

CULTUROLOGICA SLOVACA

3/2018

Hlavný redaktor: Miroslav Ballay
Výkonná redaktorka: Katarína Gabašová

Redakčné kolégium:

Miroslav Ballay, Erika Brtáňová, Halina Czuba, Václav Čermák,
Milan Džupina, Július Fuják, Juraj Glovňa, Katarína Gabašová,
Vladislav Grešlík, Dalimír Hajko, Kristína Jakubovská, Margita Jágerová,
Elena Knopová, Ewa Kocój, Viliam Komora, Ladislav Lenovský,
Šimon Marínčák, Erika Moravčíková, Veronika Moravčíková,
Jozef Palitefka, Zdenka Pašuthová, Dagmar Podmaková, Vladimír Penchev,
Martin Soukup, Václav Soukup, Svetlana Vašíčková, Ľubomíra Wilšínská,
Peter Zubko, Viera Žemberová, Peter Žeňuch, Katarína Žeňuchová

Technický redaktor: Miroslav Fedor

Editor čísla: Miroslav Ballay

Adresa vydavateľa a sídlo redakcie:

© Katedra kulturológie Filozofickej fakulty UKF, Hodžova 1, 949 01 Nitra,
e-mail: slovcult@gmail.com

OBSAH

Tretí ročník časopisu Culturologica Slovaca	3
---	---

ŠTÚDIE

M. PUKAN: Angažovanosť, revolta a cenzúra v súčasnom slovenskom a poľskom divadle	4
D. PODMAKOVÁ: Divadlo ako zrkadlo doby / Elity v Slovenskom národnom divadle	19
M. BALLAY: Slovensko v obrazoch alebo obrazy (zo) Slovenska v angažovaných líniách súčasného nezávislého divadla	31
J. PUŠKÁR: Uplatnenie transkultúrnych princípov v divadelnej tvorbe (reflexia vybraných príkladov zo súčasnej inscenačnej praxe)	50
L. VALKOVÁ: Obrazy lásky, pluralita gendera vo vybraných inscenáciách v kontexte nezávislého divadla – kulturológická reflexia	66
M. ZVADA: Projekt „Zasľúbená Zem“ – Tvorivá divadelná reflexia fenoménu migrácie v európskom kontexte	83

ROZHLADY

J. PALITEFKA: Čas a dejiny v diele svätého Augustína	101
P. KOCINA: Pojem práva v kontexte sexuálnych a reprodukčných práv	111
J. FUJAK: Vplyv myslenia o (intermediálnej) hudbe na jej tvorbu	121
L. ALLEGUE: Trovansi	135
O. LIŠČYNŠKA: Екологічна трагедія Чорнобиля у візуальному мистецтві: філософсько-естетичне осмислення та інтерпретації	152

ZO ŠTUDENTSKEJ VEDECKEJ ČINNOSTI

P. KOVÁČIKOVÁ: Nezávislá kultúra a fungovanie nezávislého kultúrneho centra Stanica Žilina – Záriečie	160
A. OLEJÁROVÁ: Reflexia vybraných aspektov nových médií so zameraním na platformu YouTube	178

SPRÁVY A RECENZIE

M. KOČIŠ: FUJAK, Július: Vis-à-Vis dialógy (nielen) o Hudbe	190
K. GABAŠOVÁ: HAJKO, Dalimír: On Kierkegaard In Contemporary Indian Philosophical Thinking	192
M. KOČIŠ: Modus nezávislosti v kultúre a umení nezávislosti	194
M. KOČIŠ: Naš Elo Havetta a pátos nablýskaných osláv	195
M. HRBEK: Konflikty a zhody Novej Drámy 2018	197

CULTUROLOGICA SLOVACA

3/2018

Tretí ročník časopisu *Culturologica Slovaca*

Tretí ročník internetového kulturologického časopisu *Culturologica Slovaca* 3/ 2018 sa tentoraz otvára divadelnej kultúre na Slovensku a jej angažovanejšej polohe. Teatrologicky ladená téma časopisu sa ukazuje ako nanajvýš aktuálna najmä v kontexte súčasnej kultúrno-spoločenskej situácie. Divadlo už svojou vlastnou povahou predstavuje bohatý rezervoár kulturologického bádania. Zámerom takto koncipovanej ročenky je preto minimálne poukázať na apelatívnu účinnosť divadla v rozmanitých modusoch jeho výrazovosti najmä z eticko-recepčnej perspektívy.

Zaiste je v tejto súvislosti potrebné sa tiež zamyslieť nad možnými premenami funkcií divadla v spoločnosti. Domnievať sa pritom možno, že divadlo ako najaktuálnejší i najautentickejší druh umenia dokáže intenzifikovane pôsobiť v spoločnosti ako dôležitý metaspoločenský komentár v intenciách poľského kultúrneho teatrologa Wojciecha Dudzika. Autori a autorky v predkladanom ročníku tohto kulturologického časopisu reflektujú súčasnú divadelnú tvorbu z rozličných uhlov pohľadov a poukazujú na jej mnohoraké aktuálne tendencie.

PhDr. Miron Pukan, PhD. sa marginálne venuje komparácii slovenskej i poľskej divadelnej tvorby s vyslovene angažovaným, spoločensko-politickým timbrom. PhDr. Dagmar Podmaková, CSc. kriticky reflektuje oceňovanú inscenáciu *Elity* (Činohra SND, 2017) a preveruje jej historickú dôveryhodnosť i pravdivosť v recepčnom prijatí domácim i zahraničným publikom. Doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD. sleduje angažovanú tendenciu tvorby v divadelnej inscenácii *Slovensko v obrazoch* (Nové divadlo, 2018) v réžii Šimona Spišáka, ktorá vznikla na podklade dramatizácie vybraných poviedok Františka Švantnera. Poetikou tohto nezávislého divadla sa rovnako zaoberá aj Mgr. Jozef Puškár. Vo svojej štúdii interpretačne ozrejmuje inscenáciu *Pinocchio* (Nové divadlo, 2017) v réžii Ivana Martinku. Mgr. Lucia Valková sa venuje kulturologickej reflexii genderovej tematiky v kontexte súčasného nezávislého divadla na Slovensku v rámci tematického zamerania tohto časopisu. Mgr. Milan Zvada, MA zase predstavuje koncept i genézu realizovaného autorského projektu *Metropolis* (2018) ako výsledok kolaborácie viacerých umeleckých združení s mimoriadne aktuálnou tematikou migrácie.

Súčasťou časopisu sú aj bohaté rozhľady, poskytujúce priestor pre širokospektrálne okruhy teoretickej reflexie rôznorodých kulturologických fenoménov napr. z oblasti filozofie (Mgr. Jozef Palitefka, PhD.), etiky a práva (Mgr. Petr Kocina, PhD., LL.M.) i umeleckej kultúry (prof. PhDr. Július Fújak, PhD., Ludivine Allegue, PhD., doc. Oľga Liščynsjka). Obsah tretieho ročníka časopisu tiež dopĺňajú i skrátené verzie diplomových prác študentov Katedry kulturológie FF UKF (Bc. Petra Kováčiková, Bc. Andrea Olejárová) v Nitre ako aj recenzie či krátke správy z vedeckého i kultúrneho života na katedre.

Pevne verím, že aktuálne číslo kulturologického časopisu *Culturologica Slovaca* 3/ 2018 si opätovne nájde priazeň u čitateľov hlavne svojím interdisciplinárnym orientovaním, pestrým diapazónom tém ako aj rozmanitou skladbou fenoménov súčasného kulturologického myslenia.

Miroslav Ballay
hlavný redaktor časopisu a editor čísla

ŠTÚDIE

Angažovanosť, revolta a cenzúra v súčasnom slovenskom a poľskom divadle

Miron Pukan

Abstrakt

V štúdií sa venujeme slovenskej a poľskej divadelnej tvorbe s angažovaným spoločensko-politickýmimbrom pred i po roku 1989, ktorý sa predovšetkým v poľskej kultúre za ostatné desaťročia výrazne aktivizuje. Sledujeme zámer tvorcov (autorov i režisérov – Maja Kleczewska, Michał Zadara, Jan Klata, Przemysław Wojcieszek, Michał Borczuch, Monika Strzépka, Paweł Demirski, Krzysztof Garbaczewski, Marcin Cecko, Wiktor Rubin, Jolanta Janiczak) upriamiť pozornosť verejnosti na dôležité spoločenské či národné otázky prostredníctvom angažovaného divadla, ako aj na to, čo je pre súčasné angažované divadlo charakteristické – obnovenie priameho, otvoreného a úprimného dialógu s divákom. Rovnako skúmame problematiku variantov cenzorských opatrení, zásahov tzv. „arbitrov“ umeleckej hodnoty viažucich sa k dramatickým a divadelným dielam (P. Karvaš *Absolútny zákaz*, 1969; Karol Horák *Džura*, 1968). Sústreďujeme sa tiež na fenomén malých javiskových foriem, analyzujeme zrušenie Divadla na korze, interpretujeme divadelnú činnosť scénického duetu alternatívnych umelcov Blaha Uhlára a Miloša Karáska (*Stanica – Kysak*, CEHC nonsens, *Ocot, Záha*), ktorých divadelné diela vo svojej angažovanosti originálnym spôsobom i spracovaním tematizovali na prelome 80. a 90. rokov 20. storočia predošlý politický režim a jeho anomálie.

Kľúčové slová

Angažované divadlo, otvorená divadelná komunikácia, cenzúra, dekomponované dramatické formy, umelecká a estetická hodnota, UND/DAD Prešov, dramatická a divadelná tvorba, slovenské a poľské divadelné osobnosti.

Je od dávna známe, že divadlo ako spoločenský fenomén má veľkú moc vplývať na ľudí a ich postoje. Často v dejinách ľudstva bolo svojou účasťou na dôležitých historických udalostiach nástrojom zmeny sociálneho vnímania reality. Divadlo predsa nie je len jedným z mnohých dostupných foriem zábavy, ako sa to dnes môže v mnohých prípadoch javiť. Je spoločensky významným umeleckým druhom v tom zmysle, že jeho angažovanosť je pre spoločnosť dôležitá, má spoločenské ciele a je tvorené kolektívne. Vďaka jeho špecifiku vplývať na emócie ľudí

koncentrovaných v divadelnej sále (no samozrejme nielen v nej), tvoriacich svojbytnú sociálnu skupinu, divadlo má obrovskú silu ovplyvňovať verejnú mienku, ako aj samotné formovanie spoločenského myslenia.

Už niekoľko rokov v našom divadle, o poľskom divadelnom kontexte nehovoriac, tam je to oveľa markantnejšie, možno znova postrehnúť narastajúci záujem o aktuálne spoločensko-politické otázky. Diela divadelných tvorcov sa stávajú často pokusom riešiť problémy okolitej reality, čoraz väčšími venujú pozornosť „rušivým“ spoločenským javom, neraz sa prejavujú revoltou a nesúhlasom so súčasným stavom v spoločnosti. Umelci sa snažia urobiť divadlo miestom spoločenských debát, ktoré by rozvinuli dôležité otázky a problémy súčasného sveta. Funkciou divadla, ako sme už spomenuli, je nielen zabávať divákov, ilustrovať klasickú literatúru na scéne alebo artikulovať minulosť – z čoho už pred rokmi upustili súčasné výtvarné umenie, tanec a hudba –, ale živo reagovať na aktuálne otázky týkajúce sa spoločenského života¹.

Treba však dodať, že táto spoločenská „angažovanosť“ divadla nie je, pochopiteľne, výdobytkom ostatných desaťročí sterého či nového milénia. Divadelní tvorcovia prakticky od počiatkov existencie divadla tematizovali a prejavovali individuálny postoj voči spoločensko-politickým javom². Okrem uspokojenia estetickej potreby divákov divadlo súbežne plnilo iné, neraz vzhľadom na spoločenský kontext azda aj podstatnejšie funkcie. V období Poľskej ľudovej republiky (teda v časoch tzv. PRL-u) sa stalo miestom odzrkadľujúcim politické udalosti. Možno to demonštrovať napríklad na inscenácii Mickiewiczových *Dziadów* v réžii Kazimierza Dejmka (1967), považovanej za antisovietske dielo, ktorá vzbudila v poľskom národe – aj vďaka cenzúrnym praktikám – neslýchanú revoltu. Prejavila sa „...*protestami a demonstráciami s účasťou študentov pripomínajúcich predošlé udalosti z marca 1968. Táto skutočnosť poukazuje na to, ako intenzívne bolo v tom čase divadlo previazané s politikou a aký obrovský vplyv malo na spoločnosť*“³.

Ak zameriame našu pozornosť na jestvovanie a pôsobenie cenzúry v spoločensko-kultúrnych či politicky angažovaných divadelných dielach, majúci na zreteli česko-slovenský model reštrikčných opatrení, komparujúc ho povedzme s poľským kontextom, uvedomíme si, že napriek individuálnym problémom konkrétnych umeleckých osobností, konkrétnych literárnych a dramatických textov či konkrétnych divadelných diel môžeme zaevidovať spoločné znaky alebo črty aj u nás. Dokumentuje to fragment z Encyklopédie poľského divadla: „*Tlačový dozor v Poľskej ľudovej republike (PLR) bdel nad každým dielom už pred jeho samotnou realizáciou a premiérou, rovnako boli kontrolované aj ďalšie, reprízované inscenácie*“⁴.

Slovenská teoretická drámy Božena Čahojová v tejto súvislosti konštatuje: „...*slovenská dráma a v nadväznosti na ňu aj divadlo sa v limitoch metódy socialistického realizmu ocitli*

¹ JOTTERAND, F.: *Nowy teatr amerykański*. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976, s. 8.

² Kultúrno-spoločenský fenomén, akým je angažovanosť „...nebol programom, ktorý vytvoril odlišný štýl, skôr sa obracal k rozličným formám a metódam umenia (v literatúre napr. k tvorbe J. P. Sartra), popritom sa vzpieral ľahostajnej tvorbe voči ideologickej a morálnej problematike súčasnosti“. Pozri bližšie: GŁOWIŃSKI, M. – KOSTKIEWICZOWA, T. – SŁAWIŃSKA-OKOPIEŃ, A. – SŁAWIŃSKI, J.: *Słownik terminów literackich*. Wrocław : Ossolineum, 2008, s. 261.

³ ORZECZOWSKI, E.: *Kilka lekcji o teatrze*. Kraków : Księgarnia Akademicka, 1995, s. 23.

⁴ FRANKOWSKA, B.: *Encyklopedia Teatru Polskiego*. Warszawa : Wydawnictwo PWN, 2003, s. 61.

mimo vývinových tendencií divadla vo svete“⁵. Ved’ to ani nepatrilo k jeho cieľom formulovaných teatrológmi v role ideológov umenia. Jedným z nich bol aj divadelný kritik a historik Rudolf Mrlian, ktorý označil vtedajší stav slovenskej drámy a divadla nasledovne: „Čoskoro sa však začali miešať do praxe, ale väčšmi do názorov, liberalistické tendencie, ktoré sa zreteľne prejavili počínajúc rokmi 1962 – 1963. Vtedy nastupujú slovenské divadlá najrozporupľnejšiu cestu od oslobodenia, pretože sa dostávajú od hľadania a experimentovania na pozície myšlienkovvej cudzoty, ktorá sa vnášala do vedomia divadelníkov cez rozličné teórie absolútneho odcudzenia, bezvýchodiskovosti, nihilizmu. A v podstate išlo o hry, ktoré mali len veľmi málo spoločného so skutočným umením“⁶. Neotvoril sa však priestor, aby sa cez vzájomné konfrontácie potvrdilo, ktorá z týchto tendencií je pre drámu bytostná, a teda obrodzujúca. Naopak, všetko, čo sa ocitlo mimo poetiky socialistického realizmu, sa vytesňovalo za hranice, kde sa črtali možnosti preveriť kvality diela.

V rámci konsolidačných úsílí v umení odvodených z marxistickej ideológie či ideológie socialistickej spoločnosti sa objavovali reštrikčné opatrenia a zásahy cenzúry v prípade viacerých divadiel či umeleckých tvorcov rozvíjajúcich aj fenomén angažovanosti v umení. Spomeňme Divadlo na korze existujúce iba veľmi krátke obdobie (1968 – 1971), no posúvajúce hranice divadelného myslenia – ako o tom uvažuje Čahojová – „...k mnohosti, polyfónnosti, k rozšíreniu možnosti divadelnej reči“⁷. Jeho zrušenie, presnejšie zlikvidovanie Divadelného štúdia v roku 1971 rozhodnutím vtedajšieho Ministerstva kultúry Slovenskej socialistickej republiky – realizované síce s kurióznym zdôvodnením, ale s presnými ideologickými dôvodmi a evidentným politickým pozadím⁸ – možno považovať za jeden z najdrastickejších, barbarských zásahov, aké v politickej situácii tzv. konsolidácie a normalizácie postihli nielen slovenské divadlo, ale slovenskú či presnejšie československú kultúru vôbec. Tu sa zrejme – ako to formuloval v jednej zo svojich štúdií divadelný historik a kritik Ján Jaborník „...rodil budúci stav, pomenovaný slovom, ktoré sa v súvislosti s Divadlom na korze frekvencuje pomerne často – legenda“⁹. K jej vzniku iste prispievali aj hodnotenia činnosti divadla poplatné najmä v prvej polovici 70. rokov zúrivej normalizačnej aktivite a narábajúcej s jej klišeovitým politickým slovníkom. Toto divadlo nevzišlo ako programovo popierajúca opozícia (rešpektovanie Otomara Krejču, Jozefa Budského i Alfreda Radoka či Karola L. Zachara), ale ako cieľavedomé úsilie nájsť priestor a vybudovať bázu, kde sa mladá, nastupujúca generácia v existujúcej polyfónii divadelnej tvorby vyslovila, neraz angažovane, za seba a svojimi prostriedkami. Jeho názov bol iba pomenovaním budovy¹⁰. Strešnou divadelnou inštitúciou bolo spomínané Divadelné štúdio jestvujúce od roku 1967. V jeho rámci pôsobil samostatný Činoherný súbor Divadla na korze

⁵ ČAHOJOVÁ, B.: *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny*. Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 109.

⁶ MRLIAN, R.: *Zápas o socialisticke divadlo*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1976, s. 19.

⁷ ČAHOJOVÁ, B.: *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny*. Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 109.

⁸ Oficiálnym dôvodom zrušenia boli nevyhovujúce hygienické pomery pivničného divadla. Skutočným „prehreškom“ však bolo protisovietske vyznenie ruských hier.

⁹ JABORNÍK, J.: Na úvod. In: *Divadlo na korze (1968 – 1971)*. (red.) J. Jaborník, M. Mistrík. Bratislava : Tália-press, 1994, s. 11.

¹⁰ Tento polyfónny subjekt mal sídlo na pešej zóne bratislavského korza v bývalej sále baru Bristol, v malom priestore pivnice na Sedlárskej ulici.

s dramaturgom Martinom Porubjakom a na šéfovskom poste striedajúcimi sa Vladimírom Strniskom a Martinom Hubom. Ďalej sa tu aktivizoval samostatný súbor Divadlo L+S s dvojicou komikov Milanom Lasicom a Júliusom Satinským inšpirovaných tradíciou divadla Voskovca a Wericha, ako aj úspechom malých pražských divadiel (Na zábradlí, Semafor a i.), ktorí prostredníctvom text-appealových predstavení vytvorili „...takmer nový typ asociatívneho metaforického humoru, hovoriaceho o podstatných problémoch človeka a doby...“¹¹. Išlo teda o textové koláže, v ktorých sa raz otvorene, inokedy prostredníctvom paralel a alúzií spochybňovali nielen dobové politické praktiky či prepady morálky, ale aj jednostranná triedna manipulácia s niektorými faktami minulosti. Výstižne o tom píše literárny vedec V. Marčok, konštatujúc: „*Láskavo zadieravý, miestami až intelektuálny humor skečov a kupletov dvojice L+S kriesil v divákoch odvahu zaujímať osobnejšie, a teda aj slobodnejšie postoje voči ponukám spoločnosti*“¹². Do tohto pozoruhodného umeleckého „konglomerátu“ boli angažovaní aj režisér Ján Roháč a dramaturg Tomáš Janovic. Pod touto strechou pôsobila aj Pantomíma Milana Sládka (1968 – 1969), ktorý bol aj riaditeľom Divadelného štúdia (1967 – 1968), ba dokonca beatová skupina Prúdy (v tom istom období ako predošlé teleso) a nakoniec zlikvidované Divadlo Lasicu a Satinského vystriedalo v r. 1970 – 1971 Poetické divadlo, na ktoré neskôr – v normalizačnom období – nadviazala Poetická scéna¹³.

V normalizačnom období – ako je všeobecne známe – jestvovala cenzorská tzv. schvaľovacia, prípadne kultúrna komisia, ktorá posudzovala ideovo-umeleckú stránku diela a, samozrejme, navrhovala konkrétne čiastkové úpravy divadelného diela a neraz aj neodporúčala jeho uvádzanie. No pozoruhodné je, že tento „cenzorský rituál“ neobišiel ani tzv. autorské divadlo, ktoré sa v rámci česko-slovenského kontextu stalo známym pojmom už koncom 60. rokov 20. storočia a pre jeho tvorbu bola pomerne často príznačná spoločenská i politická angažovanosť. Jeho apogeuum však reprezentovali 70. – 80. roky minulého storočia, obdobie nedodržovania základných ľudských práv a slobôd aj napriek deklaráciám vo vtedajšej Ústave a súborov Zákonov, ktoré vydávala Československá socialistická republika. Ako bližšie uvádza vo svojej práci Iveta Škripková, dramaturgička, dramatická, scenáristka a režisérka: „...väčšina ľudí sa vzhľadom na hroziace perzekúcie nevyjadrovala priamo, ale hľadali iné – rozumejme nesocialistické a neideologizované – možnosti a formy na vyjadrenie svojich nesúhlasných postojov voči oficiálnym komunistickým doktrínam“¹⁴. Práve autorské divadlo tohto obdobia poskytovalo priestor pre širokú škálu nesocialistických kultúrnych prejavov, ponúkalo alternatívu voči oficiálne proklamovanému umeniu. Vychádzajúc z vlastnej poetiky a názorovej platformy, hľadajúc prostredníctvom skrytých a neraz neznámych ciest angažovaný antagonistický akcent voči oficiálnym dogmám. To umožňovalo tvorcom vyjadrovať sa predovšetkým neformálnymi prostriedkami. S autorským divadlom sa v 70. – 80. rokoch 20. storočia v poľskej kultúre spája pomerne výstižný pojem kontrakultúra prenikajúci neskôr

¹¹ SEMIL, M. – WYSIŇSKÁ, E. (red.): *Slovník světového divadla 1945 – 1990*. Heslo: Divadlo na korze. Praha : Divadelní ústav, 1998, s. 102.

¹² MARČOK, V. a kol.: *Dejiny slovenskej literatúry III – Dráma v zložitej situácii boja proti kultu osobnosti a zároveň obhajoby výdobytkov socializmu (1957 – 1971)*. Bratislava : NLC, 2004, s. 323.

¹³ Riaditeľom sa po Sládkovi stal Kornel Földvári, redaktor časopisu *Kultúrny život* (1968 – 1970). Neskôr ho vystriedal normalizačný riaditeľ Miloš Borský.

