012. - 198 s. - ISBN 978-80-558-0195-7.
3. **AAB** BALLAY, M.: *Sondáž nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku*; recenzent: Marta Žilková, Martin Pšenička. - 1. vyd. - Nitra : UKF, 2020. - 302 s. - ISBN 978-80-558-1524-4.
4. **ABB** BALLAY, M.: (De)tabuizácia smrti v súčasnom divadle ; recenzent: Michaela Malíčková, Erich Mistrík, 2016. In *(De)tabuizácia smrti v diskurzoch súčasného umenia*; redaktori Július Fajak, Miroslav Ballay. - 1. vyd. - Nitra : UKF, 2016. - ISBN 978-80-558-1098-0, S. 49-87.
5. **ABB** BALLAY, M.: Dramaturgické línie nezávislých kultúrnych centier : stanica Žilina-Záriečie a Záhrada - Centrum nezávislej kultúry ; recenzent: Karol Horák, Michal Babiak, 2017. In *Súčasný slovenský divadlo v dobe spoločenských premien : pohľady na slovenské divadlo 1989-2015*. Bratislava : Veda, 2017. - ISBN 978-80-224-1620-7, S. 259-305.
6. **ADN** BALLAY, M.: Expressional Bipolarity of Theatre (Selected Case Studies in Contemporary Theatre), 2018. In *Slovenské divadlo*. - ISSN 0037-699X, Roč. 66, č. 3 (2018), s. 231-241.
7. **ADN** BALLAY, M.: Interpretative Probe into Contemporary Slovak Independent Theatre. Theatre Pôtoň: Pastoral Symphony, 2019. In *Slovenské divadlo*. - ISSN 0037-699X, Roč. 67, č. 3 (2019), s. 258-271.
8. **ABC** BALLAY, M.: *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle (Príprava autorskej inscenácie zo života v totalite)*. Nitra : UKF, 2021. 168 s. ISBN 978-80-558-1698-2.
9. **AED** BALLAY, M.: The iconization of the painful flow of history : (interpretative probes into a theatre work) ; recenzent: Petr Chalupský, Jana Waldnerová, 2019. In *The iconization of suffering in literary and interdisciplinary perspectives* ; ed. Mária Hricková, Simona Klimková. - 1. vyd. - Nitra : UKF, 2019. - ISBN 978-80-558-1467-4, P. 22-33.
10. **AED** BALLAY, M.: Bábkové hry a hry pre deti Kamila Žišku ; recenzent: Nina Malíková, Ondrej Sliacky, 2020. In *Dejiny slovenskej dramatiky bábkového divadla*. - Bratislava : Divadelný ústav, 2020. - ISBN 978-80-8190-061-7, S. 723-745.