¹⁴ ŠKRIPKOVÁ, I.: *Kontexty autorského bábkového divadla*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2013, s. 14.

pozvoľne aj do nášho prostredia. Týmto termínom sa v jednej zo svojich štúdií zaoberá aj literárny a divadelný vedec a aktívny divadelný tvorca a dramatik Karol Horák a chápe ho ako „*hnutie divadelno-spoločenské voči inštitucionálnemu divadlu, ktorému vyčíta skostnatenie organizácie, estetické stereotypy, bezideovosť, nasmerovanie proti celej divadelnej kultúre. (...) Kontrakultúra hľadala nové spôsoby divadelného prejavu...*“¹⁵. V danej dobe a v naznačených podmienkach vyvíjala umeleckú činnosť generácia profesionálnych a amatérskych divadelníkov v produktívnom veku so silne konfrontačným ideologicko-estetickým tlbrom voči realite socialistického režimu na trase: od Ústí nad Labem, cez Prahu, Brno, Liberec, Hradec Králové, Prostějov, Bratislavu až po Prešov. Počiatky možno hľadať vo vlne „...*malých divadiel z prelomu 50. – 60. rokov, kde sa hlavným komunikačným prostriedkom stal text. Na začiatku – vo vzťahu ku skutočnosti – stála nedôvera ku konvenčnej divadelnej výpovedi. Išlo o divadlá Semafor, Redutu, (Ne)divadlo Ivana Vyskočila, Divadlo na okraji, Ypsilonku, Divadlo na Zábradlí a i. (...) V 70. – 80. rokoch k nim pribudli Divadlo Husa na provázku, Hanácke divadlo, Dĺna 24, v rovine amatérskoho divadla brnenská Ikska, Křesadlo, Studio pohybového divadla, plzenský Dominik, pardubický Anetal, prostějovské Divadlo na dlani a ďalšie*“¹⁶.

K slovenským, neraz spoločensky angažovaným súborom tzv. „malých“, komorných divadiel v 70. rokoch, ktoré významným spôsobom vstúpili do divadelného života, ovplyvnili jeho poetologicko-estetický valór a patrili pre terminologickú nejasnosť buď k divadlám poézie alebo k tzv. malým javiskovým formám (MJF) možno priradiť už spomenuté Divadlo na korze, poeticko-humorné dialógy Lasicu a Satinského, vtedajších študentov bratislavskej Divadelnej fakulty Vysokej školy múzických umení, neskôr známe ako *Večery pre dvoch* v Librese Zväzu československo-sovietskeho priateľstva v Bratislave, ďalej Chaos pri Stavebnej vysokej škole technickej Bratislava, Stálu ochotnícku scénu, divadlo Za rampami, U Rolanda, súbor OKO, Trnavské plastické divadlo vedené Ivanom Kováčom, Radošinské naivné divadlo s jeho demiurgom Stanislavom Štepkom a Študentské divadlo pri Filozofickej fakulte Univerzity Pavla Jozefa Šafárika Prešov na čele s Karolom Horákom: Tento súbor bol po návrate z hamburského festivalu Eurodrama'72 rovnako – ako už spomenuté Divadlo na korze – zrušený. Súvisí to tiež s niekoľkonásobným uvedením jeho pohybovo-slovnej kreácie *Džury* (viacero jej verzií vznikalo v rokoch 1968 – 1972), ktorá sa zrodila ako dôsledok aktivizácie liberalizačných tendencií v československej spoločnosti 60. rokov 20. storočia¹⁷. Jej fabula je zážitková a atraktívna. Do celostného priestoru náhle zasiahne čosi neprirodzené, „nenormálne“, kataklizmatické – objaví sa tu diera, jama. Táto novovzniknutá situácia predznamenáva šokujúcu reakciu kolektívu obyvateľov bližšie neurčeného priestoru, ktorí sa začnú individuálne správať a špecificky konať. Dramatická situácia sa postupne mení na komickú: pred očami diváka sa prezentujú v špeciálnej pohybovej „choreografii“ individuálne reakcie jednotlivých dramatických osôb, ktoré sú takmer identicky odeté s jemnou farebnou variáciou (tričká,

¹⁵ HORÁK, K.: Impulzy, stimuly a modifikátory tvorby alternatívneho divadla. In: *Kontexty alternatívneho divadla IV.* (red.) K. Horák, M. Pukan, E. Kušnírová. Prešov : Filozofická fakulta PU v Prešove, 2011, s. 14.

¹⁶ KOVALČUK, J.: *Téma: autorské divadlo*. Brno : JAMU, 2009, s. 8.

¹⁷ Už v odlišnej kultúrno-spoločenskej a pochopiteľne i politickej klíme sa rodil blok ďalších troch Horákových inscenácií fyzického divadla z prvej polovice a zo začiatku 2. polovice 70. rokov, teda obdobia tzv. „tvrdej normalizácie“. Patria sem dnes už kultové inscenácie *Fragmenty* (1974), *Živý nábytok* (1975), *Tip-top biotop alebo tiež Blšinec alebo aj Preľudnenie* (1976).

elastické tepláky, bosé nohy), pričom ich psychologické stvárnenie nie je hlbšie prepracované. Dominujú elementárne znaky jednotlivých pováh – strach, obdiv, šok, váhanie, čo jednoznačne signalizuje neklasickú, netradičnú štruktúru dramatického textu, odlišnú od tzv. fraytagovskej koncepcie výstavby drámy. Postupne sa však fenomén ruptúry priestoru stáva pre kolektív príležitosťou vyjadriť najrozličnejšie vzťahy k „džure“¹⁸ (využitie jamy na pragmatické účely, jej zbožštenie, relativizácia atď.). Táto hra patrí medzi texty, ktoré na začiatku Horákovkej dramatickej a divadelnej práce najvýraznejšie prezentujú kolektívny a synkretický spôsob tvorby javiskového obrazu jej autora. Nájdeme v ňom prvky tak dynamickej, ako aj lyrickej obraznosti vo verbálnych i nonverbálnych prostriedkoch. Je tiež typom „...»chudobného« študentského divadla. Scéna je prázdna, nehýri výpravnosťou, kostým hercov je civilný: džínsy a trička, základné výrazové prostriedky sú elementárne: pohyb, mimika, gesto, arénovitá scéna má umožniť bezprostredný kontakt herca s divákom...“¹⁹.

„Nerealistické“ kompozičné spájanie jednotlivých foriem, konjunkcie medzi jednotlivými sekvenciami mali teda v inscenačnom tvare charakter kompozičnej mozaikovosti (spev, akrobaticko-gymnastické prvky, tance, fragmenty textu, ale aj pantomimické postupy). Okrem podnetov z pantomimy tu inšpiratívne pôsobila aj divácka skúsenosť dramatika a režiséra Karola Horáka s koncepciou tzv. chudobného divadla Jerzyho Grotowského a štúdium Mejerchoľdovej biomechaniky. Inscenátori smerovali k syntetickému divadlu, v ktorom pohybová zložka zohrávala podstatnú úlohu. Potvrdzujú to aj slová kritika Vladimíra Štefka, ktorý v *Džure* postrehol jej hlbší podtext: „je to akási drsná, novodobej ľudskej skúsenosti zodpovedajúca genéza, v ktorej svet vznikol, ale sa aj priam synchrónne demontoval“²⁰.

Džura tak traktovala aj hodnotovú labilitu sveta prítomnosti a vzťahy medzi nesúrodými jednotkami demonštrovali koncepciu života, v ktorom okolitý svet pôsobil ako cirkusové bludisko. V ňom súčasník strácal smer a orientáciu. Poznanie subjektov, že sme všetci v jame – v džure získavalo aj angažované politické konotácie vyplývajúce zo spoločenskej situácie v spoločnosti po roku 1968, pričom táto dramatická situácia prinášala aj existenciálny rozmer („hraničná situácia“ človeka vrhnutého do sveta, teda džury). Tieto ideové i umelecké dispozície dramatického textu i divadelného diela postrehla aj časť divadelnej kritiky. Okrem iných aj dramaturg a znalec alternatívneho, nonkonformného či experimentálneho divadla Martin Porubjak „Horákov súbor Študentského divadla Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika z Prešova (...) vystúpil s pohybovou kompozíciou *Džura*, s podobenstvom, kde sa tým najdivadelnejším spôsobom (pohybom a akciou) a prostredníctvom jednoduchej, no obsažnej javiskovej metafory vyslovilo veľmi veľa o ľudských slabostiach, morálnych anomáliách, masovej hystérii, tvorbe a páde kultov a božstiev, zrode aj deštrukcii sveta“²¹.

Mnohé z vyššie uvedených divadiel sa síce v 70. rokoch profesionalizovali, avšak mnohé z nich vychádzali z amatérskej bázy, prípadne v nej zotrvali (čo je aj prípad prešovského Študentského divadla). Jedno je isté: nápadne a systematicky sa vyčleňovali a tým revoltovali proti oficiálne proklamovanej socialistickej umeleckej scéne. Uvedený dobový spoločenský kontext sa stal pre mnohých „inak“ zmýšľajúcich tvorcov neraz fatálnym.

¹⁸ V šarišskom dialekte značí dieru, čo evokuje v príjemcovi náznakovú ironickú tonalitu.

¹⁹ HORÁK, K.: *Šesť hier*. Levoča : Modrý Peter, 1996, s. 18.

²⁰ ŠTEFKO, V. a kol.: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011, s. 582.

²¹ PORUBJAK, M.: Od slova cez pohyb k syntéze. In: *Estetika a štruktúra malých javiskových foriem*. (red.) J. Čajková. Bratislava : Osvetový ústav, 1986, s. 59–60.

Podobný osud postihol aj prozaika, divadelného teoretika, vysokoškolského pedagóga a v neposlednom rade dramatika najvýraznejšie profilujúceho slovenskú drámu v predchádzajúcom i v sledovanom období Petra Karvaša, ktorý sa – paradoxne – pomerne ťažko vyvliekal z korzetu ideologickej služobnosti. Aj napriek tomu sa stal vážnym nebezpečenstvom pre nové horizonty dramatickej spisby. Hrou *Jazva* (1963) otvoril vo svojej tvorbe, ako o tom uvažuje Viliam Marčok, novú tematickú líniu: odsúdenie kultu osobnosti a vzdorovanie mocenskému totalitarizmu. Tematizoval ju v rozvinutejšej podobe v hrách *Veľká parochňa* (1965), *Experiment Damokles* (1967) a *Absolútny zákaz* (1969), vďaka ktorým sa stal populárnym nielen v Československu, ale aj v štátoch bývalého „tábora socializmu“. Jeho viera, že „*apel na racionalitu človeka môže byť dostatočnou zábezpekou voči mocenským manipuláciám, sa ukázala po vojenskom upevnení moci komunistov spojeneckými tankami ako iluzórna...*“²². Krátko po premiére na Malej scéne SND (20. 12. 1969) bol v roku 1970 z repertoáru stiahnutý *Absolútny zákaz*.

Je zrejmé, že neraz pri autorských divadlách výhrady voči konkrétnym kompozičným postupom, kolážovité komponovanie fragmentov viacerých drám do jedného celku budili automaticky nedôveru, pretože boli podozrivé už formálne a vymykali sa prehľadnému dobovému kánonu socialisticko-realistických diel, nevynímajúc, logicky, ani drámu. Okrem spomenutého viacdomého autora Karola Horáka, v niektorých prípadoch aj Petra Karvaša, možno v tejto súvislosti uviesť aj ďalších divadelných tvorcov: napríklad režiséra Blaha Uhlára a pôvodne architekta a scénografa, v súčasnosti už aj dramatika a režiséra Miloša Karáska, ktorí v druhej polovici 80. rokov minulého storočia na pôde prešovského vtedajšieho Ukrajinského národného divadla²³ naštudovali angažované inscenácie v dekomponovanej divadelnej štruktúre vyrastajúce z improvizáčnej hereckej bázy a tematizujúce rozličné anomálie či neraz i absurdné praktiky bývalého režimu v pozvoľnom procese jeho atrofovania. Rozkladanie, resp. dekonštrukcia klasickej štruktúry drámy, pastiš, paródia, ironizácia charakterizovali poetiku i estetiku ich umeleckých programov v osobitej podobe autorského divadla, ktoré príkladne uplatňovali v inscenáciách tvorených metódou kolektívnej improvizácie nielen v tomto profesionálnom divadle²⁴.

Príchodom spomínanej autorskej dvojice Uhlár – Karásek do divadla sa teda otvoril priestor pre autentickú, no spoločensky i politicky angažovanú umeleckú tvorbu. Východiskom sa pre nich stali spontánne dramatické situácie, ktorých pôdorys tvorili improvizáčne cvičenia – nimi sa tvorcovia pokúšali uvoľniť herecký potenciál, odkryť ich latentné improvizáčne schopnosti. Škálu hereckého výrazového registra Uhlár s Karáskom „odklínali“ prostredníctvom osobných rozhovorov s hercami súboru.

Workshop *Stanica – Kysak* (1987) sa rodil v období „perestrojky“, ktoré – ako je známe – nebolo naklonené nekonvenčným či štandardom sa vymykajúcim inscenačným činom a poetikám polemizujúcim s klasickými divadelnými postupmi. Reprezentoval počiatočné štádium iného typu divadla, divadla, ktoré sa nebránilo akémukoľvek slobodnému experimentu,

²² MARČOK, V. a kol.: *Dejiny slovenskej literatúry III – Dráma v zložitej situácii boja proti kultu osobnosti a zároveň obhajoby výdobytkov socializmu (1957 – 1971)*. Bratislava : NLC, 2004, s. 321.

²³ Od roku 1990 figuruje pod názvom Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove.

²⁴ V 70. a 80. rokoch Uhlár spolupracoval s Divadlom pre deti a mládež Trnava, neskôr s DISK-om na Kopánke Trnava a od roku 1991 založil bratislavskú experimentálnu scénu STOKA, kde sa angažovanosť v inscenačnej výpovedi jeho diel stala programovým javom.

čím sa hercom otvorili nové, dosiaľ neodkryté, latentné možnosti sebavyjadrenia. Stal sa tak akýmsi výrazným spúšťacím manévrom ďalších divadelných aktivít dvojice tvorcov, ktorí pokračovali štyrmi alternatívnymi dielňami zjednotenými názvom „DIVADLO DEKOMPOZÍCIE“ pred rokom 1989 i tesne po ňom (*CEHC nonsens*, 1988; *Ocot*, 1988; *Záha*, 1990; *NoNo!*, 1991²⁵) a spoločným manifestom „*Shakespeare je mŕtvý!*“ namiereným proti konvenčným inscenačným postupom tradičného kamenného divadla na podporu divadla improvizácie.

CEHC nonsens (1988) reprezentoval model autorského divadla, v ktorom absentoval dramatický autor a výsledný dramatický tvar sa rodil a fixoval až po dlhom a intenzívnom procese diskusií, hľadani a improvizácií, v autorskej spolupráci režiséra a ostatných tvorcov, prirodzene, predovšetkým aktérov, ktorí na pozadí generálnej témy rozvíjali témy vlastné a osobné. Inscenácia zaujala herectvom prekvapujúcej typovej výraznosti, vnútornej koncentrovanosti a významovej presnosti. Kritické reflexie sa na ňu niesli v pozitívnej rovine, sústreďujúc sa predovšetkým na charakteristiku typologických osobitostí Uhlárovhovho autorského divadla. Stretla sa s priaznivou rezonanciou najmä pre evidentné vybočenie z tradičných inscenačných postupov prevádzkového divadla, aktuálnosťou a presnou načasovanosťou témy, kritikou vyhrotenosťou pri zobrazovaní doby, ale aj výraznou autenticitou výpovede. *CEHC nonsens* reprezentoval spoločnú metaforickú výpoveď tvorcov, pričom ho chápeme ako spoveď o stratách a hľadaní životných hodnôt, ako zamyslenie sa nad bytostnou otázkou zmyslu ľudskej existencie, napríklad aj skúmaním toho, či sme si v kolotoči pseudozložitého životného behu nezvolili pseudohodnoty.

Ocot (1988) vypovedal o stalinizme, ale aj o tzv. neostalinizme. Vyjadroval sa najmä k sovietskej minulosti, ako sa ona prezentovala v súdobých sovietskych periodikách. Uhlár predstúpil pred súbor – podobne ako v predošlej inscenácii – so základnou makrotémou a nosnými bodmi scenára, ktorý sa dotváral i naplňal v procese skúšok súboru. Inscenácia bola spoločensky neobyčajne kritická, lebo pranierovala politický systém, ktorý bol už sice v stave rozkladu, ale jeho zákony a princípy ešte v spoločnosti živo fungovali. V dôsledku toho, že sa v inscenácii cieľavedome neakcentovalo ani nestupňovalo napätie, nestretneme sa tu ani s klasickým príbehom. Zo spôsobu radenia jednotlivých etúd, z hľadiska ich významu, však môžeme – v intenciách hereckej práce – pozorovať inscenačnú vývinovú niť, ktorá smerovala k naplneniu prirodzene očakávaného záveru, v ktorom sa metaforicky z javiska vysielalo posolstvo blížiaceho sa konca socialistickej éry, spoločensko-politického systému vo východnej Európe.

Ak *CEHC nonsens* i *Ocot* vypovedali o nezmyselnosti doby, o jej devalvovaných hodnotách a absurdných praktikách, v *Záhe* (1990) dominantný motív predstavovalo očisťovanie sa od viny a trestu. Kým v prvých dvoch štúdiových inscenáciách sa podľa Jána Jaborníka „...*hojne využívajú citácie reálneho života, inscenácia Záhy smeruje k celkovej metaforizácii a permanentnej štylizácii reálnej skutočnosti*“²⁶. Zmenila sa kultúrna politika štátu, v dôsledku

²⁵ Tejto inscenácii, ktorá bola výsledkom spomínaného tandemu tvorcov, ako aj neskôr naštudovaným dielam individuálne každým z dvojice (*Skrat*, 1993; *Perón*, 2003; *Prelud*, 2003; *Toaletárka*, 2005 a i.) sa vzhľadom na ich tematickú náplň i rozsah štúdie nebudeme venovať. Pozri bližšie: PUKAN, M.: *Vpremenách času. Ukrajinské národné divadlo/Divadlo Alexandra Duchnoviča Prešov*. Bratislava – Prešov : Divadelný ústav – DAD, 2007, s. 78–109.

²⁶ JABORNÍK, J.: *Keď odišiel Godot*. In: *Kultúrny život*, 1990, XXIII, 3, s. 13.

čoho tvorivý tím vďaka Uhlárovmu autorskému divadlu projektovanému v intenciách metódy kolektívnej improvizácie mohol na túto zmenu pohotovo zareagovať. *Záha – opus rutenium, opus russinorum* reprezentovala teda prvú porevolučnú hru tohto tvorivého tandemu. Jednu z dominantných tém *Záhy* tvorila očista jednotlivca a spoločnosti od nánosov minulej morálnej vyprázdnenosti, relativizujúc „étos“ človeka. Preto *Záhu* možno interpretovať aj ako kolektívnu výpoveď súčasníka „nežnej revolúcie“ cez všetky peripetie minulosti i prítomnosti.

Obdobie politickej transformácie však nebolo pre ďalší vývin angažovaného divadla na rozdiel od predošlého – najšťastnejším obdobím tak v slovenskom, ako aj poľskom kultúrnom kontexte. Tvorcovia sa na chvíľu vo svojom úsilí stratili a nevedeli, akú pozíciu by mali v spoločnosti zaujať. Po páde bývalého režimu, v ktorom divadlo zaujalo miesto kritického pozorovateľa v novom politickom systéme, po období dominancie alternatívnych divadiel a komunikácie s divákmi prostredníctvom alúzií, dômyselnej zakódovanosti výpovede, jej mnohoznačnosti a domnelej historickej konkrétnosti vzťahujúcej sa „akože“ k času minulému nastal čas eliminácie zreteľnej línie divadelných aktivít. Odstránenie sociálnej a politickej tematiky z divadla bolo jedným z vedľajších účinkov „rekonštrukcie“ demokratickej spoločnosti a jej inštitúcií, akými sú povedzme parlament či slobodné médiá. Verejné debaty na tému štátu sa odteraz „konali na tribúnach parlamentu, v televíznych štúdiách a v novinách a miestom vyjadrenia nespokojnosti sa stala ulica. Divadlo sa v takom systéme cítilo oslobodené z občianskych povinností“²⁷. Podobné analógie možno nájsť aj v slovenskej divadelnej kultúre, čo podporuje aj názor Ladislava Čavojského – napriek tomu, že „herci moderovali nežnú revolúciu“²⁸, situácia drámy a divadla sa neobyčajne zdramatizovala a skomplikovala. V rámci zúčtovania so starým režimom a jeho predstaviteľmi noví aktivisti podľa Čavojského nielenže „položili na klátik“²⁹ hlavy hlavným dominátorom divadelného života v uplynulom desaťročí, čo znamenalo, že ich hry sa prestali hrať v štátnych divadlách, ale revolúcia nám svojim ťažením proti štátnym divadlám aj „skoro zabila drámu a pochovala divadlo“³⁰. Po spoločensko-historickom a politickom prevrate by sme mohli – a nielen v hypotetickej rovine – uvažovať o novej situácii tvorcov „otvoreného divadla“. Zdá sa však, že hoci sa kvantitatívne posilnilo pole jeho osobností či telies, taký typ divadelných zoskupení, súborov či komún, aké sa formovali na sklonku šesťdesiatych rokov predošlého storočia, v súčasnosti, žiaľ, nejestvuje. Je to dané osobitými vývinovými okolnosťami dnešnej kultúry, čo možno postrehnúť predovšetkým na pozadí špecifickej situácie niekdajších krajín východného bloku, v ktorých kultúra v porovnaní s inými sférami života ťahá za kratší koniec.

V súčasnej slovenskej dráme a divadle naďalej neexistuje prevládajúci trend, o ktorý by sa autori opierali. Nehovoriac už o nejakej významnej línii angažovaného divadla. Na dôvody, prečo nie je rozpoznateľný určujúci trend, respektíve, škola, poukazuje aj Ján Šimko, ktorý tvrdí, že divadlá predovšetkým „nepracujú systematicky s domácimi autormi, dokonca o texty domácich autorov nestoja. Druhým problémom je dostupnosť svetovej klasiky a súčasnej drámy na javiskách. Na Slovensku pociťujeme absenciu silnej tradície v inscenovaní realistických hier

²⁷ PAWŁOWSKI, R.: Głosujcie na Klatę! In: *Notatnik teatralny*, 2005, 14, 38., s. 11.

²⁸ ČAVOJSKÝ, L.: *Posledné polstoročie dvestoročnej slovenskej drámy*. Bratislava : rukopis v LIC, 1998, s. 2.

²⁹ Ibidem, s. 20.

³⁰ Ibidem, s. 22.

západoeurópskej proveniencie a hier z obdobia moderny, od ktorých sa súčasná svetová dráma odvodzuje. Tretím problémom je dostupnosť dramatickej literatúry v slovenskom jazyku. Z mnohých titulov chýbajú elementárne preklady, o komentovaných akademických vydaniach klasikov nehovoriac³¹ (Šimko, 2006: 14).

Keď je spoločenstvu dobre (a na začiatku 90. rokov minulého storočia – vzhľadom na predošlý režim – to až také zlé nebolo, opájajúc sa pribúdajúcim blahobytom a prosperitou zo Západu), umenie stráca svoj spoločenský význam. Keď ľudia nemusia „...zápasit' o lepšie zajtrajšky, zaniká potreba alternatívy. Divadlo nadobúda zmysel a hodnoty, keď v spoločnosti existuje potreba zmeny“³². A takáto potreba sa objavila na konci 90. rokov minulého storočia, keď sa tiež začala kryštalizovať nová cesta, ktorú čoraz zreteľnejšie modelovali divadelní umelci. Predošlé roky boli v poľskom divadelnom kontexte obdobím slávy režisierov ovplyvnených školou Krystiana Lupu – Krzysztofa Warlikowského a Grzegorza Jarzynu, ktorých kritik Peter Gruszczyński nazval generáciou „otcovrahov“ (ojcobójcy)³³. Divadlo, ktoré vytvorili, sa nikdy priamo nevenovalo sociálnym problémom a najdôležitejšou témou sa stala existencia človeka. Čoskoro sa však ukázalo, že táto existencia je úzko spojená so „...sociálnymi a politickými otázkami, čo sa odrazilo aj v tematickej rovine. Tvorcovia sa začali zaoberať problematikou telesnosti, sexuality, rodiny a jej krízy, ako aj rozpadom vzťahov a hodnôt“³⁴.

Onedlho sa objavila nová generácia umelcov, ktorí sa narodili v 70. rokoch 20. storočia. Medzi najznámejších patria Maja Kleczewska, Michał Zadara, Jan Klata, Paweł Demirský, Przemysław Wojcieszek a i. Stanné právo vyhlásené v Poľsku začiatkom 80. rokov minulého storočia je pre nich už iba historickou udalosťou, rovnako ako aj „Solidarita“ či obdobie Poľskej ľudovej republiky. Žijú tu a teraz, bez historického zaťaženia. A možno aj preto je ich pohľad na súdobú spoločenskú realitu jasnejší, čistejší, zbavený zložitej minulosti, a preto sa triezvo dívajú na realitu dnešného Poľska bez toho, aby sa napájali zdanlivým blahobytom či slobodou, o ktorú už nemuseli bojovať. Symbolický priestor hypermarketu a nákupných centier nie je v ich očiach famóznym rajom, často je predmetom nevôle a hlbokého pohrdania. Západ prestal byť pre nich rovnako nedosiahnuteľným ideálom. Ich divadlo často „rozmazáva stopy divadelnosti, stáva sa priamym a jednoduchým rozhovorom s publikom“³⁵. Publikum je pre nové divadlo jedným z najdôležitejších fenoménov – záleží mu na obnovení komunikácie umelca s divákom. Po rokoch pokrytectva a socialistickej neslobody, po rokoch cenzúry, ktorá nenechávala tvorcov hovoriť priamo o tom, čo ich bolí a dráždi, nadišiel čas, keď sa prostredníctvom diela možno vyrovnáť s politikou, sociálnymi problémami a slabunami dnešnej spoločnosti bez nevyhnutnosti kamufláže. Túto možnosť tvorcovia využili a dnes by bolo ťažké nájsť poľskú drámu napísanú po roku 2000, ktorá by sa nedotkla dôležitých sociálnych otázok. V tejto súvislosti je inšpirujúci aj postreh zo štúdie Juliany Beňovej, ktorá konštatuje: „Hry odrážajú súčasnú situáciu v krajine – zločinnosť mladistvých, výtržníctvo, formovanie a subkultúru mladých gangov a sídliskových skupín (na javisko vstupujú noví hrdinovia – dresarzy a blokersi); do popredia sa dostáva

³¹ ŠIMKO, J.: Periféria v centre Európy. In: *Katalóg slovenských súčasných dramatikov*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006, s. 14.

³² COLTOF, L. – KEULEMANS, C.: Stać po stronie społeczeństwa. In: *Dialog*, 2001, nr 4, s. 43.

³³ GRUSZCZYŃSKI, P.: *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w Teatrze Polskim*. Warszawa : Wydawnictwo W.A.B., 2013, s. 6.

³⁴ GRUSZCZYŃSKI, P.: Nowi niezadowoleni. In: *Tygodnik Powszechny*, 24, 11. 6. 2006, s. 9.

³⁵ GRUSZCZYŃSKI, P.: Nowi niezadowoleni. In: *Tygodnik Powszechny*, 24, 11. 6. 2006, s. 10.

problematika komercializácie života a hraníc „predávania sa“; na scéne sa objavuje patologická rodina, v ktorej nielen deti, ale aj rodičia nedokážu existovať v nových spoločenských podmienkach. Opisujú dnešok a divák od nich očakáva, že to urobia presne, verne a jednoducho“³⁶.

Divadlo sa stalo miestom verejnej diskusie na politické a sociálne témy. Popri otázkach týkajúcich sa všeobecne chápaných problémov moderného sveta, ako sú záplava konzumu, kapitalistické vykorisťovanie obyvteľov bohatými majiteľmi, rozpad vzťahov v rodine a medziľudských vzťahoch vo všeobecnosti, popri otázkach kritického myslenia manipulovaného dnešnými všemocnými médiami, možno tiež nájsť aj témy týkajúce sa najmä nášho spoločenského života. Umelci novej generácie však „nepestujú konzervatívne vlastenectvo – chcú skôr diskutovať o mieste, kde sa narodili a kde chcú žiť. Kladú množstvo otázok, poukazujú na chyby, demaskujú rokmi sa šíriace národné pokrytectvo“³⁷. Demonštrujú svoje rozhorčenie nad panujúcim sociálno-ekonomickým poriadkom, narastajúcimi majetkovými kontrastmi a sklamaním z nedostatku príležitostí pre mladých ľudí. Ich tvorba je spoločensky angažovanou činnosťou. Tvorcovia angažovaného divadla „...nanovo preberajú zodpovednosť za okolitý svet, a tak pripravujú politikov o monopol pri diagnostikovaní a riešení spoločenských i národných problémov. Ich inscenácie vyvolávajú spoločenské debaty d'aleko presahujúce hranice divadla, často do nich angažujú prostredie vzdialené od divadla“³⁸. Najdôležitejšou vecou je pre mladých umelcov realita, ktorá ich obklopuje – „kolektívne vedomie, emócie spoločnosti, generácie, skupiny. Stredobodom ich záujmu je často malá domovina – blízke okolie, mesto, sídlisko alebo rodinný dom“³⁹. Súčasné angažované diela hovoria o Poľsku hlbšie ako médiá skorumpované politickým vplyvom a odvážnejšie ako kino pôsobiace pod tlakom komercie. Drámy, ktoré sa objavujú na prelome 20. a 21. storočia, odrážajú najmä „...úzkosti na hranici milénia. Rozpad rodinných vzťahov, krízu interpersonálnych relácií, násilie, sklamanie z kapitalizmu a inváziu všadeprítomného konzumu – to je ich hlavný obsah. Sú to príbehy o ľuďoch žijúcich pod tlakom modernej civilizácie“⁴⁰.

Hrdinov dramatických hier našej doby možno začleniť do troch skupín. Prví z nich sú úspešní ľudia – príjemcovia poľských zmien, ktorým tento úspech nezabezpečil harmonický, šťastný život, naopak, stal sa príčinou rozpadu hodnôt a vzťahov medzi inými⁴¹. Druhú skupinu hrdinov tvorí generácia tridsiatnikov, ktorí sa usilujú debutovať v dospelosti, zápasia s problémami každodenného života, a pri hľadaní hlbšej existencie nenachádzajú podporu zo strany dnešného pochybného hodnotového systému⁴². Tretou skupinou sú hrdinovia zo spoločenského okraja –

³⁶ BEŇOVÁ, J.: Slovanský vklad do súčasnej európskej drámy. In: Studia Academica Slovaca. Bratislava : Univerzita Komenského, 2006, s. 372.

³⁷ Ibidem, s. 10.

³⁸ PAWŁOWSKI, R.: Zadowoleni kontra niezadowoleni. In: Tygodnik Powszechny, 28, 9. 6. 2006, s. 7.

³⁹ DREWNIAK, Ł.: Tsunami młodości. In: Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr Polski 1990 – 2005. Warszawa : Świat Literacki, 2006, s. 87.

⁴⁰ PAWŁOWSKI, R.: Dłaczego dramat? In: Notatnik Teatralny, 2006, 15, 39-40, s. 21.

⁴¹ Ilustrovať to možno na nasledovných dramatických textoch, pričom niektoré boli inscenované aj na slovenskej profesionálnej scéne: Joanna Owsianko: Tiramisu (2005), Jan Klata: Úsmev grapefruitu (2003), Andrzej Saramonowicz: Testosteron (2007), Paweł Jurko: Pokolenie porno (2003).

⁴² Dana Łukasińska: Agáta szuka pracy (2010), Paweł Demirski: From Poland with love (2005), Michał Walczak: Cesta do wnętrza izby (2004), Marek Modzelewski: Korunovacia (2004).

dospievajúci zločinci, narkomani a prostitútky⁴³. Všetkých spája jedno – ľahostajnosť, ktorou ich obklopuje spoločnosť. A všetci za niečo bojujú – za lásku, miesto v živote alebo vlastnú identitu. Poľská súčasnej dráma „*potvrďuje bádanie sociológov a nemilosrdne odhaľuje situáciu novej generácie Poliakov, na jednej strane poukazujúc na konzumnosť tých, ktorí vyhrali 'potkanie preteký', na druhej strane zase agresívny protest tých, ktorí neuspeli*“⁴⁴. Zaujímavosťou je, že tí, ktorí píšu súčasné poľské drámy, väčšinou nemajú nič spoločné s divadlom. Sú to architekti (Krzysztof Bizio), inžinieri (Robert Bolesto), dizajnéri interiérov (Magda Fertacz), logopédi (Dana Łukasińska), zamestnanci reklamných agentúr (Joanna Owsianko), športovci (Paweł Jurek) alebo lekári (Marek Modzelewski). Ide o autorov čerpajúcich inšpiráciu zo skutočnosti, v ktorej sú pevne ukotvení. Vytvárajú príbehy založené na vlastných, niekedy veľmi drastických skúsenostiach.

Sociálne angažované inscenácie mladej generácie divadelných umelcov (spomeňme povedzme tvorbu režisérov, akými sú Michał Borczuch, Michał Zadar, Monika Strzępka, Paweł Demirski, Krzysztof Garbaczewski, Marcin Cecko, Wiktor Rubin, Jolanta Janiczak a iní) skompromitovali umelosť divadelného sveta – tzv. „letné“ divadlo poskytujúce hlavne zábavu a opierajúce sa nanajvýš o „mainstreamové konvencie“. Mladí umelci sú si vedomí, že nové divadlo vyžaduje rovnováhu medzi klasickými a súčasnými dramatickými textami. Pochopili, že prostredníctvom divadla môžu ovplyvniť okolitú realitu. Dokonca aj vtedy, keď volia klasiku, stávajú sa objavnými „vynálezcami“. Nerekonstruujú autorovu víziu, namiesto toho hľadajú prepojenia medzi textom a aktuálnou skutočnosťou. Vďaka nim divadlo neodstraňuje nevyhnutnosťou byť špecialistom v oblasti klasickej dramatickej literatúry – čistá emočná recepcia je pre nich cennejšia ako preintelektualizované analýzy. Divadelný kritik Łukasz Drewniak ich nazýva „kozmonautmi poľského divadla“, ktorí hlbavo prenikajú do priestoru okolo nich, vypovedajú o tom, čo poznajú z vlastnej skúsenosti, „...zobrazujú duchovné horizonty, s ktorými sa stretli. Chcú nahlas hovoriť o svete a pomenovávať to, čo je nové, čo bolo doteraz utlmené a pre divadlo nepodstatné. Nové divadlo namiesto učenia o skutočnosti, chce sa ju samo naučiť“⁴⁵.

Na záver štúdie sa žiada poznamenať, že tvorcovia v dramatickom a divadelnom umení (hoci sme ich podrobili selekcii a zvolili si iba niektorých, na ktorých sme demonštrovali ich spôsob autorskej stratégie i práce s umeleckými výrazovými prostriedkami) sa v predošlom spoločensko-politickom systéme usilovali hľadať spôsob, ako divadlo nezbažiť samotnej podstaty, bezprostredného kontaktu s okolitým svetom, neopomínajúc pritom aspekt angažovanosti. Avšak repertoárová stratégia tak slovenských, ako aj poľských divadiel po prevrate – a môže to pôsobiť paradoxne – nie vždy praje angažovanej tvorbe. Napriek zrušeniu cenzúry typickej nielen v predošlom režime, politická moc v bývalých štátoch Rady vzájomnej a hospodárskej pomoci má stále značný vplyv na uvádzanie inscenácií. Jej hlavným nástrojom sa v súčasnosti predovšetkým stali dotácie, ktorých vymedzovanie často závisí od typu tematiky propagovanej v jednotlivých divadlách. Mnohí riaditelia divadiel majú veľké problémy s „odobrením“ inscenácií s obzvlášť háklivou tematikou, čo sa niekedy prejavuje znížením

⁴³ Przemysław Wojcieszek: *Made in Poland* (2005), Paweł Sala: *Od dnes budeme dobrí* (2003), Krzysztof Bizio: *Toxiny* (2006), Jan Klata: *Vezmi, prestaň* (2006).

⁴⁴ PAWŁOWSKI, R.: Dłaczego dramat? In: *Notatnik Teatralny*, 2006, 15, 39-40, s. 21.

⁴⁵ DREWNIAK, Ł.: Tsunami młodości. In: *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr Polski 1990 – 2005*. Warszawa : Świat Literacki, 2006, s. 69.

rozpočtu na ich činnosť. Divadlo nevyhnutne podlieha zákonom dopytu a ponuky, hoci nie úplne, pretože by sa ako kultúrna inštitúcia mala nachádzať mimo ekonomických pravidiel. Divadlo by teda nemalo byť úplne závislé od zákonov trhu, keďže jeho podstatou je formovať vkus divákov a nie nasledovať ich preferencie. Riaditelia divadiel navyše tvrdia, že je nedorozumením pridelovanie finančných prostriedkov rovnakým dielom komerčným divadlám produkujúcim najmä zábavný, často bezduchý repertoár a angažovaným divadlám plniacim závažné spoločenské poslanie. Ilustrujú to na príkladoch západnej kultúrnej politiky, v ktorej sa činnosť komerčných divadiel udržuje sama, zatiaľ čo dotované divadlá majú povinnosť inscenovať diela so silne spoločenskou problematikou. V tejto súvislosti sa priam núka názor významného poľského teatrologa Konstantyho Puzynu, ktorý kedysi povedal, že „*politické divadlo existuje až vtedy, keď mu dá publikum politický zmysel – vtedy sa dokonca najnevinnejšie predstavenie môže stať politickým*“⁴⁶. A to sa, pochopiteľne, týka aj širšie chápaného angažovaného divadla.

Literatúra a zdroje

- BEŇOVÁ, J.: Slovanský vklad do súčasnej európskej drámy. In: *Studia Academica Slovaca*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2006. s. 365 – 380. ISBN 978-80-223-2881-4.
- COLTOF, L. – KEULEMANS, C.: *Stać po stronie społeczeństwa*. In: *Dialog*, 2001, nr 4, s. 37-55. ISSN 0012-2041.
- ČAHOJOVÁ, B.: *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny*. Bratislava : Divadelný ústav, 2002. 243 s. ISBN 80-8545-597-8.
- ČAVOJSKÝ, L.: *Posledné polstoročie dvestoročnej slovenskej drámy*. Bratislava : rukopis v LIC, 1998. 26 s.
- DREWNIĄK, Ł.: Tsunami młodości. In: *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr Polski 1990 – 2005*. Warszawa : Świat Literacki, 2006. 266 s. ISBN 83-60318-09-3.
- FRANKOWSKA, B.: *Encyklopedia Teatru Polskiego*. Warszawa : Wydawnictwo PWN, 2003. 584 s. ISBN 83-01-14030-5.
- GŁOWIŃSKI, M. – KOSTKIEWICZOWA, T. – SŁAWIŃSKA-OKOPIEŃ, A. – SŁAWIŃSKI, J.: *Słownik terminów literackich*. Wrocław : Ossolineum, 2008. 706 s. ISBN 978-83-04-04967-3.
- GRUSZCZYŃSKI, P.: *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w Teatrze Polskim*. Warszawa : Wydawnictwo W.A.B., 2013. 353 s. ISBN 83-89291-11-8.
- GRUSZCZYŃSKI, P.: Nowi niezadowoleni. In: *Tygodnik Powszechny*, 24, 11. 6. 2006, s. 7-9. ISSN 2392-3628.
- HORÁK, K.: Impulzy, stimuly a modifikátory tvorby alternatívneho divadla. In: *Kontexty alternatívneho divadla IV*. (red.) K. Horák, M. Pukan, E. Kušnírová. Prešov : Filozofická fakulta PU v Prešove, 2011. 321 s. ISBN 978-80-555-0464-3.
- HORÁK, K.: *Šesť hier*. Levoča : Modrý Peter, 1996. 174 s. ISBN 80-85515-40-7.
- JABORNÍK, J.: Na úvod. In: *Divadlo na Korze (1968 – 1971)*. (red.) J. Jaborník, M. Mistrík. Bratislava : Tália-press, 1994. 221 s. ISBN 978-80-969830-0-1.
- JABORNÍK, J.: Keď odišiel Godot. In: *Kultúrny život 1990, XXIII*, 3, s. 10-13.

⁴⁶ PUZYNA, K.: *Burzliwa pogoda*. Warszawa : PIW, 1971, s. 67.

- JOTTERAND, F.: *Nowy teatr amerykański*. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976. 306 s.
- KOVALČUK, J.: *Téma: autorské divadlo*. Brno : JAMU, 2009. 171 s. ISBN 978-80869-2861-6.
- MARČOK, V. a kol.: *Dejiny slovenskej literatúry III. Dráma v zložitej situácii boja proti kultu osobnosti a zároveň obhajoby výdobytkov socializmu (1957 – 1971)*. Bratislava : NLC, 2004. 496 s. ISBN 80-8922-208-0.
- MRLIAN, R.: *Zápas o socialistické divadlo*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1976. 162 s.
- ORZECOWSKI, E.: *Kilka lekcji o teatrze*. Kraków : Księgarnia Akademicka, 1995. 106 s. ISBN 83-86575-50-6.
- PAWŁOWSKI, R. (ed.): *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków : Wydawnictwo Zielona Sowa, 2004. 186 s. ISBN 83-89361-12-8.
- PAWŁOWSKI, R.: Głosujcie na Klatę! In: *Notatnik teatralny*, 2005, 14, 38., s. 11. ISSN 0867-2598.
- PAWŁOWSKI, R.: Zadowoleni kontra niezadowoleni. In: *Tygodnik Powszechny*, 28, 9. 6. 2006, s. 6-7. ISSN 2392-3628.
- PAWŁOWSKI, R.: Dlaczego dramat? In: *Notatnik Teatralny*, 2006, 15, 39-40, s. 17-29. ISSN 0867-2598.
- PORUBJAK, M.: Od slova cez pohyb k syntéze. In: *Estetika a štruktúra malých javiskových foriem*. (red.) J. Čajková. Bratislava : Osvetový ústav, 1986. 114 s.
- PUKAN, M.: *V premenách času. Ukrajinské národné divadlo/Divadlo Alexandra Duchnoviča Prešov*. Bratislava – Prešov : Divadelný ústav – DAD, 2007. 187 s. ISBN 978-80-88987-80-2.
- PUZYNA, K.: *Burzliwa pogoda*. Warszawa : PIW, 1971. 167 s.
- SEMIL, M. – WYSIŃSKA, E. (red.): *Slovník světového divadla 1945 – 1990*. Heslo: Divadlo na Korze. Praha : Divadelní ústav, 1998. 510 s. ISBN 80-7008-066-3.
- ŠIMKO, J.: Periféria v centre Európy. In: *Katalóg slovenských súčasných dramatikov*. (ed.) J. Beňová, J. Šimko. Bratislava : Divadelný ústav, 2006. 261 s. ISBN 80-8898-773-3.
- ŠKRIPKOVÁ, I.: *Kontexty autorského bábkového divadla*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2013. 220 s. ISBN 978-80-5580-413-2.
- ŠTEFKO, V. a kol.: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011. 816 s. ISBN 978-8089-3696-2.

Engagement, revolt and censorship in contemporary Slovak and Polish theatre

The study deals with Slovak and Polish theatrical performances with engaged social and political timbre before and after 1989 which became relevant in the Polish culture of the last decades. It focuses on the intentions of the originators (both authors and directors – M. Kleczewska, Michał Zadara, Jan Klata, Przemysław Wojcieszek, Michał Borczuch, Monika Strzępka, Paweł Demirski, Krzysztof Garbaczewski, Marcin Cecko, Wiktor Rubin, Jolanta Janiczak) to direct the attention of the public at the important social and national questions through engaged theatre as well as at the phenomena which are typical of contemporary engaged theatre – reestablishment of direct, open and sincere dialogue with the audience. The study also deals with variability of censorship, interventions of so called arbiters who had the competence to determine the artistic value of dramatic and theatrical works (P. Karvaš *Absolútny zákaz*, 1969; Karol Horák *Džura*, 1968). It also focuses on the phenomenon of little stage forms, analyses the cancellation of Divadlo na korze and interprets the theatrical activity of the scenic duet formed by alternative artists Blaho Uhlár and Miloš Karásek (*Stanica – Kysak*, *CEHC nonsens*, *Ocot, Záha*), whose theatrical works were continuously opening the themes connected with the former political regime and its anomalies in original, engaged way.

PhDr. Miron Pukan, PhD.

Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove
Ul. 17. novembra 1
080 01 Prešov
miron.pukan@unipo.sk

Divadlo ako zrkadlo doby / Elity v Slovenskom národnom divadle

Dagmar Podmaková

Abstrakt

Štúdia sa prostredníctvom inscenácie *Elity. Minulosť je pred nami* (Činohra Slovenského národného divadla, 2017) zamýšľa nad možnosťami dokumentárneho divadla priblížiť minulosť inscenovaním príbehu, vychádzajúceho z archívnych materiálov Štátnej bezpečnosti, ich miernej modifikácie s menším či väčším vkladom umeleckej fikcie. Na základe viacerých všeobecne známych informácií a znakov, divák identifikuje známe tváre z politiky, biznisu a kultúry.

Kľúčové slová

Dokumentárne divadlo, Štátna bezpečnosť, Činohra SND, Jiří Havelka, *Elity*.

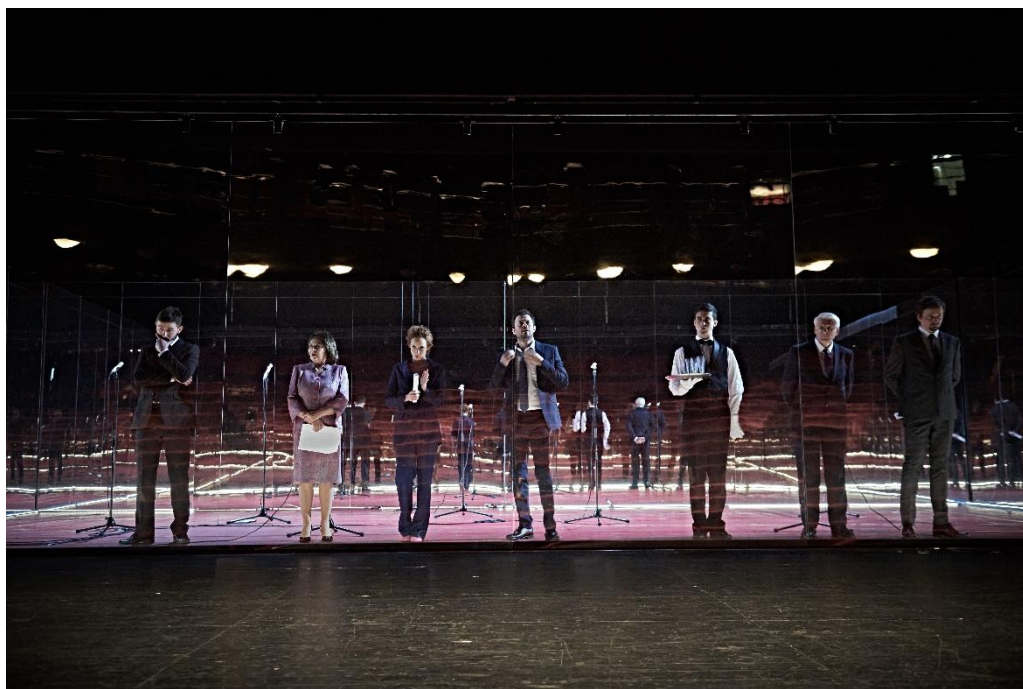
Prológ

Inscenácia *Elity* Jiřího Havelku a kolektívu, ktorú od apríla 2017 uvádza Činohra Slovenského národného divadla v Bratislave, nesie veľavravrný podtitul *Minulosť je pred nami*.¹ Tvorcovia toto posolstvo podčiarkujú ešte pred začiatkom predstavenia umiestnením zrkadliacej steny na veľkom javisku, odrážajúcej hmýriace sa hľadisko. Nie je to v divadle objavný prvok, používa sa často², tu sa však so zrkadlom bude pracovať viac. Diváci tak môžu na začiatku hľadať svoj obraz, zrkadlo má byť/je svedomím jednotlivca či väčšej komunity. Hrať sa totiž bude o zlyhaní tých ľudí/spoluobčanov, čo podpísali spoluprácu so Štátnou bezpečnosťou a o tých, ktorí v jej radoch pracovali. Len okrajovo sa dotkne rodinných príslušníkov týchto

¹ Jiří Havelka a kolektív. *Elity: Minulosť je pred nami*. Činohra Slovenského národného divadla Bratislava. Réžia Jiří Havelka, dramaturgia Miriam Kičiňová, Daniel Majling, scéna Lucia Škandíková, kostýmy Terézia Kopecká, hudba Vladislav Šarišský. Premiéra 1. a 2. 4. 2017 vo Veľkej sále činohry novej budovy SND.

² Napríklad v Štúdiu novej budovy SND použil veľké zrkadlo na javisku scénograf Pavel Borák pri Hviezdoslavovej hre *Herodes a Herodias* (réžia Roman Polák, 2009). Lucie Křápková v hodnotiacom riporte z festivalu Divadelní Flora Olomouc 2017 pripomenula, že tento scénografický prvok režisér Jiří Havelka využil v inscenácii *Já, hrdina* (Divadlo Disk Praha, 2011), ako aj Jiří Nekvasil v neopakovateľnej modernej opere *Zíttra se bude...* (Opera ND Praha, 2008, autori libreta Aleš Březina J. Nekvasil, ktorú slovenskí diváci mohli vidieť v rámci medzinárodného festivalu Divadelná Nitra). Zdroj Křápkovej recenzie pozri bližšie: KŘÁPKOVÁ, L.: Divadelní Flora 2017: Sme v tom spolu (No. 4). [online]. Dostupné na internete: <http://www.divadelni-noviny.cz/divadelni-flora-2017-jsme-v-tom-spolu-no-4>[cit. 2018-09-12]

konkrétnych spolupracovníkov či agentov ŠtB. Nastavené zrkadlo z plexiskla spočiatku pokrivené ukazuje na celé hľadisko bez ohľadu na mieru viny. V závere sa jeho funkcia obráti. Čisté a rovné zrkadliace steny uzatvoria z troch strán priam v sterilnom priestore všetkých aktérov na javisku už v súčasnosti: v ich nových funkciách, postavení, vnímaní samých seba. Režisér ich od divákov/verejnosti oddeľuje priehľadnou oponou vo význame štvrtej steny. Všetci sa začlenili do spoločnosti, interviewujúca redaktorka nevychádza víťazne zo slovného súboja. Dokážu odpovedať nielen na nepríjemné otázky spojené s ich minulosťou, ale aj súčasnosťou. Majú prevahu v argumentácii i arogancii, dobre sa cítia v tomto prostredí, na rozdiel od novinárky, ktorá svoj obrazný súboj s (podľa nej nemorálnou) elitou zjednodušuje na nepriame obviňovanie komunistického systému, ktorý je dodnes zodpovedný za všetky nedostatky jednotlivcov a celej spoločnosti. Akoby sa nikto z neho nemohol oslobodiť od svojej minulosti, lebo z ohraničeného priestoru (nielen na javisku) niet úniku. Kým ona pobehuje okolo zrkadliacich stien ako splašená myška, búchajúc do nich, ostatní spievajú českú kovbojskú pieseň „Je na západ cesta dlouhá, //zbytečná, marná je touha: //Hola hola hou, hola hola hola hou...“



Obrázok 1 Jiří Havelka a kolektív: *Elity. Minulosť je pred nami*. Činohra SND, 2017.
 Zľava Richard Autner, Emília Vášáryová, Táňa Pauhofová, Alexander Bárta, Dávid Uzsák, Emil Horváth, Dano Heriban. Snímka Vladimír Kiva Novotný, archív SND.

Záver je efektný, vtipný, ale odkazuje viac na českú kultúru ako na domáci kontext. Tvorcovia pretransformovali túžbu po americkom západe z prvorepublikovej táborovej

pesničky³ do symbolickej roviny politického želaní po pravde a spravodlivosti. Tak možno chápať aj ďalšie slová, ktoré herci/postavy spievajú: „Cesta tam zarostla travou, //marně dnes hledám tu pravou: //Hola hola hou, hola hola hola hou...“⁴

Tento odkaz na západnú demokraciu či politiku môže byť z hľadiska reálnej politiky a diania v starých európskych krajinách (ak nespomíname už USA, čo logicky navodzuje text piesne) chápaný aj ako mierne zavádzajúci, lebo nemá až také pevné opodstatnenie v súčasnom politicko-ekonomickom prepojení v mnohých z nich.

Dokumentárne divadlo – divadelný obrazprehodnocovania dejín

Činohra SND už v nových, ponovembrových časoch uviedla pred niekoľkými rokmi hru scenáristu Ivana Gindla o slovenskej korupčnej kauze z deväťdesiatych rokov, ktorá mala práve korene v starej demokracii (Nemecko) a preniesla ich aj na Slovensko. Inscenácia *Karpatský thriller* (2013, réžia R. Polák) vo všeobecnej rovine poukazovala na prax získavania štátnych zákaziek širokým podplácaním v mnohých krajinách, ktoré neraz sprevádzalo aj zastrašovanie. Aktuálnosť témy dokázali inscenátori udržať v zovšeobecňujúcej polohe až na záverečný priam emotívny výstup hlavnej predstaviteľky, v ktorom prezradila názov firmy (Siemens). Táto kauza mala medzinárodný presah, ale praktiky čiernych účtov neboli ojedinelé. Gindlova hra *Karpatský thriller* vychádzala z faktov a pracovala s miernou fikciou. Autor názvom hry vymedzil miesto (fiktívneho) deja na Slovensko blízko Bratislavy.⁵ V *Elitách* sú postavy komponované z dokumentárnych materiálov ŠtB, ktoré spracúvajú historici Ústavu pamäti národov a českým Ústavom pro studium totalitních režimů. Ako východisko použili výňatky z konkrétnych príbehov postáv vtedy a teraz.

Jednou z úloh divadla je zaujať postoj k otvoreným problémom spoločnosti. Politicko-spoločenské a ekonomické zmeny, ktoré nastali v bývalých európskych socialistických krajinách od 90. rokov už minulého storočia ovplyvňujú myslenie a konanie občanov. Viacero sociológov, filozofov i politológov upozorňuje v posledných troch desaťročiach aj na problémy, s ktorými sa novo formujúce spoločnosti stretnú, nevynímajúc rôzne globalizačné procesy. Spomeňme napríklad Ralfa Dahrendorfa, ktorý sa o. i. venoval správaniu sa intelektuálov v čase totalitných režimov v 20. storočí a ktorého niektoré diela sú prístupné aj slovenskému čitateľovi.⁶

Súčasný dokumentárny divadlo je tematicky rôznorodé. Od predkladania tém dávnejšej a novšej histórie a jej prehodnocovania – napr. *Projekt 1918, Masaryk/Štefánek, Horúce leto 68,*

³ Hudba Leopold Korbař, text Jaroslav Moravec.

⁴ Pieseň vraj bola v rokoch 1949 – 1989 považovaná za protirežimovú. Pozri viac PŘIBYLOVÁ, I.: Je na západ cesta dlouhá: Kovbojská písnička v českých zemích 1919 – 1949. In: Příbylová, I., Uhlíková, L. (red.): *Na počátku bylo...: Od folkloru k world music*. Náměšť nad Oslavou : Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, 2016, s. 134 – 158. Dostupné na internete: http://image.folkoveprazdniny.cz/2016/kolokvium2016/From_Folklore_to_World_Music_2016.pdf; pieseň je zverejnená na viacerých webových prehliadačoch v podaní rôznych interpretov.

⁵ Korupcia či zatajovanie problémov veľkých firiem nepoznajú hranice a ovplyvňujú život aj ďaleko od sídla hlavy korporácie. Bratislava sa s praktikami tejto firmy stretla už v 90. rokoch, čoho výsledkom je verejné osvetlenie mesta.

⁶ Napríklad pozri: DAHRENDORF, R.: *Úvahy o revoluci v Evropě v dopise, který měl být zaslán jistému pánovi ve Varšavě*. Prel. Karel Kovanda. Praha : Evropský kulturní klub, 1991, ako aj DAHRENDORF, R.: *Pokoušení nesvobody: intelektuálové v časech zkoušek*. Prel. Jana Zoubková. Jinočany: H & H, 2008.

Nežná, Holokaust – príbeh, na ktorý by Slovensko najradšej zabudlo a i.) cez osud jedného človeka (malé dejiny) na pozadí veľkých dejín (*Tiso, Dr. Gustáv Husák – Väzeň prezidentov, prezident väzeň, M. H. L., #Dubček*), prezentovanie súčasných udalostí spoločnosti, politiky, korupcie (*Rivers of Babylon*), odkrývanie archívov tajných polícií, komunistických strán (*Päť príbehov Slovensko*⁷) po otváranie stále na verejnosti ešte tabuizovaných tém, napr. LGBT (*Vták*). Formou i žánrom je bohato členité: od striktne dokumentárnej formy, novšieho poňatia verbatimu, vychádzajúcej len z autentických materiálov, po väčšiu či menšiu umeleckú fikciu.

Nielen v archíve, ale aj v denníkoch či vydaných pamätiach možno nájsť zložité príbehy a osudy jednotlivcov – spolupracovníkov s tajnými bezpečnostnými službami. Vydania týchto dokumentov, resp. divadelné predstavenia/performance formou čítaného divadla majú dôležitú informatívnu úlohu. Takým bol aj projekt *Paralelné životy – 20. storočie očami tajnej polície* v rámci festivalu Divadelná Nitra 2013. Divadelníci zo šiestich krajín (Česká republika, Maďarsko, Poľsko, Rumunsko, Slovensko a Nemecko) predložili po päť príbehov, cez ktoré vypovedali o ľudských osudoch, do života ktorých vstúpil mocenský aparát štátu a jeho moci. Ukázalo sa, že v každom štáte napriek centrálne riadenej štruktúry a jej nástrojov z Moskvy, boli ich prístupy rôzne a boli prepojené s politikou štátu⁸. Tento typ literatúry faktu môže zmeniť dokumentárny charakter divadla na politické divadlo. Aby neprišlo k zjednodušenému jednostrannému čierno-bielemu pohľadu,⁹ bolo by potrebné dávať tieto údaje (neraz vyňaté z istého kontextu) do širších historicko-spoločenských i politických súvislostí. Vkladom ďalších inscenačných zložiek (scénografia, kostýmy, svetlenie i hudba) môže prísť k posunu vo výklade dejinných udalostí (na jednu či druhú stranu pomyselnéj osi).

Lenže aj mnohé vydania pamätí sú poznačené selekciou individuálnej pamäti (nielen pri oral history), ktorá sa prenáša aj do kolektívnej pamäti. Divadelníci sa tak ocitajú v nezávideniahodnej situácii. Najmä mladší tvorcovia pociťujú akúsi povinnosť priniesť na javisko čo najzaujímavejšie materiály citlivých tém, prostredníctvom ktorých v podstate odmietajú vcelku nielen bývalý režim, jeho praktiky, ale všetkých, ktorí v ňom žili bez ohľadu na skutočnú šírku zodpovednosti. Výsledkom je neraz tézovitý prenos mravného zlyhania / previnenia jednotlivca na kolektívnu vinu. Osvetliť príčinné súvislosti je úloha pre historikov, politológov a sociológov. Spojiť tieto dve roviny – informovať a odmietnuť negatívne praktiky a javy minulosti a oddeliť nespravodlivé konanie od objektívnej skutočnosti (dotýka sa skôr súčasnosti) – je náročné a často aj nemožné.

Slovensko a jeho príbeh elít v ŠtB

V *Elitách* sa prelína niekoľko mikropříbehov, ktoré sa odohrávajú od 70. rokov po súčasnosť. Spájajú ich konkrétne postavy, prepojené na ŠtB. Okrem pracovníkov tejto štátnej politickej

⁷ Súčasť projektu *Paralelné životy – 20. storočie očami tajnej polície* na medzinárodnom festivale Divadelná Nitra, 2013, ktoré následne vyšli ako brožúrka v roku 2014 pod názvom *Paralelné príbehy. Čítanka*.

⁸ Porovnaj o. i. možnosť oficiálneho vycestovania do zahraničia radových občanov Československa a Nemeckej demokratickej republiky, kde to bolo oveľa zložitejšie, nielen na západ, aj do okolitých krajín so socialistickým režimom.

⁹ Napríklad uverejnenie tzv. Cibulkových zoznamov spolupracovníkov Štátnej bezpečnosti, ktoré obsahovali aj nepresnosti či nepravdivé informácie, na základe čoho niektorí „poškodení“ na súde očistili svoje meno.

bezpečnostnej služby tu vystupujú aj „obete“, menej či viac ochotní spolupracovníci. Diváci doma i v Čechách spontánne prijímajú túto bratislavskú inscenáciu, ktorá je konkrétnymi postavami umiestnená na Slovensko. Dokážu sa orientovať v postavách známych ľudí, ale oceňujú najmä obraz súčasnosti, v ktorom sú oligarchovia pevne zakotvení a z ktorého niet východiska.



Obrázok 2 Jiří Havelka a kolektív: *Elity. Minulosť je pred nami*. Činohra SND, 2017.

Richard Stanke. Snímka Vladimír Kiva Novotný, archív SND.

V programovom bulletinu tvorcovia vysvetľujú na dvoch stranách význam pojmu „elita“ aj v širších výkladoch (od *Elitizmu* po *Rozvrstvenie na elity a non-elity*), pričom využívajú zdroj otvorenej encyklopédie.¹⁰ Na veľkej scéne Činohry SND možno teda sledovať príbeh o elitách

¹⁰ WEB 1 Dostupné na internete: <https://sk.wikipedia.org/wiki/Elita> [cit. 2018-10-12]

Slovník súčasného slovenského jazyka širšie rozvádza prvý význam tohto slova – „časť ľudí v sociálnej skupine, v inštitúcii al. v spoločnosti, ktorí sú najvýkonnejší, najúspešnejší a zaujímajú najvýznamnejšie postavenie: intelektuálna, umelecká e.; národná e., e. národa (...); často pejor. al. iron. e. mestečka výkvet, smotánka“ a druhý, ktorou je „skupina ľudí s najvyšším postavením al. mocou v spoločnosti: mocenská, vládnuca e.; politické, strategické elity; sociol. teória elity teória privilegovaných vrstiev spoločnosti.“ Pozri bližšie: Buzássyová, K. - Jarošová, A. (red.). Slovník súčasného slovenského jazyka. A – G. [online]. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2006, s. 883. Dostupné na internete: <http://slovniky.juls.savba.sk/?w=elita&s=exact&c=c549&d=kssj4&d=pspj&d=sssj&d=scs&d=sss&d=peci&r&d=hssjV&d=bernolak&d=obce&d=priezviska&d=un&ie=utf-8&oe=utf-8#> [2018-10-12]

a non-elitách, ktoré si vymenia aj úlohy. Text vznikol metódou kolektívnej tvorby,¹¹ ktorá, ako sa priznáva režisér Jiří Havelka, mu je blízka najmä pre takúto tému.¹² Tvorcovia spolupracovali s bádateľmi oboch ústavov pamäti národa. Obsažný bulletin, ktorý podrobne informuje o moci a morálnej zodpovednosti, o praktikách ŠtB, prináša aj kópie podpísaných spoluprác s plnými menom a podpisom, ako aj bližšie informácie o postupe získania štúdia na Moskovskom štátnom inštitúte medzinárodných vzťahov (MGIMO) a ich zaradenia po návrate do praxe.¹³ Autor tohto príspevku zovšeobecňuje ľudskú stránku jej absolventov, keď všeobecne konštatuje ich dnešnú aroganciu v pozícii biznismenov.¹⁴

Vráťme sa však k textu a jeho divadelnému zobrazeniu. V prvej časti divadelníci na niekoľkých prípadoch ukazujú časť z metodiky pri získavaní nových agentov, pri ktorej je ťažko určiť do akej miery pri práci so zvukovými záznamami, respektíve prepismi pracovali (okrem prisah a štandardne vedených otázok, ktoré boli pravdepodobne súčasťou prípravy pracovníkov ŠtB) a koľko je v týchto dialógoch fikcie. Diváci sa postupne zoznamujú s praktickým sebavedomo vystupujúcim Andrejom [dialóg je vedený tak, aby si diváci do tejto postavy dosadili A. Babiša, hoci rok narodenia pri čítaní kádrovej charakteristiky zmenili, tak ako aj pri iných], Jurajom, budúcim príslušníkom Zboru národnej bezpečnosti [Širokým], arogantným Alojzom [Lorincom], budúcim námestníkom Ministerstva vnútra ČSFR, novinárom Bonom [Banášom]. Tejto postave a jej prezývkam a menám, ktorá podpisom nepotvrdila spoluprácu, na ktorej sa však zúčastňovala, venovali najviac priestoru. Napriek tomu sa divák nedozvedá rozdiel v myslení a v rozhodnutí tých, čo podpísali a tých, čo nepodpísali a spolupracovali. Niektoré dialógy sú prvoplánové až naivné (o. i. naznačenie ponuky konšpiračného bytu aj pre osobné záležitosti, časté požívanie alkoholu a i.). Je totiž všeobecne známe, že viacero svedkov stretnutí s pracovníkmi tajnej služby potvrdilo, že v 70. a 80. rokoch boli už príslušníci tejto zločky vzdelaní, mnohí aj nadpriemerne inteligentní ľudia, často aj v odbore psychológie, rozhovor s nimi bol zaujímavý, pokiaľ nepišlo k návrhu na spoluprácu. Tým bola neraz podmienená profesionálna kariéra mladého človeka, nielen v zahraničnom obchode a motivácie (na prvý pohľad viac nevinné ako konšpiratívne) na spoluprácu im aj podsúvali.

¹¹ Obdobne ako spomínaná hra *Já, hrdina* o bratoch Mašinovcoch, kde so študentmi alternatívneho herectva DAMU v Prahe využil kreatívnu metódu brainstormingu. Viac o inscenácii napr.: BALLAY, M.: (De)tabuizácia smrti v súčasnom divadle. In: Ballay, M. et al. *(De)tabuizácia smrti v diskurzoch súčasného umenia*. Nitra : UKF, 2016, s. 76.

¹² Pozri viac: HAVELKA, J. – KIČIŇOVÁ, M.: Každý má v sebe tienistú stránku. [Rozhovor] In: Programový bulletin k inscenácii Jiří Havelka a kol.: *Elity. Minulosť je pred nami*. Zostavila M. Kičiňová. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2017, s. 25 a i.

¹³ Akosi sa zamlčuje skutočnosť, že išlo o elitnú školu aj z pohľadu nárokov na študentov, jedínú pre tzv. socialistický tábor. Kvality tejto školy uznávali aj v USA, kde existuje obdobná kvalitná škola, na ktorej študenti z Československa nemali šancu študovať a ktorá má vlastné zložité vzťahy a praktiky.

¹⁴ Bolo by zaujímavé sa dočítať, koľko československých občanov vyštudovalo túto školu, koľki sa nachádzajú v spisoch ako agenti a ako agilne pracovali pre ŠtB, resp. aký bol percentuálny podiel spolupráce bývalých slovenských študentov z tejto školy a z iných vysokých škôl v ZSSR.



Obrázok 3 Jiří Havelka a kolektív: *Elity. Minulosť je pred nami*. Činohra SND, 2017.

Dano Heriban. Snímka Vladimír Kiva Novotný, archív SND.

Vystáva otázka, prečo v tejto divadelnej inscenácii príslušníci strácajú nervy (možno to často bolo viac opačne), priam hystericky kričia, keď sa im nepodari získať podpis na spoluprácu. Tým sa síce zachováva jednotiacia odmietajúca línia týchto praktík (získavanie vzdelaných ľudí na spoluprácu s tajnými službami boli a sú aj v iných krajinách), a to pod vedením Komunistickej strany Československa, ktorej funkcia v štáte bola zakotvená v ústave, ale zároveň klišéovito podporuje jednostrannú antikomunistickú ideológiu tvorcov, ako o tom píše aj politológ Tomáš Profant.¹⁵

Najsilnejším momentom pri prvom vzhliadnutí inscenácie sú výstupy herečky s lekárkou a s pracovníkmi ŠtB, ktorí nepriamo podmieňujú operáciu jej otca podpisom na spoluprácu.¹⁶ Vsadenie príbehu muzikanta z bývalej Nemeckej demokratickej republiky, ktorý zomrel na následky ťažkých zranení na československo-rakúskej hranici, do slovenských reálií, je cudzím

¹⁵ Politológ z pražského Ústavu medzinárodných vzťahov na malom priestore vo svojej úvahe o tejto inscenácii o. i. konštatuje, že hra „nadväzuje na základný ideologický naratív nedokončenej alebo neúplnej transformácie. Podľa neho tu najprv musí vyrásť generácia nezaťažená komunizmom a až potom bude môcť v postkomunistických krajinách zavládnuť ozajstná demokracia.“ A pokračuje, že „Problémom je, že jedna nezaťažená generácia tu už vyrástla, no spoločenské neduhy pretrvávajú.“ Pozri viac: PROFANT, T. Zrkadlo antikomunizmu. In *Pravda*, [online], 6. 4. 2017, internetové vydanie. Dostupné na internete: <https://nazory.pravda.sk/analyzy-a-postrehy/clanok/425432-zrkadlo-antikomunizmu/> [cit. 2018-09-08]

¹⁶ Ak sa tak skutočne stalo a nejde o fikciu, malo by sa zverejniť o ktorú nemocnicu išlo, konkrétne o ktorých lekárov, teda tak, ako pri menách príslušníkov mladých vojakov, ktorí slúžili na hraniciach.

elementom, nech bol už jeho osud akokoľvek krutý. Pri druhom vzhliadnutí inscenácie divák si divák už zákonite kladie otázku o dôvode takéhoto jednostranného obrazu minulosti, aj keď na príklade praktík tajnej polície, keď ich mechanizmy boli oveľa zložitejšie, neraz aj krutejšie, čo by mohlo potvrdiť ešte hodne svedkov. A medzitým si naštuduje viacero dokumentov legislatívneho charakteru, týkajúcu sa o. i. aj prepadnutiu majetku emigrantov a iné, ktorými mohla dôvodiť sudkyňa v argumentácii v druhej časti.



Obrázok 4 Jiří Havelka a kolektív: *Elity. Minulosť je pred nami*. Činohra SND, 2017.

Zľava Emília Vášáryová, Emil Horváth, Richard Autner. Snímka Vladimír Kiva Novotný, archív SND.

Dej sa odohráva v jednom konšpiračnom byte: izba s malou kuchynskou linkou, tromi dverami, sekretárom, malým stolíkom, dvomi kreslami a jedálenským stolom s tromi stoličkami, v ktorom sa menia aktéri tak, že tí z predchádzajúceho výstupu neraz zostávajú na javisku (čím sa podčiarkuje neustále odpočúvanie aj prepojenie informačných tokov). V tomto šablónovitom tvare nie dôležité kto je kto, ale kto podpísal a kto nie. Absentuje hlbší ponor do príčin a obsahu spolupráce (aké informácie dotýčny poskytoval a i.). Za každým podpisom je oveľa zložitejší príbeh ako ponúkli inscenátori, veď len čítanie malých dejín Babišovej rodiny by mohlo poslúžiť pre psychologickú analýzu motivácie¹⁷, ale rovnako tak aj „príbehy“ ľudí, ktorí sa „možno“ chceli vymaniť z prostredia, ktoré ich mentálne a finančne tlačilo na dno. Je to jedno z možných vysvetlení na pochopenie konania mnohých ľudí.¹⁸ Nie však ospravedlňujúce, len osvetľujúce.

¹⁷ Pozri WEB 2 Dostupné na internete: https://cs.wikipedia.org/wiki/Rodina_Andreje_Babi%C5%A1e [cit. 2018-11-12]

¹⁸ Až smiešne pôsobí ponúkание niektorých značiek alkoholu, ktoré boli bežne dostupné a nie až také drahé.

Čierno-biely pohľad podporuje postoj a dialógy postavy matky, manželky spolupracovníkov, ktoré ich stavajú do pozície (až neuveriteľnej) neinformovanosti, apatickosti, resp. agilnosti (napr. skúšanie manžela z prísahy príslušníka). Do akej miery ich prehovory vychádzajú z archívnych materiálov (prepisy odpočúvaní a i.) a do akej sú fikciou tvorcov vytvoriť z nich naivné až ploché postavy a naopak, smiešno-negatívne, sa nedá odčítať. Mladým bádateľom chýbajú skúsenosti na priblíženie mechanizmu,¹⁹ starším tvorcom možno zoznámenie sa takými praktikami, ktoré by im znemožnili vykonávanie povolania, nielen zákaz vycestovať na zahraničný zájazd či prezentáciu svojej práce.

Divadelne zaujímavý (nie však po prvý raz použitý) je obraz rozpadu spoločnosti. Postupné búranie bytu, skôr zmätok ako skartáciu materiálov (znázornený o. i. množstvom papierov), „prezliekanie kabátov“ (z kostýmov skôr 70. ako 80. rokov) do elegantných oblekov je dostatočne výstižný. Druhá časť – uzavretý večierok/párty, ktorá nahrádza nedeľné politické diskusie novinárov v politike sa pohybujúcimi ľuďmi, má skôr charakter otázok predvolebných diskusií. Divák rozpoznáva možného budúceho premiéra Českej republiky (čo sa medzitým stalo skutočnosťou, a to na základe demokratických volieb, nezistili sa žiadne volebné machinácie), známeho spisovateľa (o ktorého knihy je veľký záujem aj napriek všeobecnej informovanosti o jeho spolupráci s ŠtB), podnikateľa, ktorý dostáva štátne zákazky (obdobne v minulosti fy Siemens), bývalého federálneho námestníka ministerstva vnútra, ktorý dnes chodí na besedy a vysvetľuje svoj postoj, archivára (ÚPN), farára a tak ďalej. Na jednej strane sa ocitá spravodlivosť v postave novinárky, archivára, sudkyne, veľmi jednoducho vysvetľujúcej dôvody postupov súdov po roku 1989 a na druhej sa ocitajú tí druhí, „zašpinení“.

V tomto politizujúcom „zeitstücku“ je divák svedkom zla a dobra prostredníctvom jednotlivých postáv. Herci veľmi nemajú čo hrať, sú to skôr scény ako vygradované výstupy. Práve pri hereckých interpretáciách cítiť, že postavám a ich dialógom chýba hlbší ponor, často sklzávajú po povrchu zosmiešňujúcich partov a situácie. Zámerne potlačená emócia, striedanie hercov v rôznych postavách môže trochu miast, ale to je druhoradé.

Prínosom inscenácie *Elity* je poskytnutie divadelného priestoru na prezentáciu tém, schovaných v archívoch, čo potvrdzuje záujem divákov na oboch stranách Moravy. Možno, keby objektom kritiky neboli také známe osobnosti, záujem a pozornosť publika by mohla byť iná. V každom prípade treba oceniť a pozitívne hodnotiť zaujímavé spojenie pohľadu tvorcov na minulosť a súčasnosť, aj keď z tohto divadelného zrkadlenia – možno nechtiac – vyžaruje jednofarebný výklad minulosti i prítomnosti.

¹⁹ Túto skutočnosť spomína aj divadelný kritik, publicista Milan Polák (nar. 1932), ktorý osobne zažil problémy po roku 1968. Viac v recenzii: POLÁK, M.: O minulosti a jej presahoch do súčasnosti. In: *Literární týždenník*, 2017, roč. 30, č. 15-16 (26. 4. 2017), s. 6.



Obrázok 5 Jiří Havelka a kolektív: *Elity. Minulosť je pred nami*. Činohra SND, 2017.

Táňa Pauhofová ako novinárka. Snímka Vladimír Kiva Novotný, archív SND.

Epilóg

Dvadsaťosem rokov po novembrových udalostiach by sa aj na javisku, nielen v politických debatách, žiadal divadelný tvar, ktorý by obsahovo zahŕňal širší diskurz o súčasnom stave spoločnosti (napríklad na Slovensku žijú a podnikajú viacerí úspešní biznismeni, ktorí nie sú spojení s ŠtB), ako aj pomenovanie príčin prezentácie súčasných „elit“, na ktorom majú iste podiel aj všetky politické strany od novembra 1989. Z tohto pohľadu je divadelná inscenácia, prostredníctvom ktorej (zrkadlá) sa poukazuje na kolektívnu vinu všetkých tých, čo tu zostali, neemigrovali, nemanifestovali v 80. rokoch na námestiach a mlčky sa prizerali a vychovávali svoje deti v čo najlepšom svedomí a vedomí, z veľkej časti alibistickým príspevkom. Rovnako ako nachádzanie viny len v praktikách „komunizmu“ (t. j. v čase reálneho socializmu pod taktovkou KSČ). *Karpatský thriller* i *Rivers of Babylon*, ako aj iné projekty na javiskách SND, načrtli, že sa dá kriticky divadelne sprítomniť a (ne)priamo odmietnuť súčasnosť, čiastočne aj minulosť²⁰ cez udalosti, postoje a konania časti spoločnosti i ľudí. Aj dokumentárne divadlo môže ukázať rub a líce problému, analýzy zla i dobra. Ak by divadelníci mali k dispozícii podklady, ktoré by „nehľadali vnútorného nepriateľa“, ale analyzovali dejinné súvislosti ktoré sa odrazili nielen v práci a spolupráci s ŠtB, ale aj neskoršie (tak ako sú teraz odborne

²⁰ Pozitívnym príkladom je inscenácia *Tiso* v bratislavskom Divadle Aréna (scenár a réžia Rastislav Ballek, 2005) či *M.H.L.* (Divadlo P.A.T. Prievidza a Štúdio 12 Bratislava, scénický koncept Sláva Daubnerová, 2010).

a zaujímavo spracované dejiny Československa k jeho storočnici), bol by iste aj divadelný obraz tohto dokumentárneho divadla s umeleckou fikciou plnokrvnejší a hodnovernejší.

Príspevok je výstupom grantového projektu VEGA 2/0143/16 – *100 rokov Slovenského národného divadla*.

Literatúra a zdroje

- BALLAY, M.: (De)tabuizácia smrti v súčasnom divadle. In: Ballay, M. et al. *(De)tabuizácia smrti v diskurzoch súčasného umenia*. Nitra : UKF, 2016. s. 49-87. ISBN 978-80-558-1098-0.
- BUZÁSSYOVÁ, K. – JAROŠOVÁ, A. (red.). *Slovník súčasného slovenského jazyka*. A – G. [online]. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2006. 1134 s. ISBN 978-80-224-0932-4. Dostupné na internete: <http://slovniky.juls.savba.sk/?w=elita&s=exact&c=c549&d=kssj4&d=psp&d=sssj&d=scs&d=sss&d=peciar&d=hssjV&d=berolak&d=obce&d=priezviska&d=un&ie=utf-8&oe=utf-8#> [2018-10-12]
- DAHRENDORF, R.: *Úvahy o revoluci v Evropě v dopise, který měl být zaslán jistému pánovi ve Varšavě..* Prel. Karel Kovanda. Praha : Europský kulturní klub, 1991. 160 s. ISBN 80-85212-17-X.
- DAHRENDORF, R.: *Pokoušení nesvobody: intelektuálové v časech zkoušek*. Prel. Jana Zoubková. Jinočany : H & H, 2008. 228 s. ISBN 978-80-7319-065-1.
- KŘÁPKOVÁ, L.: Divadelní Flora 2017: *Sme v tom spolu* (No. 4). [online]. Dostupné na internete: <http://www.divadelni-noviny.cz/divadelni-flora-2017-jsme-v-tom-spolu-no-4> [cit. 2018-09-12]
- LEHMANN, H.-T.: *Postdramatické divadlo*. Prel. Anna Grusková, Elena Diamantová. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- Programový bulletin k inscenácii Jiří Havelka a kol.: *Elity. Minulost' je pred nami*. Zostavila M. Kičiňová. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2017. 73 s.
- POLÁK, M.: O minulosti a jej presahoch do súčasnosti. In: *Literárny týždenník*, 2017, roč. 30, č. 15-16 (26. 4. 2017), s. 6. ISSN 0862-5999.
- PROFANT, T.: Zrkadlo antikomunizmu. In: *Pravda*, 6. 4. 2017, internetové vydanie. Dostupné na internete: <https://nazory.pravda.sk/analyzy-a-postrehy/clanok/425432-zrkadlo-antikomunizmu/> [cit. 2018-09-08].
- PŘIBYLOVÁ, I.: Je na západ cesta dlouhá: Kovbojská písnička v českých zemích 1919 – 1949. In: Příbylová, I., Uhlíková, L. (red.): *Na počátku bylo...: Od folkloru k world music*. Náměšť nad Oslavou : Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, 2016, s. 134 – 158. ISBN 978-80-904905-8-1; ISSN 2336-565X. Dostupné na internete: http://image.folkoveprazdniny.cz/2016/kolokvium2016/From_Folklore_to_World_Music_2016.pdf
- VANNAYOVÁ, M (ed.): *Paralelné príbehy. Čítanka*. Nitra : Asociácia / medzinárodný festival Divadelná Nitra, 2014. 88 s. Bez ISBN.
- WEB 1 Dostupné na internete: <https://sk.wikipedia.org/wiki/Elita>

WEB 2 Dostupné na internete: https://cs.wikipedia.org/wiki/Rodina_Andreje_Babi%C5%A1e
[cit. 2018-11-12]

Theatre as a mirror of time / Elites in the Slovak National Theatre

The paper, through the production *Elity. Minulosť je pred nami* [The Elites. The Past is Ahead of Us] (the Drama Company of the Slovak National Theatre, 2017), contemplates the possibilities of documentary theatre to zoom in on the past and to stage a story that draws from the archives of the State Security which are somewhat modified, giving more or less prominence to artistic fiction. On the basis of generally known facts and signs, the viewer identifies the known personalities of politics, business and culture. The authoress has a positive understanding of the production concept, that is, to narrate the past which transcends into the future. However, she alerts to the simplification of the message by failing to conduct an in-depth analysis and by not recognising the connections which have had an impact upon societal development and on individuals.

PhDr. Dagmar Podmaková, CSc.

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
dagmar.podmakova@savba.sk

Slovensko v obrazoch alebo obrazy (zo) Slovenska v angažovaných líniách súčasného nezávislého divadla

Miroslav Ballay

Abstrakt

Autor štúdie sleduje na vybranom príklade zo súčasnej inscenačnej praxe angažované polohy súčasného nezávislého divadla. Skúma konkrétnu divadelnú inscenáciu s názvom *Slovensko v obrazoch* (Nové divadlo, 2018, réžia: Šimon Spišák). Viacnásobnými interpretačnými sondami ozeľmuje recepcný imagen divadelného diela a postupne preniká do jeho významovosti. Osobitne ho zaujíma funkcia ilúzie a antiilúzie ako aj obraz, respektíve plynulé zret'azenie jednotlivých obrazov (scénických impresií) v kontexte režijných prístupov Šimona Spišáka.

Kľúčové slová

Obraznosť, dramatizácia, angažovanosť, zážitkovosť, lyrickosť, výrazovosť, ambivalentnosť, réžia, etická interpolácia, inscenácia.

Úvod

Zámerom súčasných divadelných tvorcov v kontexte slovenského nezávislého divadla je nastoľovať témy, príp. reflektovať mnohé spoločensky aktuálne problémy dnešného sveta. S angažovanými polohami súčasného nezávislého divadla sa možno stretnúť čoraz frekventovanejšie v tvorbe viacerých domácich režisérův (napr. Iveta Ditte Jurčová, Šimon Spišák, Sláva Daubnerová a mnohí iní). Ich cieľom je eticko-recepčne pôsobiť, resp. súvislejšie rozvíjať profylaktickú funkciu divadla.

Do tejto skupiny divadiel možno zaradiť *Nové divadlo* ako jedno z najmladších nezávislých divadelných zoskupení na Slovensku,¹ ktorého tvorcovia sa v inscenácii *Slovensko v obrazoch* (Nové divadlo, 2018, réžia: Šimon Spišák)² priblížili k angažovanej polohe inscenovania vo viacerých smeroch:

¹ Nové divadlo vzniklo v roku 2016 v Nitre a funguje na nezávislej platforme.

² SPIŠÁK, Šimon – GABČÍKOVÁ, Veronika: *Slovensko v obrazoch* – scénická impresia na motívy poviedok Františka Švantnera (*Piargy, Ludská hra, Sedliak, Sukey*) – dramatizácia: Šimon Spišák, Veronika Gabčíková – koncept: Šimon Spišák, Veronika Gabčíková – dramaturgia: Veronika Gabčíková – scénické riešenie inscenácie a kostýmy: Karel Czech – réžia: Šimon Spišák – Hrajú: Ľubomíra Dušaničová, Agáta Spišáková, Miloš Kusenda, Ivan Martinka – premiéra: 25. 5. 2018 o 19.00 h. v Dome Matice slovenskej v Nitre.

- a) dramatizáciou štyroch poviedok Františka Švantnera (*Piargy*, *Suky*, *Ludská hra*, *Sedliak*), slovenského predstaviteľa literárneho naturizmu, referovali o stave spoločnosti;
- b) z pohľadu minulosti vypovedali o aktuálnosti doby;
- c) plynulo vytvorili jednotlivé obrazy (scénické impresie) zo Švantnerovej literárnej tvorby ako paralelu k súčasnému svetu s rôznymi transformovanými neduhmi či rôznymi negatívnymi javmi.

1 Sujetový profil inscenácie Slovensko v obrazoch

Tvorcovia divadelnej inscenácie *Slovensko v obrazoch* sa inšpirovali niektorými dominantnými motívmi zo Švantnerovej literárnej tvorby, ktorá sa pritom dostala na javiská slovenských divadiel za minimálne posledné desaťročie už niekoľkokrát. Spomenúť možno napríklad inscenáciu *Piargy* (Divadlo Andreja Bagara, 2008, réžia Roman Polák), ktorá vznikla dramatizáciou troch poviedok významných predstaviteľov slovenskej lyrizovanej prózy: Dobroslav Chrobák, Margita Figuli a František Švantner.³ V roku 2009 sa vytvorila inscenácia na motívy Švantnerovej poviedky *Nevesta hól'* (Divadlo Pôtoň, 2009, réžia: Iveta Ditte Jurčová) ako inovatívny príklad pouličnej (exteriérovej) divadelnosti s významným využitím dokonca aj intermediálnych prvkov.⁴ Ďalšiu podobu dramatizácie Švantnerovej literárnej tvorby na javisko predstavovala inscenácia *Nevesta hól'* (SND, 2015, réžia: Roman Polák), v ktorej sa režisér R. Polák opätovne vrátil k tomuto predstaviteľovi literárneho naturizmu.

Tvorcovia divadelnej inscenácie *Slovensko v obrazoch* z nitrianskeho Nového divadla sa inšpirovali niektorými dominantnými motívmi zo Švantnerovej literárnej tvorby. Podujali sa na pozoruhodnú transkripciu viacerých poviedkových diel, notoricky známych i menej známych: *Piargy*, *Suky*, *Ludská hra*, *Sedliak*. V tomto prípade zaujala kolekcia vybraných literárnych poviedok, ako aj ich tvorivé vyskladanie v aditívnej línii. Tvorcovia nielenže budovali ich súvislejšiu postupnosť za sebou, ale tiež sledovali aj určitú konštantnosť objavujúcich sa tém v nich. Ako uviedla dramaturgička Veronika Gabčíková: „...inscenácia *Slovensko v obrazoch* pracuje so základnou Švantnerovou témou. Naša scénická materializácia poviedok *Suky*, *Ludská hra* a *Sedliak* hľadá odpoveď na dôvody narodenia „diabla“ v poviedke *Piargy*. A to prostredníctvom asociačných moderných obrazov a postupov hovoriacich jazykom súčasných mladých ľudí.“⁵

Inscenačný zámer tvorcov tohto nezávislého divadelného zoskupenia spočíval preto v nástojčivom hľadaní univerzálneho ľudského zla v človeku. Samotný režijný koncept následne rátať s angažovaným uchopením tohto svojbytného literárneho materiálu. V tejto súvislosti by zaiste nezaškodilo zrekonštruovať sujetový profil inscenácie a jej jasnejšie interpretačné ozrejmienie.

³ Podľa poviedky posledného zmieneného autora sa aj nitrianska inscenácia pomenovala. Pozri viac BALLAY, M.: *Zasypané Piargy*. In: *kod – konkrétne o divadle*, roč. 2, č. 4, 2008, s. 6 – 11.

⁴ Pozri tiež BALLAY, M.: *Edukačný vplyv divadla*. In: Inštorisová, D. a kol.: *Vzdelávanie divadlom*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2013, s. 43 – 54.

⁵ GABČÍKOVÁ, V.: *Slovensko v obrazoch*. In: *Facebook*. [online]. Dostupné na internete: <https://www.facebook.com/novedivadlo/> [cit. 2018-10-18]

Tvorivý kolektív nás v úvodnom obraze voviedol do epicentra jednej fašiangovej veselice Švantnerových *Piargov* s maskovanými postavami. Na scéne sa v tanečnom víre prezentovali štyria herci v kostýmoch a maskách postáv ľudového divadla v ilustratívnom, zvukovom podfarbení folklórnym hudobným motívom. Jedna z nich pripomínala fašiangovú postavu Kozy, ktorú: „...predstavuje buď tvarovo autentická hlava kozy, alebo jej štylizácia z dreva obťahnutého kožou či látkou.“⁶ Ďalej sa vo fašiangovom kolektíve obdobne vyskytovala aj postava Turoňa, ktorá: „...je štylizáciou býčej i baranej hlavy. Máva aj tvary fantazijných podôb, vždy však s rohmi. Atribút rohov ako samčieho symbolu determinuje vlastne postavu Turoňa; to podmieňuje v maske licenciu ich pôvodu. (...) Obidve masky majú pohyblivú čeľusť, ktorá je dynamickým prvkom hereckej akcie. Vzhľad i funkcie Kozy a Turoňa sa neraz prelínajú a hranice udáva len názov.“⁷

Keď sa fašiangové postavy primitívnym tanečným vláčikom dostali až za priesvitný horizont, imitovali kopulujúce pohyby s erotickým vzdychmi. Mali naznačiť ľudskú zmyselnosť, korešpondujúcu okrem iného aj s plodivou mágiou postáv fašiangových osláv. Podľa slovenského filmového dokumentaristu a teatrológa Martina Slivku: „...zoomorfné postavy fašiangových hier súvisia s falickými kultmi a svojimi ľudickými motívmi majú napomáhať znovuoživeniu plodnostných síl prírody. Častou témou ich hry je symbolická smrť a znovuzrodenie.“⁸



Obrázok 1 Slovensko v obrazoch. Nové divadlo, Nitra, 2018. Zl'ava Ivan Martinka, Agáta Spišáková, Ľubomíra Dušaničová a Miloš Kusenda. Snímka *Collavino photography*.

6 SLIVKA, M.: *Slovenské ľudové divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 115.

7 Ibid., 2002, s. 115.

8 Ibid., 2002, s. 115.

Každú časť inscenácie oddeľoval jednotný zvukový motív plačúceho novorodenca, ktorý súvisel s témou Švantnerovej poviedky. Išlo v tomto prípade o nemanželské dieťa, ktoré sa na dedine väčšinou prijímalo v podobe výsmechu, uškŕňania a celkovej ľudskej neprajnosti. Úvodný motív z tejto literárnej poviedky sa stal základným, udaným akordom v skúmaní všeobecnej ľudskej neprajnosti, zla a inklinácie k hriechu postáv zo Švantnerovej poviedkovej tvorby. Jasným dôkazom toho bolo ohováranie dedinčanov (fašiangových postáv), ktorí sa vysmieľujú žene s mŕtvym dieťaťom (porodeným netvorom/čapom v perinke s rohami) z pozadia priesvitného horizontu. Léna (Ľuba Dušaničová) zo Švantnerových *Piargov* sa stala verejne pranierovanou uprostred tohto fašiangového víru s perfídnu dávkou samopašnej primitívnosti a ľudskej zloby.

Inscenácia pokračovala v štruktúre divadelne adaptovanou poviedkou *Suky*. Nie nadarmo nasledovala ako druhá v poradí. Opätovne sa aj v nej prejavil jeden z ďalších variantov zla. Išlo o ústretový motív ženy/ suky v podobe bačovej manželky.⁹ Toto drsné, doslovné prirovnanie odrážalo i vo Švantnerovej poviedke istú analogickú surovosť, ako aj nesmiernu krutosť (predovšetkým bačovej ženy s valachom). Tematika nevery sa odohrávala v rázovitom prírodnom teréne, obklopenom autorovou ustavičnou, lyricky opisovanou kulisou prírodného divadla. Na scéne sa objavil ranený bača aj s valachom, zaháňajúci na pašu svoje stádo spolu s vernou ovčiarskou sukou (Agáta Spišáková). Valach (Miloš Kusenda) navyše stál pred dilemou – zachrániť zraneného baču (Ivan Martinka), prípadne ho ponechať napospas svojmu osudu. Mal s jeho ženou (Ľubomíra Dušaničová) mimomanželský pomer. Bačova žena ako suka bola z tohto dôvodu schopná svojho muža nechať vykrváčať (odviazaním obväzu z poraneného kolena), len aby sa mohla oddávať smilnej rozkoši s jednoznačne mladším valachom. Scénograf Karel Czech si zvolil na vyniknutie ženinej rafinovanej krásy, v kontraste s jej hriešnosťou, jednoduchý drevený rám, v ktorom sa vynímala ako ezoterický obrázok. Plány hriešnikov (nechať zraneného baču vykrváčať) prekvapilo ráno. Ranený bača zázrakom pookrial, čím nemilo šokoval oboch milencov.

Krátku scénickú impresiu opätovne vystriedal predierajúci sa detský plač, známy už z predchádzajúceho intermezza. Herecký kolektív sa pousádzal dole pred javiskom v civilnom ustrojení. Niekoľkokrát za sebou sa pokúšal spoločne interpretovať známu rómsku pieseň s poštárskou témou *O poštaris avel*. Tancujúci herec (Ivan Martinka) opakovane podával lístok herečke, hrajúcej na gitaru (v zmysle významu textu známej piesne: „*Ide poštar, ide, telegram mi nesie...*“¹⁰) ako temperamentný vstup do ďalšej Švantnerovej poviedky s názvom *Ľudská hra*. Na odovzdanom lístočku, adresovanom Marte (Ľubomíra Dušaničová) stála lakonická veta: „*Mária umiera, príď hneď. Marko*“¹¹. Martu táto informácia významne zasiahla i zaboľela zvláštnym spôsobom. Svoju sestru nevdojak vnímala ako rivalku vo vzťahu k tajne milujúcemu Markovi (Ivan Martinka). Signál vyslaný z telegramu sa stal jej povzbudením – akoby blížiaci sa smrť sestry mala predznamenať začiatok prebudenia jej hlboko ukrytej túžby k osobe sestrinho manžela. Túto anticípáciu vyjadril Spišák na scéne komickým výstupom dvoch starien

9 Suka zároveň reprezentovala v inscenovanej poviedke inštinktívnu polohu ľudského správania predovšetkým v jeho pudových prejavoch: erotiky a násilia. Dôkazom toho sa stala evidentne spomínaná nevera s pokusom o vraždu vykrvácанím bačovho kolena.

10 Motív tejto piesne zároveň pripomínal aj známy film Dušana Hanáka *Ružové sny* (1976).

11 SPIŠÁK, Š. – GABČÍKOVÁ, V.: *Slovensko v obrazoch*. Nitra : Nové divadlo v Nitre, 2018. [Rozmnoženina.]. Nečíslované.

s čiernymi ručníkmi na hlave. Letmo si počas zametania šepotali: „Marko ostane vdovcom“¹² ako temné príznaky a po vyrieknutí tejto predzvesti ufujazdili na metlách ako čarodejnice.

Stretnutie Marty s umierajúcou sestrou sa stalo príležitosťou pre ich ostrú konfrontáciu vzájomnej súrodeneckej rivality. Mária pritom sedela na stoličke v statickom aranžmáne počas celého výstupu. Marta zase zaujímala úlohu komentátorky – rozprávačky celého príbehu poviedky a rekapitulovala celý priebeh ich zoznámenia s bývalým seminaristom, charizmatickým Markom, ako aj proces ich zaľúbenia sa do seba. Pred touto retrospektívou sa nalíčila pred očami divákov sýto-červeným rúžom a svoju sestru zase chorobným odtieňom na tvár. Postupne stvárnila svoju postavu v plnej jarej mladosti svojho života, keď svojvoľne laškovala i koketovala s mnohými mužmi v celkovej bezstarostnosti až do momentu zoznámenia sa s Markom. Jeho návšteva aj s pátrom u Marty a Márie tvorila alúziu na evanjeliový text o stretnutí Marty a Márie s Ježišom.

Mária a Marta

Ako šli ďalej, vošiel do ktorejś dediny, kde ho prijala do domu istá žena, menom Marta. Tá mala sestru menom Máriu, ktorá si sadla Pánovi k nohám a počúvala jeho slovo.

Ale Marta mala plno práce s obsluhou. Tu zastala a povedala: „Pane, nedbáš, že ma sestra nechá samu obsluhovať? Povedz jej, nech mi pomôže!“ Pán jej odpovedal: „Marta, Marta, staráš sa a znepokojuješ pre mnohé veci, a potrebné je len jedno. Mária si vybrala lepší podiel, ktorý sa jej neodníme.“

(Lk, 10, 38 – 42)

Príchod Marka do života Marty predstavoval veľký, strhujúci zlom. Správala sa pod jeho vplyvom nesmierne bláznivo a pojašene. Pokojne sediac Mária sa naopak venovala rozhovorom s Markom a pátrom. Obdobne ako Mária v evanjeliu sv. Lukáša si ako pozorne počúvajúca vybrala ten lepší podiel. Z ich duchaplného rozhovoru, plného nesmiernej vrúcnosti, vážnosti i úcty vyžarovalo obojstranné porozumenie. Vášnivá Marta prezentovala zase opačný pól prežívania lásky takmer na telesnej úrovni. V dôsledku toho si počas duchaplnnej konverzácie svojej sestry počas návštevy nasadila slúchadlá na uši a počúvala slastne zmyselný hit „*Je T'aime*“ interpretov Serge Gainsbourga a Jane Birkin. Kontrastnom k tejto ľúbostnej piesni sa stal ohnivý prejav pátra (Miloš Kusenda) o pekle a hriešnosti. Keď napokon Marko požiadal o ruku počúvajúcu Máriu, pre Martu to znamenalo veľkú ranu. Mária až na smrteľnej posteli prosila svoju sestru o odpustenie. Svojím úmrtím jej vynahrádila všetko to, čo jej vzala – Marka, ktorý jej nemal patriť. On sa napokon vrátil do kňazského seminára, pretože smrť manželky vnímal ako boží trest.

12 SPIŠÁK, Š. – GABČÍKOVÁ, V.: *Slovensko v obrazoch*. Nitra : Nové divadlo v Nitre, 2018. [Rozmnoženina.]. Nečíslované.



Obrázok 2 *Slovensko v obrazoch. Nové divadlo, Nitra, 2018.* Zľava Miloš Kusenda, Ivan Martinka, Agáta Spišáková a Ľubomíra Dušaničová. Snímka *Collavino photography*.

Tvorcovia opätovne odhalili v tejto inscenovanej poviedke ambivalentný príbeh dvoch sestier Marty a Márie vo vzťahu k jednému mužovi Markovi. Išlo o konflikt v láske s množstvom zosilneného napätia. Bolesť súženia dvoch povahovo odlišných sestier v prežívaní lásky k Markovi bola veľmi trefne zvýraznená cez erotickú paletu vedomej i nevedomej príťažlivosti partnerov voči sebe.

Láska u oboch sestier sa odhaľovala v hĺbkach ich skrytých túžob ako dva kontrapunkty. Kým Mária predstavovala bujarú pochabosť ženstva, utiahnutá Marta prezentovala rezervovanú rovinu neodhalených citov. Presne v tomto diapazóne sa odohrávala nebezpečná ľudská hra. V inscenovanej poviedke sa zásadným spôsobom snúbila nielen polarita lásky a túžby, konfliktu citu a rozumu, ale aj života a smrti. Smrť Márie v úvode poviedky zobudila iskru života utiahnutej Marty, ako keď sa po odkvitnutí kvetu opätovne niečo nové zrodí vo večnom cykle. Hoci je u Švantnera táto ambivalentnosť prejavila na pozadí prírodnej dynamiky živlov, v inscenácii tvorcov Nového divadla sa predovšetkým upriamila pozornosť na variabilnosť prezentovanej ľudskej hry s evidentným odstupom ako aj konštantnou antiilúziou. Nasledujúce intermezzo detského plaču odkazovalo v tomto prípade na nenarodené dieťa v manželstve Marka s Máriou, ktoré im nebolo z božej vôle dopriate, ako aj memento skrytého prežívaného ľubostného citu Marty k Markovi.

Poslednú inscenovanú Švantnerovu poviedku *Sedliak* spočiatku charakterizovala strohá, ťažkopádna atmosféra zo života obyčajného sedliaka spolu s jednoduchou ženou kdesi na periférii ďaleko v horách. Osamotený manželský pár neustále trpel atakmi partizánov, inokedy zase Nemcov. Režisér vyjadril partizánske i nemecké oddiely tým, že dvojica hercov (Ivan

Martinka, Ľubomíra Dušaničová) si len prezliekla kostým pred očami divákov (upletené svetre vymenili za kožené kabáty s kriedovým hákovým krížom na chrbte). Š. Spišák naznačil vojnový konflikt aj pomocou umelých figúrok vojakov, s ktorými sa hrali herci. Až raz im zabúchali na dvere ďalší nečakaní návštevníci – partizáni so zbehom – istým židovským lekárom. Zavšivenú siluetu postavy ukrývaného utečenca (zrejme z koncentračného tábora) stelesňovala veľká figuratívna bábka z ľanového plátna vypchatá handrami. Pre židovského lekára, na smrť vysileného a zavšiveného, bolo jediným zmyslom, aby prežil jeho synček – ukrývajúci sa niekde mimo. Bábkoherec Ivan Martinka animovaním figuratívne bábky zvýrazňoval posledné náznaky života krehkej, umierajúcej bytosti. Jednoduchý sedliak sa mu z čistej kresťanskej lásky pokúšal jednoducho pomôcť. Jeho konanie do veľkej miery odrážalo lásku, súcit a zároveň totálnu frustráciu: ako pomôcť, keď všade navôkol zúri smrť i vojnové nebezpečenstvo? Silu prírody režisér evokoval dominantným objektom – maketou umelého ťažného koňa v životnej veľkosti, ktorú dotiahli herci na scénu. Jeden z najdojímavejších momentov nastal pri prenášaní zúboženého lekára na ňom do mestskej nemocnice v sychravej zimnej fujavici.¹³ Potom ako ho tam neprijali, zaumienil si, že ho nechá v snehovej chumelici nahého zmŕznúť. Svedomie mu to však nedovolilo, pretože cestou míňal poľný kríž ako memento pripomínajúce kresťanské spytovanie si svedomia z hriešnych skutkov. Zdvihnutý krucifix v ruke sediaceho herca za reprodukovanie znenia *Agnus Dei* od Samuela Barbera ešte viac zvýrazňoval tento etický záchvev v postoji sedliaka. Vzal preto jeho skrútené telo – položenú látkovú bábku – a vyložil ju na koňa. Hneď po návrate domov následne začal kopáť hrob, aby pochoval zmŕznuté telo úbožiaka. Znenazdajky sa lekár prebral k životu. Vši na nahom tele vyhubil ukrutný mráz. Preľaknutý sedliak preto ihneď prestal kopáť hrob a nakázal žene navariť lipiny. Za scénou ho počas ženinej neprítomnosti umlátil a dorazil k smrti. Po manželkinom návrate zahrabali jeho telo do sotva dokončeného hrobu. F. Švantner ukončil poviedku jednoduchou, lakonickou vetou: „Tú noc sedliak spokojne spal.“¹⁴

¹³ Režisér sa zároveň pohral aj so znakovosťou tohto objektu ťažného koňa ako statického prvku v inscenácii. Na naznačenie cesty po zvlhnom reliéfe ďaleko do mestskej nemocnice využil prototyp detského konika na hranie, ktorého animoval herec na chrbte tejto objemnej makety ťažného koňa na scéne.

¹⁴ ŠVANTNER, F.: *Novely*. Zlatý fond slovenskej literatúry. Bratislava : Tatran, 1979, s. 553.



Obrázok 3 Slovensko v obrazoch. Nové divadlo, Nitra, 2018. Zľava Agáta Spišáková a Miloš Kusenda. Snímka Collavino photography.

Reprodukovaný zvuk snehovej lavíny znamenal v závere doslova predzvest' kataklizmy. Bezprostredne po nej zaznel už len detský spev známej ľudovej piesne *Fašiangy, Turíce...* Kým na začiatku sme videli motív fašiangov s rôznymi maskovanými postavami, v závere sa motív plodenia (zrodenia) života – prezentovaný jednotlivými postavami s magicko-obradovou symbolikou, snúbil s jeho presným opakom – smrťou. Pokiaľ sa život prejavoval v inscenácii jednotlivými motívmi narodenia dieťaťa (v úvodných *Piargoch* – rohaté dieťa v perinke alebo v *Sedliakovi* lekárov synček, kvôli ktorému nevzdával svoj boj o život) a zároveň zvukovým intermezzom detského plaču medzi každým uzatvoreným obrazom inscenácie, tak smrť sa ako diametrálny opak narodenia prejavila napríklad v *Ľudskej hre* úmrtím Márie, pokusom o vraždu baču v *Sukách* nevernou manželkou, príp. dorazením na smrť ľudského úbožiaka v poviedke *Sedliak*. Život a smrť charakterizoval kolekciu týchto štyroch inscenovaných poviedok F. Švantnera.

2 Režijno-dramaturgická koncepcia

Š. Spišák (*1987) pristupoval k slovenskému autorovi v kontexte dramatizácie (v spolupráci s dramaturgičkou Veronikou Gabčíkovou) s patričnou pokorou. Pomerne kriticky nahliadal na slovenskú realitu, poväčšine známu z povinnej, čítankovej literatúry. Vytvoril sčasti esenciálny obraz Švantnerových literárnych diel auditívnymi i vizuálnymi prostriedkami javiskovej syntézy. Švantnerove poviedky osvetlil z určitej **výrazovej dvojpólovosti**, v ktorej sa predovšetkým miešajú aspekty temnosti, negatívosti s očistnou smútočnou dimenziou

zasiahnutia.¹⁵ Štyri scénické obrazy (impresie) o Slovensku sa v inscenácii vynárali poväčšine implicitne (skryto).

Dramaturgicko-režijný zámer tvorcov spočíval najmä v priblížení literárnych obrazov Slovenska na javisku. Stáli pred neľahkou úlohou: nájsť adekvátnu cestu javiskovo spracovať starostlivo povýberané príklady zo Švantnerovej tvorby. Stála za tým idea skomprimovania samotnej literárnej predlohy do javiskovo účinnej znakovkej podoby.

Ďaleká medzivojnová a vojnová (totalitná) doba 40. rokov 20. storočia sa tematizovala umnou hravosťou najmä vo vizuálnej rovine. Použili sa v rámci nej rôznorodé motívy dedinského koloritu. Dominovala v nich schválne výrazná folklórna maniera i realistický, prostý šat v kostýmovej zložke. Scénograf Karel Czech vytvoril systém dvoch rámp, na ktoré upínal opony či záclonové priesvitné závesy kvôli promptným scénickým zmenám. Na javisku vznikali realistické interiérové výjavy. Hrací priestor sa tak často viacnásobne varioval takýmito účinnými a zároveň jednoduchými prostriedkami. Na scéne sa ocitli nielen alúzie na masky a kostýmy fašiangových postáv ľudového divadla v inscenovanej poviedke *Piargy* (išlo najmä o rôznorodé masky s príslušnou magicko-obradovou funkciou a symbolikou),¹⁶ ale aj znaky dedinského inventára čiastočne zbaveného dekoratívnosti. Jednotlivé vizuálne, resp. výtvarno-znakové prvky sa vyskytovali spolu s hudobnými aranžmánmi v účinnej miere.

Herecký kolektív účinkujúcich predeľoval odohrávajúce sa výstupy tesne pred očami divákov v otvorenej konfrontácii (v priestore pred javiskom), sediac pred mikrofónom pre rôzne inštrumentálne, resp. vokálno-inštrumentálne hudobné produkcie. Herci sa v kontexte divadelnej inscenácie stávali občas multiinštrumentalistami i performermi, najmä počas medzihier. Z tejto vyslovene hudobnej (inštrumentálno-vokálnej) pozície postupne vystupovali na javisko, na ktorom sa následne odvíjali jednotlivé obrazy (scénické impresie) literárnych poviedok. Kombinovali prakticky dva hracie priestory, ktoré mali k dispozícii: priestor bezprostredne v prvom rade oproti divákovi a javisko. Kým javisková plocha sa vyplňala lyricko-scénickými momentmi Švantnerových literárnych poviedok v určitej ilúzii, priestor pred scénou so stoličkami a mikrofónmi na stojanoch dovoľoval účinkujúcim prezentovať civilnú rovinu svojho hudobného vyjadrenia.¹⁷ Ani v tomto prípade sa toto pravidlo nedodržiavalo konzekventne. Súviselo to so zjavným úmyslom režiséra porušovať ponímané princípy akéhokoľvek poriadku v zmysle vytýčenej variability a invencie v režijnej práci. Účinkujúci vhodne predeľovali konkrétne inscenované poviedky songami ako samostatne uzatvorenými kompozičnými časťami v bezprostrednom, autentickom podaní.

Dosahovali zväčša edukačno-názorný charakter, ktorý sa v nich ozrejmoval v angažovanej podobe ako celostný výrazový vplyv diela. Režisér sa o to usiloval najmä uplatnením antiilúzie. Prostredníctvom nej dôrazne odkrýval esenciu diel komentovaným spôsobom v hereckej zložke. Vyznela tak následne viac demonštračná tendencia akéhokoľvek javiskového konania v kombinácii komentárov hercov za mikrofónmi v evidentnom scudzení. V inscenácii preto dominovali najmä javisková skratka, grotesknosť, striedanie javiskovej ilúzie a antiilúzie

¹⁵ Pozri viac BALLAY, M.: Expressional Bipolarity of Theatre (Selected Case Studies in Contemporary Theatre). In: *Slovenské divadlo*, 2018, roč. 66, č. 3, s. 241.

¹⁶ Z galérie fašiangových postáv sa dali napríklad identifikovať zoomorfné masky postáv Kozy, príp. Turoňa.

¹⁷ Š. Spišák v zmysle svojej už vyprofilovanej poetiky rád uplatňuje antiiluzívne postupy na osobitné „ozvláštnenie“ a inakosť pohľadu z hľadiska režijnej perspektívy uchopenia.

v zmysle už niekoľkonásobne vyprofilovanej poetiky režiséra.¹⁸ Stalo sa to viac než účinným v samotnom inscenačnom prístupe, v ktorom paradoxne nevystupovali do popredia obraznosť, metaforickosť, opisnosť.

Režisér komponoval fragmenty zo Švantnera do pozoruhodnej kolekcie. Predstavené ústredné motívy z poviedok: *Piargy*, *Suky*, *Ludská hra*, *Sedliak* odhaľoval postupne za sebou. Predovšetkým sa kreatívne pohrával s poetikou prózy naturizmu, respektíve lyrizovanej prózy, vybraného autora slovenskej literatúry. Musel zároveň zápasiť s jednotlivými prvkami lyriky v tvorbe F. Švantnera, ktoré na javisku zvädzali k ilustratívnym tendenciám vyjadrenia (zvukovým aj vizuálnym).

Zvlášť sa usiloval, aby prílišná lyrickosť nenadobudla v inscenácii vyslovene opisnú podobu. Podobne už literárny vedec František Miko konštatoval, že lyrickosť v literatúre: „...musí mať svoju príčinu v sujete. Musí to byť špecifický sujet, ktorý ústi do lyrickosti. Sujet s troskotajúcim riešením, kde lyrickosť je náhrada za sťažené alebo nijaké riešenie (...) Lyrickosť je v próze symptómom márnosti sujetu, neriešiteľného rozporu sujetu a postavy. Noeticky je to zlom z objektívna do subjektívna.“¹⁹ Režisér preto nevyobrazil v inscenácii *Slovensko v obrazoch* prioritne drsnú prírodnú scenériu ani kolorit dedinského prostredia (sčasti len v náznakoch, v javiskovej skratke bez zbytočných ilustrácií a pod.).²⁰ Prírodné prvky, resp. motívy nenastavoval zväčša z iluzívnej polohy. Naschvál ich eliminoval, alebo miestami nahradil prostredníctvom scudzujúcich prostriedkov. Herca napríklad posadil za mikrofón, aby fúkaním do neho vytvoril v recipientovi predstavu snehovej chumelice. Režisér prírodu neimitoval, ale len čiastočne takýmto spôsobom naznačil. Rátal s predstavivosťou diváka a jeho schopnosťou odčítať zvukové a vizuálne podnety. Inde naopak prírodné prvky vizuálne podporil. V poslednej inscenovanej poviedke tomu nasvedčovala maketa ťažného koňa v životnej veľkosti. Hyperbolu v tomto prípade dotiahol Š. Spišák ešte ďalej. Herec (Miloš Kusenda) sa schoval za obrovskú atrapu zvierat'a, zaberajúcu takmer celú plochu hracieho priestoru a animoval detskú, drevenú hračku koníka s povozom po líniah jeho chrbta. Naznačoval tak cestu sedliaka dolu do dediny cez snehovú víchricu. V tomto prípade sa prírodné motívy nepotlačili v rámci vizuálnej zložky, ale naopak vyzdvihli vo schválnej preexponovanosti.

Z vyššie uvedeného rovnako vyplýva aj to, že každá inscenovaná poviedka zaúčinkovala z hľadiska angažovaného výrazového vplyvu. Š. Spišák poväčšine volil účelnú polohu tlmočenia konkrétneho literárneho príbehu v snahe vyhnúť sa opisnosti. Všetky vyabstrahované témy z vybraných poviedok F. Švantnera poslúžili k tomuto citeľnému eticko-recepčnému účinku. Poukazoval nimi na to, že latentne stále fungujú a hýbu súčasnou spoločnosťou. *Obrazy zo Slovenska*, prezentované kolektívom tvorcov, ožili v ich aktuálnom nastolení i nastavení k prierzaznému, angažovanému prijatiu publikom.

Inscenátorom rovnako poslúžila próza slovenského autora na eminentné vystavenie kultúry a jej skúmaných mechanizmov. Odzrkadľovala sa v nich prevažne silueta národnej povahy. Cez

¹⁸ Pozri viac BALLAY, M.: Šimon Spišák v kontexte súčasného alternatívneho divadla. In: Pukan, M./ Kušnírová, E. (eds.): *Kontexty alternatívneho divadla v súčasnom myslení*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2017, s. 200 – 211.

¹⁹ MIKO, F.: *Estetika výrazu*. Nitra : Kabinet literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre, 1969, s. 169.

²⁰ S týmito tematickými kategóriami prostredia musel každopádne počítať pri adaptácii týchto literárnych poviedok do konečnej javiskovej podoby.

prizmu štyroch inscenovaných poviedok sa uskutočnil i súvislejší ponor do rôznorodých zákutí a tajomstiev slovenského naturelu so všetkými pozitívami i negatívami. Tvorcovia do istej miery vystihli v každej z nich dilematickú situáciu konkrétnych postáv (Valach v *Sukách* sa rozhoduje či má zachrániť krvácajúceho baču a pritom je v spornom, mileneckom pomere s jeho ženou, Mária v *Ludskej hre* preberie Marte milovaného Marka z rafinovanej závidy – pretože nedokáže zniesť jej oddanú vášnivost' v zaľúbení a takpovediac kalkuluje s citmi, príp. Sedliak v situácii dorazenia zavšiveného židovského doktora chcel mať v podstate len pokoj pre seba a svoju ženu a nestresovať sa pred evidentnými agresormi atď.).



Obrázok 4 Slovensko v obrazoch. Nové divadlo, Nitra, 2018. Zľava Ivan Martinka, Agáta Spišáková, Miloš Kusenda a Ľubomíra Dušaničová. Snímka Collavino photography.

Tieto prečiny postáv predstavovali dominujúce, eklatantné prejavy zla. Inscenačný tím *Nového divadla* ich postupne prezentoval publiku ako obrazy Slovenska, resp. Slovákov. Do popredia silne vystúpili motívy zla v naakumulovanej podobe. Najviac pritom zarezonovali neutrálne postoje postáv v rozhodujúcich momentoch. Dominovala v nich zosilnená krutosť, ako aj evidentná konfliktná tendencia. Erotika, drastickosť, surová beštiálnosť ľudských vzťahov kontroverzne vplývala na recipienta vo zvýšenej etickej interpolácii. Inscenačný kolektív takpovediac vypovedal aj o dnešnej situácii, v ktorej rovnako ľahostajnosť v mnohých aspektoch prispieva k tolerancii šíriaceho sa zla v rôznych, neblahých prejavoch. Práve v tom spočíval angažovaný výrazový vplyv inscenácie.²¹



Obrázok 5 *Slovensko v obrazoch*. Nové divadlo, Nitra, 2018. Zľava Ivan Martinka, Agáta Spišáková, Miloš Kusenda a Ľubomíra Dušaničová. Snímka *Collavino photography*.

Tvorcov Nového divadla jednoznačne nadchlo bohatstvo pestrej škály ľudskej emocionality. Jej analogickým výrazovým ekvivalentom bola v literárnom diele F. Švantnera dravá príroda so zradnými nebezpečenstvami. Dôležité je tiež spomenúť, že postavy Švantnerových poviedok sa neraz dopúšťali vášnivej hriešnosti na pozadí ustavične pulzujúcej prírodnej kulisy. Príkladom by mohol byť záverečný obraz inscenácie končiaci iba jednoduchým zvukom duniacej lavíny, ktorý súvisel s literárnou poviedkou *Piargy*. F. Švantner pritom apokalyptický kolorit vykreslil nasledovne:

²¹ Angažované divadlo by sa pritom malo usilovať o korekciu týchto negatívnych prejavov v spoločnosti.

„Najprv niečo zahučalo. Keby to mohla k niečomu pripodobniť. Ale k čomu? Nedá sa. Na svete niet takého zvuku. Vietor je azda hlasnejší, sprevádza ho ozvena, lebo má otvorené všetky strany, a toto znelo pritupo, akoby sa v niečom dusilo, akoby vhušlo do ozrutného vreca. Voda jačí a popri divej vrave prúdu môžeš ľahko rozpoznať čľapot vln, a tuto sa zvuk nerozštiepil ani na jedinom mieste. Nuž nebola to voda ani vietor. A keď na okolí všetko meravie pokojom, tak čože to mohlo byť? Keby to bol len jedinký dojem, mohlo by sa ľahko súdiť na ošial, lebo keď sa ušiam zachce upozorniť na seba, používajú divný spôsob prejavu, lež tuto hneď nasledovali aj také zvuky, ktorých pôvod bolo ľahko určiť. Voľakde lomilo horu. Ihličie svišťalo, korene pukali, konáre sa drúzgali, štiepy hviždali a drevo sa tlklo. Treskot rástol, divel a potom zastonal a zmĺkol, akoby celý šlóg dreviska bol zletel voľakde do kotliska.“

(František Švantner: *Piargy*)

Š. Spišák čiastočne stlmil lyrickosť literárnej predlohy. Z prírodnej symboliky a obraznosti Švantnerových poviedok sa využili iba náznamy. Konkrétne aj z tohto apokalyptického huriavku zostal zvukový motív v závere inscenácie. Inak lyrickosť redukoval zase v poviedke *Ľudská hra*. Aj v tomto obraze (scénickej impresii) väčšinou vynechal opisný kolorit. Išlo najmä o situáciu, keď Marte skrsne nádej po prečítaní telegramu o umieraní sestry na základe takto prihovárajúcej sa prírodnej kulisy:

„Vonku vládla už jeseň. Ovocné stromy nemali už korún. Stáli na záhrade v niekoľkých radoch ani staré ometlá, na ktorých sa nocami prehánajú zlé ženy. Všetko listie ležalo na zemi a černelo. V priekopách leskla sa špinavá voda. Spod ťažkej oblohy spúšťal sa podchvilou divý vietor a svojím besným tancom spôsoboval na poli a nad horami veľké množstvo zmätených hlasov. Boli to všetko mŕtve hlasy, ktorým mohol rozumieť len on sám. Ale náhle medzi nimi ozvalo sa celkom zreteľne: – Marko bude vdovcom.“

(František Švantner: *Ľudská hra*)

Z uvedeného príkladu vidieť ako sa vietor (reč vetra) zo Švantnerovej poviedky nahradil dvoma starenami – rytmicky zametajúcimi jesenné listie. Počas tejto monotónnej činnosti jedna z nich vyriekla antipačnú vetu: – *Marko bude vdovcom*. Vzápätí si obe z nich presunuli metly medzi nohy, aby krásnym spôsobom ufujazdili zo scény. Folklorne prvky šťasti nabrali v inscenácii aj parodický, vtipný podtón.

Potrebné je tiež zdôrazniť, že inscenátori predviedli Švantnerovu lyrizovanú prózu stroho, ba až chudobne. Odkryli širokospektrálnosť ľudských citov, vášni v celkovej ambivalentnej hodnote, kontrastnosti i konfliktnéj polarite. Š. Spišák sa v kontexte svojej režijnej poetiky orientoval hlavne na scudzujúci efekt v hereckej zložke. Do popredia sa tak dostal civilný prístup s citlivo zvolenými prostriedkami, takzvanej antiilúzie. Tvorcovia zakaždým vyabstrahovali obraz o Slovensku a surovom natureli jeho ľudí predovšetkým načretím do tém príbehov Švantnerových poviedok. Výsledkom sa stal svojrázny pohľad na slovenské, dobové reálie prevažne 40. rokov 20. storočia vo Švantnerovom videní.²²

²² V inscenovanej poviedke *Sedliak* sa okrem iného dostal do popredia aj obraz života v totalite.

3 (Ne)komponovanie obrazov (zo) Slovenska

Ako už z názvu inscenácie vyplýva, jeho tvorcovia sa usilovali v prezentovaných poviedkach poskytnúť recipientovi skomprimovaný obraz o Slovákoch a Slovensku. Cieľom sa nestal obraz ako skôr obrazotvornosť, keďže ako je známe: „...recipient divadelného diela sa teda nespoluoddieľa len na vytváraní jeho sémantickej vrstvy, ale je spolutvorcom aj jeho tvaru.“²³ V prípade režiséra bola zvolená koncepcia „nekomponovania“ obrazov paradoxne prítomné v inscenácii, nesúcej vo svojom názve obraz ako taký. Podľa českého divadelného teoretika Jaroslava Vostrého sa obrazom obvyčajne rozumie „...vizuálne vnímateľné zachycení nejakého predmetu alebo jevu. O umeleckom obraze sa obvykle hovorí tehdy, jde-li o nepřímé vyjádření nejakého obsahu smyslově vnímateľným způsobem (ať už bezprostředním nebo jenom do té či oné míry představitelným na základě slovní výpovědi...) (...) v daných souvislostech můžeme umeleckým obrazem rozumět vizuálně či/a pomocí slov vnímateľné zachycení obsahu, který není s názorně či verbálně zachyceným předmětem totožný.“²⁴

Divák si v drvinej väčšine konfrontoval recepcný imagen²⁵, opierajúci sa o znalosť jednotlivých literárnych poviedok už len z toho dôvodu, že: „...dianie obsiahnuté v texte si recipient predstavuje aj zo stránky zvukovej, pohybovej, hudobnej, proxemickej, výrazovej atď., pričom predstava je zároveň výsledkom úvah nad významom jednotlivých informácií a ich úlohy v texte.“²⁶ Dokázal si preto mnohé predstaviť, keď literárne (poviedkové) útvary následne dostali svoju javiskovú podobu. Vznikali tak v diváckom vedomí predstavy z komponovaných obrazov aj z /ne/obrazov. Herci väčšinou „len“ tlmočili komentovaným spôsobom Švantnerov text, ba v niektorých momentoch ho len prerozprávali. Stimulovali v tomto prípade divákovu imaginatívnosť, rovnako aj následne budovanými scénickými obrazmi. Rozprávaný, komentovaný text spolu aj s jeho „rozohratím“, (rozprestretím) na scéne nepôsobil duplicitne, ale komplementárne. Spôsobilo to zosilnenú predstavivosť na strane recipienta. K predstave z reprodukovaneho textu hercom sa pridružil zážitok z javiskovej akcie rozohratia konkrétneho scénického obrazu. Divák si obrazy z počutého a následne videného súvislejšie vedel pospájať v kontexte recepcie. Je potrebné si v tejto súvislosti ozrejmiť niektoré zistenia slovenskej teatrologičky Dagmar Inštitorisovej, ktorá rozlišuje imagen v kontexte čítania dramatického textu (predstavu diania v dramatickom texte) a imagen v rámci recepcii divadelného diela. Podľa nej: „...divadelná fiktitivita sa tvorí pomocou mimeticko-metaforických postupov. Znak vždy nejakým spôsobom odkazuje (vzťahuje sa poukazuje), na denotatívnu rovinu (dokonca je ňou)

²³ INŠTITORISOVÁ, D.: *O výrazovej variabilite divadelného diela*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2013, s. 15.

²⁴ VOSTRÝ, J.: *Režie je umění*. Praha : Akademie múzických umění, 2009, s. 94.

²⁵ Pod imagenom rozumie František Miko imaginatívny ekvivalent textu vo vedomí. Ako ďalej uvádza: „...dielo treba chápať ako komplex „text – recepcný imagen“, a to v ich náležitej proporcii, v ktorej jadrovým prvkom je imagen: „(text) recepcný imagen“. Podstatu štatútu diela tvorí potom ekvivalencia dielo = recepcný imagen. To je aj modelové vyjadrenie tézy o „recepcnom bytí diela“. Recepcný imagen treba pritom chápať ako v širokom slova zmysle: ako neukončenú množinu individuálnych recepcií amalgamovaných metakomunikačnými modelmi tohto imagenu do podoby „spoločenského vedomia diela“. In: MIKO, F.: *Aspekty literárneho textu*. Nitra : Ústav jazykovej a literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre, 1988, s. 138.

²⁶ INŠTITORISOVÁ, D.: *Interpretácia divadelného diela*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2010, s. 107.

a zároveň vždy zosobňuje (vytvára) rovinu konotatívnu. Samozrejme, otázkou je, či vieme presne identifikovať, na čo sa význam do tvaru vložený autorom vzťahuje, a čo je ním cieľené a ako je prijímaný alebo tvorený recipientom.²⁷

Pokiaľ literárne predlohy plnohodnotne poskytovali aspekt zobrazovacieho vyjadrenia, resp. intenzívnu produkciu obrazov v zmysle ikonickosti výrazu, tak inscenácia túto schopnosť vlastne duplovala. Takúto zameranosť komunikácie (prostredníctvom inscenačného diela), v ktorom sa sprostredkuje obraz – jeho plastickým inscenovaním, budovaním alebo vyvolávaním – náznakom, skratkou, prenesene – možno nazvať ikonickosťou výrazu: „,,hovorí o niečom“ čiže mienenej skutočnosti.“²⁸

Je viac než zrejmé, že obraznosť sa z tohto dôvodu prenášala do javiskového života s istými ťažkosťami. Napriek tomu sa s ňou režisér do istej miery vyrovnal. Š. Spišák vhodne zapojil bábk (najmä pri poslednej inscenovanej poviedke F. Švantnera: *Sedliak*).²⁹ Figuratívna báбка bez zbytočných ilustračných detailov (v spomínanej inscenovanej poviedke *Sedliak*) podporovala v recepcii tohto divadelného diela zreteľnú predstavivosť. Využitím bábk sa ideálne mohla stelesniť postava indiferentného človeka. Manipulovalo sa s ním ako so živou mŕtvolou (napríklad v situácii, keď vonkoncom nebolo isté či prežije v extrémnych prírodných podmienkach nahý na snehu a pod.). Práve predstava nahého zmŕznutého jedinca, ešte k tomu zavšiveného, takto mohla v inscenácii pokojne nahradiť ľanová figuratívna báбка v životnej veľkosti i tvarovosti človeka.

²⁷ Ibid., 2010, s. 116.

²⁸ PLESNÍK, Ľ. a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kategórií*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre, 2008, s. 24.

²⁹ Š. Spišák si bol jednoznačne vedomý tejto vyjadrovacej schopnosti figuratívnej bábk v alternatívnom zmysle, ktorou intenzívne vedel podporovať imaginatívnosť v divákovi.



Obrázok 6 Slovensko v obrazoch. Nové divadlo, Nitra, 2018. Zľava Miloš Kusenda, Agáta Spišáková, Ivan Martinka a Ľubomíra Dušaničová. Snímka *Collavino photography*.

Režisér okrem spomínaných bábkových divadelných postupov zapojil v rámci svojho inscenačného zámeru aj muzikalitu hereckého prejavu. Prezentovaná hudobnosť, živo vytváraná hercami sediacimi za mikrofónmi s vokálno-inštrumentálnou tvorbou, rozhodne prispievala k podpore predstavivosti v kontexte asociatívnej divadelnej recepcie. Herci sediaci pred mikrofónmi napríklad jednoduchými náznakmi evokovali fúkanie vetra či iné zvukovo-asociačné podnety.

Hudobnosť a bábkovosť sa stali preto v inscenácii dominantnými indikátormi výrazovosti (výrazovej variability divadelného diela) v súvislosti s recepčnou tvorbou predstavivosti. Jednotlivé asociácie sa v rámci nej optimálne tvorili v zmysle divadelnej skratky, vďaka čomu sa Slovensko (vtedajšie i dnešné) pozoruhodne vyjavovalo v obrazoch.

Opätovne v poviedke *Sedliak* sa kolektív tvorcov primárne zameral na vykreslenie atmosféry, ako aj emocionálnej tiesne v rodine sedliaka, ktorá počas 2. svetovej vojny ukrývala chorého židovského lekára. V tejto poslednej inscenovanej poviedke sa vďaka tomu najvýraznejšie uplatnili účinky etickej interpolácie na diváka. Surovosť a krutosť, vyvierajúca z dedinskej lokality situovania tejto poviedky, sa snúbili s drastickosťou vojnového obdobia 2. svetovej vojny. Ako kontrast k vojnovým hrôzám sa aj v inscenácii prejavili jednotlivé prírodné živly, resp. analogická prírodná symbolika. I tu prírodu nahradili umnou skratkou. Zhrnujúco ju

zastúpil dominantne zvýraznený výtvarný prvok, objekt (maketa spomínaného umelého ťažného koňa v životnej veľkosti) ako znak.³⁰

V inscenovanej poviedke *Ludská hra* zase vynikol herecký koncert dvoch herečiek (Lubomíry Dušaničovej a Agáty Spišákovej), v rámci ktorého sa čiastočne využil antiiluzívny prístup inscenátorov: spôsob kombinovania jednotlivých prehovorov herečiek v civilnom tóne až po úpenlivo prežívanú intenzitu duševného bohatstva. Obe herečky: suverénne striedali tieto polohy hereckého stvárnenia. Kombinovali spomínané civilné repliky³¹ s iluzívnymi stvárneniami najtajnejších citov v implicitnej sfére. S takýmto odstupom permanentne nastoľovali hravý rozmer prezentovania „ľudskej hry“ než jej iluzívneho vyjavenia.

Motívy lásky i smrteľného násilia sa podobne vynorili aj v inscenovanej poviedke *Suky* v celkovej naturálnej drsnosti. Ľudská beštiálnosť sa v nej prelínala s prírodnou krútnavou vo Švantnerovom poňatí. Z textu útlej poviedky sa okresali iba významné dialógy medzi postavami.³² Na scéne tak ostala holá, prostá ľudská situácia. Krutosť (v tomto prípade bačovej ženy) sa odohrávala ako odkrytý súboj pohlaví. Vytážila sa z nej najmä drsnosť (temer až animálnosť) v divokom, prudkom konaní postáv.

Š. Spišák dokázal takýmto spôsobom rozohrať v inscenácii systém obrazov, z ktorých vytrčala svojráznosť predovšetkým nestereotypného spodobenía Slovenska. Hodnotu literárneho textu pritom nijako neanuloval. Ba práve naopak, ozvláštnil ho prostými náznakmi s civilným odstupom.

Záver

Inscenáciu *Slovensko v obrazoch* (2018) by sme mohli považovať v kontexte súčasného nezávislého divadla svojím obsahom, vplyvmi i rezonujúcim dosahom na rôznorodého prijímateľa za prinajmenšom angažovanú podobu divadelného diela. Obrazy dávneho Slovenska, prezentované v čiastočne strohejšej inscenačnej chudobnosti, naberali na nezvyčajnej aktuálnosti. Tvorcovia inscenácie týmito nastavenými, extrémne vyhrotenými situáciami z povýberaných poviedok (*Piargy*, *Suky*, *Sedliak*, *Ludská hra*) smerovali k zvýšenej apelativnosti celkového eticko-recepčného vyznenia. Artikulovali úspornými prostriedkami: nastolenými komponovanými obrazmi, premyslene fungujúcimi mizanscénami, ale aj antiilúziou prekvapivú krutosť v interpersonálnej sfére, surovosť, ako aj v mnohom tematizovanú mortálnosť. Nastolené účinné vplyvy (účinky) v prejavoch vyjasnenej etickej interpolácie by sa dali následne považovať za aktuálne pôsobiacu, zvýrazňujúcu angažovanosť.

Štúdia je výstupom grantových projektov:

VEGA 1/0282/18 *Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989.*

APVV-17-0199 *Kultúrny produkt regionálneho múzea v kontexte objektívnej spoločenskej potreby: Život v totalite v rokoch 1939 – 1945.*

³⁰ Inscenačný tím aj takýmto spôsobom kreatívne a hravo predviedol vzorku z tvorby F. Švantnera. Do istej miery skúmal, ako sa ideálne môže preniesť sémantické literárne posolstvo, a zároveň hľadal rozmery jeho optimálneho vyznenia v javiskovej podobe.

³¹ Rozprávanie postáv s funkciou rozprávača (opisné jednotlivé pasáže).

³² V zmysle antropomorfizácie sa človek vyslovene v častých prípadoch prihovára zvieratú (psovi najčastejšie) ľudskou rečou, akoby jej a priori mal rozumieť v systéme jednotlivých povelov, príkazov v rámci tzv. pozitívneho podmieňovania atď.

Literatúra a zdroje

- BALLAY, M.: Expressional Bipolarity of Theatre (Selected Case Studies in Contemporary Theatre). In: *Slovenské divadlo*, 2018, roč. 66, č. 3, s. 231 – 241. ISSN 0037-699X.
- BALLAY, M.: Šimon Spišák v kontexte súčasného alternatívneho divadla. In: Pukan, M./ Kušnírová, E. (eds.): *Kontexty alternatívneho divadla v súčasnom myslení*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2017, s. 200 – 211. ISBN 978-80-555-1951-7.
- BALLAY, M.: Zasypané Piargy. In: *kød – konkrétne o divadle*, roč. 2, č. 4, 2008, s. 6 – 11. ISSN 1337-1800.
- GABČÍKOVÁ, V.: Slovensko v obrazoch. In: *Facebook*. [online]. Dostupné na internete: <https://www.facebook.com/novedivadlo/> [cit. 2018-10-18]
- INŠTITORISOVÁ, D.: *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, D. a kol.: *Vzdelávanie divadlom*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2013. 415 s. ISBN 978-80-558-0499-6.
- INŠTITORISOVÁ, D.: *O výrazovej variabilite divadelného diela*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2013. 288 s. ISBN 978-80-558-0519-1.
- MIKO, F.: *Estetika výrazu*. Nitra : Kabinet literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre, 1969. 292 s. Bez ISBN.
- MIKO, F.: *Aspekty literárneho textu*. Nitra : Ústav jazykovej a literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre, 1988. s. 138. Bez ISBN.
- PLESNÍK, Ľ. a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kategórií*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre, 2008. 474 s. ISBN 978-80-8094-350-9.
- SLIVKA, M.: *Slovenské ľudové divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2002. 599 s. ISBN 80-88987-39-3.
- SPIŠÁK, Š. – GABČÍKOVÁ, V.: *Slovensko v obrazoch*. Nitra : Nové divadlo v Nitre, 2018. [Rozmnoženina.]. Nečíslované.
- ŠVANTNER, F.: *Novely*. Zlatý fond slovenskej literatúry. Bratislava : Tatran, 1979. 612 s. Bez ISBN.
- VOSTRÝ, J.: *Režie je umění*. Praha : Akademie múzických umění, 2009. 268 s. ISBN 9788073311483.

Slovakia in Pictures or Pictures (of) Slovakia in Engaged Lines of the Contemporary Independent Theatre

The aim of the study is to mainly reflect engaged aspects of the contemporary independent theatre on a selected example. The author explores a particular theatrical performance '*Slovakia in Pictures*' (2018, New Theatre, Nitra). The director Šimon Spišák reported in it on the state of the society by means of dramatisation of four stories by František Švantner ('*Piargy*', '*Ludská hra*'/'*The Human Game*', '*Suky*'/'*Bitches*', '*Sedliak*'/'*The Peasant*'). From the point of view of the past he told about the topicality of the time period. He created continuous pictures (scenic impressions) from Švantner's literary work as a parallel to the contemporary world.

doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.

Katedra kulturológie, FF UKF v Nitre

Hodžova 1

949 01 Nitra

mballay@ukf.sk

Uplatnenie transkultúrnych princípov v divadelnej tvorbe (reflexia vybraných príkladov zo súčasnej inscenačnej praxe)

Jozef Puškár

Abstrakt

Štúdia sa formou sondáže do vybraných aspektov v divadle snaží zachytiť prienik transkultúrnych tendencií a ich rôznych podôb v súčasnej divadelnej tvorbe. Autor operuje s fenoménom transkulturality, ktorý nevníma iba na úrovni prieniku kultúr národov. V úvode postihuje vplyv globalizácie na možnosti kontaktu jedinca s cudzími kultúrami. Následne uchopuje pojem transkulturalita a snaží sa ho aplikovať do oblasti divadla. Okrem hľadania spoločných a odlišných znakov jednotlivých divadelných tradícií kladie dôraz i na samotného vnímateľa diela, recipienta.

Kľúčové slová

Transkulturalita, globalizácia, kultúrny transfer, transformácia, divadlo, bábka, divadelný priestor, genius loci, subjektivita, interpretácia, kontext.

Úvod

S nástupom globalizácie a ňou podmienenou extenziou komunikácie medzi kultúrami dochádza k nárastu fenoménu tzv. transkulturality, čo znamená, že jednotlivé kultúry sa navzájom ovplyvňujú do takej miery, že dochádza k tzv. hybridizácii kultúr. Nielenže jednotlivé kultúry na seba vplyvávajú, ale dokonca od seba navzájom preberajú kultúrne špecifiká, ktoré v určitých prípadoch modifikujú podľa svojej vlastnej kultúry. Jednotlivé kultúrne jedinečnosti sú aj týmto spôsobom vyanášané zo svojho pôvodného kontextu a dosadzované do kontextu nového. Aj takýmto spôsobom vznikajú nové, inovatívne prístupy nielen v umení, ale i v spôsobe života, či životnom štýle. Samotná globalizácia a s ňou spätá transkulturalita nie sú v oblasti umenia žiadne novum. Najčastejšie a najexplicitnejšie prieniky (môžeme i dnes) badať naprieč euroatlantickej, alebo aj nazývanej tzv. západnej kultúry a orientom, predstavujúcim štáty Ázie a prípadne aj severnej Afriky. Vplyv a následná hybridizácia, či zmena kontextu kultúrnych špecifik sa vyskytuje vo všetkých známych druhoch umenia od vizuálneho až po auditívne formy umenia (divadlo ako syntéza jednotlivých umení nie je výnimkou). A práve divadelné umenie je objektom nášho výskumu, kde sa pomocou analýzy budeme snažiť ozrejmovvať transkultúrne tendencie, ktoré sa v dnešnej dobe (21. storočia) stávajú našou každodennou (často neuvedomovanou) skutočnosťou. Mnohé inokultúrne vplyvy sú v našej kultúre tak hlboko ukotvené, že si ani neuvedomujeme ich prítomnosť a považujeme ich odjakživa za naše vlastné.

1 Divadlo a globalizácia

Výsledkom procesov globalizácie je i tzv. kríza (kultúrnej) identity, ktorá je spätá i s fenoménom univerzálnej kultúry. Hovorí sa o vzniku univerzálnej kultúry, ktorej jadrom je „západný“ konzumný spôsob života ovplyvnený zábavným kultúrnym priemyslom. Dôsledkom vzniku tejto univerzálnej kultúry je i strata jednotlivých kultúrnych špecifik a tradícií konkrétnych kultúrnych celkov. Nastáva tak transkultúrny presah v rámci kultúr a tradičné ponímanie národných kultúr sa formuje do globálneho celku (vďaka rozvoju dopravných a informačných technológií a ich možnostiam v kontexte dostupnosti informácií i kultúrneho charakteru), v ktorom sa prvky jednotlivých kultúr miešajú, prekrývajú, hybridizujú, transformujú etc. Dnes už môžeme hovoriť o transkulturalite, vyskytujúcej sa v bežnom každodennom živote, ale i v umení ako takom. Nesnažíme sa tento jav hodnotiť pozitívne alebo negatívne, ale hovoriť o ňom ako o prirodzenom vývoji súčasného usporiadania a fungovania sveta. I v divadelnej sfére tvorcovia tento fenomén reflektujú, ba dokonca využívajú jeho princípy vo svojej tvorbe (inšpirácia sa čerpá z inokultúrnych divadelných tradícií a tie sa miestami následne ďalej modifikujú).

O strate záujmu o vlastnú kultúru na základe vplyvu globalizácie, ktorá vyústila do transkulturality hovorí i záverečný dialóg z inscenácie *Catchpenny Twist* (Peacock Theatre, Dublin, 1977) od severoírskeho poeta a dramatika Stewarta Parkera:

MARTYN: Viš, myslím, že bychom mali zmeniť styl. Vrátiť sa ke kořenům...

ROY: K jakým kořenům?

MARTYN: Prostě k něčemu lidovému. K odkazu minulosti.

ROY: Základní škola v Cecilia Street. Rock-and-roll. Fotbal. Kino. To jsou moje kořeny.

MARTYN: Myslel jsem dál do minulosti. K dějinám téhle země. K její staré kultuře.

K tradicíím...

ROY: S tím nemám nic společného. A nic společného s tím nemáš ani ty.

MARTYN: Měl jsem strýčka, který mluvil plynně irsky. Mně irština ve škole taky docela šla.

ROY: Neznáš ten jazyk o nic líp než já.

MARTYN: Ty? Ty ses z něj nikdy nenaučil ani slovo.

ROY: Jednou jsem si zapamatoval pár frází z brožurky pro turisty. Bylo to v čínské restauraci v Corku.¹

Spomínaný dialóg reflektuje súčasné socio-kultúrne zmeny na pozadí vplyvu globalizácie na tradičné kultúrne špecifiká. Artikuluje dnešný stav spoločnosti a stratu záujmu o materskú kultúru. I v tomto smere môžeme hovoriť o tzv. angažovanom divadle, ktoré predostiera (pre niekoho) negatívne dôsledky otvorenosti dnešného sveta. Náznakom fenoménu globalizácie a s ňou spätou prepojenosťou sveta je i ironicky vyznievajúca záverečná replika, hovoriaca o tom, že jedna z postáv sa o svojom rodnom jazyku najviac dozvedá z letáku v čínskej reštaurácii, sídliacej v druhom najväčšom meste Írska.

¹ PARKER, S.: *Catchpenny Twist*. (Peacock Theatre, Dublin, 1977). Zdroj: SOUKUP, D.: Divadlo mezi didaxí, mimezí a hrou (teatrologické podněty a divadelní postupy Stewarta Parkera). In: GAJDOŠ, J.: *Od (tvořivého) psaní ke scénickému umění*. Praha : KANT, 2012, s. 66.

Daniel Soukup v tomto kontexte hovorí o pojme univerzálneho pólu. Teda o tendencii prikláňať sa na pozadí globalizácie ku konceptu tzv. univerzálnej civilizácie, alebo univerzálnej kultúry.²

Problematike univerzálnej kultúry sa venuje i americký politický teoretik Samuel Phillips Huntington vo svojej najznámejšej knihe *Stret civilizácií*. „... často je zastávaný názor, že univerzálni civilizaci vytváří rozšíření západních vzorů spotřeby a populární kultury po celém světě... K přenosu myšlenek docházelo mezi civilizacemi po celé dějiny lidstva. Novoty z jedné civilizace pravidelně přejímají civilizace ostatní. Buď však jde o technologické postupy postrádající většího kulturního významu, anebo o módu, která přichází a odchází, aniž by významněji pozměnila kulturní základy civilizace. Tyto importy se v přijímající civilizaci rychle „uchytí“, a to buď pro svůj exotický charakter, nebo proto, že jsou oné civilizaci prostě vnuceny... Ale současný argument, že rozšíření populární kultury a spotřebního zboží po celém světě znamená triumf západní civilizace, pouze západní kulturu trivializuje.“³

S. Huntington opisuje stav a prepojenie globálnej spoločnosti, v rámci ktorej sa jednotlivé civilizácie navzájom ovplyvňujú, inšpirujú a zároveň hovorí o možnostiach prieniku jednej kultúry do kultúry druhej. Tvrdí, že výskyt kultúrneho transferu nie je žiadnou novinkou a bol prítomný i v minulosti. Zároveň kriticky konfrontuje pojem univerzálnej civilizácie v uchopení V. S. Naipaula, definovaný nasledovne. „Samotný pojem navozuje predstavu, že dochádza ke kultúrnemu sjednocení lidstva a že lidé celého světa v rostoucí míře přijímají stejné hodnoty, víru, orientace, praxi i instituce.“⁴

Navzdory obavám z tzv. „pozápadňovania“ kultúr na základe možnosti prijímania hmotných, ale i duchovných kultúrnych špecifik, by sme v tomto kontexte nehovorili o „univerzalizácii“ civilizácií, ale o vyššie spomínanej transkulturalite. Dnes pomaly geografické hranice strácajú svoje postavenie v zmysle definovania kultúrnych celkov. Jednotlivé kultúrne aspekty prekračujú hranice štátov a dostávajú sa do kontaktu s jedincami iných kultúrnych spoločenstiev. Nastáva kultúrna sloboda individuality alebo jedinca, kedy jeho osobná kultúrna identita nie je definovaná na základe krajiny, v ktorej sa narodil, alebo v ktorej žije. Naskytá sa možnosť preberať a prijímať vnútorné princípy, pravidlá, filozofiu etc. z cudzích kultúrnych celkov a následne s nimi „autorsky“ pracovať. Samotné prevzatie bez modifikácie nespĺňa jeden z princípov transkulturality, ktorý hovorí o prekračovaní, miešaní a hybridizácii. Alebo môžeme použiť podľa nás výstižnejší pojem charakterizujúci nami skúmaný fenomén, a to fúzia. Napriek uchopeniu tohto pojmu v rôznych oblastiach (ekonomika, biológia, genetika, etc.), označuje vo svojej podstate identický jav, a to splývanie, spájanie, zlúčenie do nového útvaru. I preto je podstatné prevzaté kultúrne prvky, alebo v našom výskume jednotlivé divadelné špecifiká interpretovať, reinterpretovať, konfrontovať, meniť ich štruktúru, skúmať ich podstatu a následne ich podrobovať zmenám. Takýmto spôsobom vzniká fúzia, teda ako je vyššie uvedené, nový útvar, ktorý je výsledkom transkulturality.

Predložený dialóg podľa nás nehovorí ani tak o univerzalizácii, alebo homogenizácii kultúr, ako skôr o kultúrnej slobode, ktorá je následkom globalizácie. Zhodujeme sa s myšlienkou, že

² SOUKUP, D.: Divadlo mezi didaxí, mimezí a hrou (teatrologické podněty a divadelní postupy Stewarta Parkera). In: GAJDOŠ, J.: *Od (tvořivého) psaní ke scénickému umění*. Praha : KANT, 2012, s. 68.

³ HUNTINGTON, S.: *Střet civilizací. Boj kultur a proměna světového řádu*. Praha : Rybka Publishers, 2001, s. 53-54.

⁴ Ibid., 2001, s. 51

ďalším z následkov je strata záujmu o tradičné kultúrne špecifiká jednotlivých lokálnych, regionálnych či národných kultúr. Avšak je na slobodnom rozhodnutí jednotlivca aké kultúrne hodnoty prijme za svoje vlastné. Je len na ňom, či odmietne a zanevrie na svoju vlastnú národnú identitu alebo kultúru (ako je tomu v tomto prípade v kontexte Írska), alebo voči nej zaujme iný postoj. Jedným z nich môže byť i preberanie inokultúrnych špecifik úplne, alebo len čiastkovo. Spomínaný dialóg reflektuje možnosť, ktorú nám globalizácia ponúka, a to vznik univerzálnej kultúry. V praxi sa však globálne usporiadanie sveta javí ako priestor pre transkultúrne princípy, kde sa rozmanitosť kultúr voči jednotlivcovi otvára a je na ňom akým spôsobom kreuje svoju identitu, svoju osobnú kultúru. Ako príklad na margo môžeme uviesť fenomén komunity #mipsterz.⁵

Transkulturalitu v tomto kontexte vnímame ako možnosť voľby, ako výsledok kultúrnej slobody a zároveň ako reformu v kontexte chápania kultúry na základe geografických hraníc.

2 Divadlo a transkulturalita

Transkulturalita ako koncept kreovania nových kultúrnych štruktúr nám v dnešnej dobe umožňuje nekonečné množstvo možností diverzifikácie a fragmentácie kultúrnych celkov. Takisto i nových umeleckých postupov a jedinečných diel. Slovenská kulturologička Kristína Jakubovská reflektuje transkulturalitu ako: „...vznik súboru nových, hybridných kultúrnych foriem (tvoriacich transkultúru, neokultúru)...“⁶ Zároveň dodáva, že v rámci pôsobenia globalizačných procesov: „...dochádza k intenzívnym presahom za hranicami vlastnej kultúry, k spoločnému hľadaniu a tvorbe nových kultúrnych foriem a individuálnej voľbe kultúrnej identity...“⁷

Fenomén transkulturality a procesy súvisiace so spomínaným kultúrnym presahom sa dotýkajú i umeleckej tvorby. Srbská teoretická performatívnych štúdií Aleksandra Jovičević v predslove ku knihe Richarda Schechnera (*Performancia: teórie, praktiky, rituály*) tvrdí, že: „Schechner bol medzi prvými, ktorí si všimli, že budúcnosť umeleckej tvorby nespočíva iba v interdisciplinárnosti, ale aj v interkultúrovosti. Už dávnejšie postrehol, že budúcnosť sveta nie je založená na multikultúrovosti, ktorá je vytvorená z autonómnych, rozdielnych národných jednotiek, medzi ktorými vždy niektorá kultúra dominuje, ale na interkultúrovosti, v ktorej majú všetky kultúry rovnaké a rovnoprávne postavenie.“⁸

Nemecký filozof Wolfgang Welsch však kritizuje i koncept interkultúrovosti, či interkulturality. Hovorí síce o značnom posune, kedy dochádza k vzájomnému kontaktu jednotlivých kultúr, ba dokonca ku kultúrnej difúzii. Avšak kritika nastáva v samotnom uchopení pojmu kultúra v tomto kontexte, keď sa i v rámci konceptu interkulturality jednotlivé kultúry chápu ako homogénne uzavreté celky. Napriek tomu, že kultúry nie sú navzájom izolované, nedochádza k ich vzájomnému prelinaniu a tak i hlbšiemu obohacovaniu.

⁵ Pozri viac PUŠKÁR, J.: Aspects of Multiculturalism in Present-day Europe: The Influence of Globalization in the Creation of New Identities in the 21st Century. In: Jakimovska-Toshikj, M. - Gabašová, K. et al.: *Culture in Transition Countries*. Skopje : Institute of Macedonian Literature, 2018, s. 125-143.

⁶ JAKUBOVSKÁ, K.: *Od multikultúrnosti a internacionalizácie k revitalizácii tradícií*. Boskovice : František Šalé – nakladatelství Albert, 2017, s. 60.

⁷ Ibid., 2017, s. 59.

⁸ JOVIČEVIĆ, A.: Posledný metafyzický dandy. In: Schechner, R.: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009, s. 12.

Podľa W. Welscha sú dnešné moderné kultúry navzájom prepojené, zosieťované, ich špecifiká sa navzájom prelínajú, prekrývajú, kombinujú, miešajú, spájajú a vytvárajú inovatívne, jedinečné štruktúry či socio-kultúrne fenomény. I preto sa W. Welsch radšej prikláňa ku konceptu transkulturality, ktorý zároveň môžeme vnímať ako nadstavbu A. Jovičevićovej reflexie o tvorbe R. Schechnera.

3 Transkultúrne princípy v inscenácii *Pinocchio*

Ako ikonický príklad prieniku transkulturality (a jej heterogénnych tendencií) do sféry súčasnej (nezávislej) kultúry považujeme autorský projekt bábkoherce, bábkara a režiséra Ivana Martinku s názvom *Pinocchio* (Nové divadlo, Nitra, 2017). Prostredníctvom interpretačnej sondáže do tohto diela sa budeme snažiť ukázať do akej miery je fenomén transkulturality v umení ukotvený a v akých podobách sa môže v divadelných dielach vyskytovať, či prejavovať.

3.1 Autorský koncept inscenácie

Autori inscenácie *Pinocchio* nepracujú s doslovným prerozpráváním pôvodného príbehu z rovnomennej knižnej predlohy. Zatiaľ čo „Collodiho Pinocchia“ vystrúhal z dreveného polienka osamelý rezbár Geppetto, „Martinkov Pinocchio“ vznikne iným spôsobom. Päť klaunov, predstavujúcich rozprávkové magické sily, nevedomky prostredníctvom rituálu vyčaruje drevenú, neživú, nehybnú bábkku. So stvoreným bezduchým predmetom pôvodne nemajú žiaden zámer a skúšajú s ním manipulovať rôznymi spôsobmi. Bábkku štylizujú do rôznych polôh, bezcitne s ňou manipulujú, hrajú sa s ňou etc. Neskôr si jeden s klaunov k neživému chlapcovi vybuduje osobnejší vzťah⁹ a v tomto momente s pomocou ostatných magických bytostí sa v bábke prejavuje elementárne vedomie a základné pocity. *Pinocchio* zatiaľ nie je sebestačná bytosť a pri základných úkonoch, ako je napríklad chôdza, mu stále pomáha päťka klaunov priamym dotykom, priamym kontaktom. *Pinocchio* je zatiaľ stále predmetom, ktorý je možno rozobrať a znovu zložiť. Po tejto skúsenosti a jeho opätovnom zložení je obdarovaný čarovným pierkom, ktoré z neho urobí skutočnú živú bytosť, nie však človeka. V tejto chvíli sa mení i spôsob vedenia bábkky a klauni nahrádzajú priamu animáciu (vedenie rukou) za vedenie čempuritami, ktorými umocňujú *Pinocchiovu* životaschopnosť, sebestačnosť a samostatnosť. Drevený chlapec postupne prechádza životnými skúsenosťami, pozitívnymi, komickými, hravými, ale i negatívnymi, tragickými, ktoré ho kreujú a vytvárajú emocionálny základ k tomu, aby bol schopný sa stať naozajstným človekom. *Pinocchio* prichádza o svoje čarovné pierko, dostáva sa do krajiny zábav, pociťuje depresiu, stane sa somárom etc. Avšak na rozdiel od knižnej predlohy sa ikonické zväčšenie nosa dreveného chlapca v inscenácii nenachádza. *Pinocchio* sa stane človekom v momente, kedy sa rozhodne pomôcť svojmu otcovi v núdzi. Ide o moment, kedy v sebe potláča svoj egocentrizmus a prejaví sa v ňom záujem o inú bytosť, predstavujúci aspekt ľudskosti. Inscenácia I. Martinku akcentuje proces, kedy sa z oživenej bábkky stáva naozajstný človek.

Z formálneho hľadiska môžeme inscenáciu *Pinocchio* považovať za tzv. post-dramatické divadelné dielo. Jedným zo znakov takého typu divadla je absencia konvenčne koncipovaného dialógu, alebo relatívna redukcia textu vo forme prehovorov jednotlivých postáv. Nie je však nutná absolútna eliminácia textovej zložky v inscenácii. Ide skôr o koncept divadla, ktorý

⁹ Neskôr sa z tohto klauna stane *Pinocchiov* otec.

primárne nestavia na absolútnom prevedení, replikovaní dramatických textov. „Pridavné meno „postdramatické“ pomenúva divadlo, ktoré cíti potrebu pôsobiť mimo drámy, v čase „po“ skončení platnosti paradigmy drámy v divadle. Nejde o abstraktnú negáciu, číry odklon od tradície drámy. „Po“ dráme znamená, že dráma naďalej existuje – v akokoľvek obsiahlej, opotrebovanej forme – ako štruktúra „normálneho“ divadla: ako očakávanie veľkej časti publika, ako základ mnohých spôsobov stvárnenia, ako kvázi automaticky fungujúca norma svojej *drama-turgie*... Opísané postdramatické divadlo je takéto: články alebo vetvy dramatického organizmu, hoci ako odumretý materiál, sú ešte prítomné a vytvárajú priestor „prerážajúcej“ spomienky.“¹⁰ Za relevantné dialógy, ktorých dominantou je rozhovor medzi jednotlivými postavami je stretnutie Pinocchia s vílou a scéna keď liškocúri (ide o pracovný názov záporných tvorov)¹¹ okabátiť Pinocchia o čarovné pierko. V týchto krátkych momentoch postavy spolu komunikujú a slovesná zložka inscenácie na moment preberá svoju dominantu v rámci postavenia jednotlivých divadelných zložiek. Navzdory týmto dvom výnimkám môžeme nami interpretovanú inscenáciu považovať za príklad „pohybového divadla“, v ktorom sa viac ako konvenčné dialógy nachádzajú skôr tzv. rečové plochy. Tie nie sú nositeľom naratívu deja. Ide skôr len o sporadické pomenovania, oslovenia, prehovory, citové, emocionálne vyjadrenia s ilustračným charakterom. „Pinocchio sa hrá prakticky bez textu, herci pracujú maximálne so zvukom. Tu a tam padne jedno slovo, ktoré má zásadný význam, nesie emóciu, obsah.“¹² Počas jednotlivých repríz sa tieto rečové plochy menia. Nezostávajú v jednotlivých predstaveniach jednotné a rovnaké. Herci s nimi prirodzene pracujú, improvizujú, (ob)mieňajú ich, dopĺňajú, redukujú či odstraňujú. Textu nie je prikladaná dominantná úloha. „Zvlášť, ak to nie je klasická hra s dialógmi, ale, ako v prípade Pinocchia, pocitová vec, fyzické nonverbálne divadlo.“¹³ Táto inscenácia je v neposlednom rade taktiež i bábkovým divadlom, a tak „...sledujeme, jak si nonverbální divadlo pohrává s loutkovým.“¹⁴ I. Martinka vo svojom diele umne spája princípy fyzického nonverbálneho divadla, klauniády a bábkového divadla. Kombinuje tak niekoľko druhov divadla (minimálne pohybového i bábkového) do netradičného, jedinečného a komplexného celku.

I napriek faktu, že tvorca a režisér I. Martinka svoju inšpiráciu čerpá z knižnej predlohy od talianskeho spisovateľa Carla Collodiho, ktorá patrí medzi klasiku svetovej literatúry, svojou otvorenosťou v rámci interpretácie¹⁵ recipienti nachádzajú aj iné kultúrne odkazy, ktoré sa v pôvodnom príbehu nenachádzajú. Divadelná kritička Lenka Džadíková v nej dokonca identifikovala slovenské a slovanské tradície, ktoré spájala napríklad s hrou na pílu s následnou asociáciou ku kočovnému a putovnému divadlu. Objekt píly ako hudobného nástroja skôr

¹⁰ LEHMANN, H.: *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 24.

¹¹ Podľa osobného rozhovoru s Veronikou Gabčíkovou (dramaturgička Nového divadla, Dolnočermánska 737, Nitra) dňa 25. mája 2018.

¹² ČERNÁKOVÁ, J.: Bábky v Pinocchiovi rastú, rozkladajú sa aj menia tvar. In: *MYnitra*, [online], 18. október 2017. Dostupné na internete: <https://mynitra.sme.sk/c/20672011/babky-v-pinocchiovi-rastu-rozkladaju-sa-aj-menia-tvar.html> [cit. 2018-09-18]

¹³ AKÁCSOVÁ, E.: Ivan Martinka: Moja nerest' je moja vlastná povaha. In: *týždeň*, [online], 4. marec 2018. Dostupné na internete: <https://www.tyzden.sk/lifestyle/46540/ivan-martinka-moja-najvacsia-nerest-je-vlastna-povaha/> [cit. 2018-09-18]

¹⁴ BAZLOVA, R.: Pinocchio od Ivana Martinka. In: *Skupa's Daily*. Plzeň : Divadlo Alfa, 2018, s. 5.

¹⁵ I keď interpretačný rámec recipienta je do vysokej miery ovplyvnený knižnou predlohou.

vnímala ako rurálny prvok, ktorý je kontrastom voči cirkusovému svetu. Ako sama uviedla: „...pre mňa je táto inscenácia jedno komplexné dielo, očarujúce vo všetkých svojich zložkách... všetci poznajú na svete, aspoň na Slovensku, kde sa to hráva, príbeh Pinocchia. Tým pádom tvorcovia s tým môžu trochu narábať a nemusia byť doslovní.“¹⁶ Tento príklad uvádzame ako ilustratívny fragment, vystihujúci subjektívnu asociatívnu a hru s metaforou, ktorými je inscenácia charakteristická.

I. Martinka v rozhovore pre Rádio Devín tvrdí, že sa nesnaží prerozprávať príbeh z knižnej predlohy, ale čerpá z nej iba inšpiráciu, na základe ktorej autorsky modifikuje dej i pôvodné postavy. Do určitej miery necháva samotného diváka, aby si sám na základe vlastných kultúrnych preferencií dotváral významy.¹⁷

S asociatívnosťou a metaforou pracuje i samotný autor. Do diela vkladá svoje subjektívne a osobné odkazy, ktoré sa na prvý pohľad zdajú ako elementy z knižnej predlohy. Čierne igelitové vrece, fungujúce na princípe vháňania vzduchu za pomoci ventilátora skrz trubicu môže recipientovi na základe knižnej predlohy evokovať veľrybu, nachádzajúcu sa pôvodnom príbehu. Autor však tento objekt vysvetľuje ako stváranie depresie a frustrácie Pinocchia, ktorý sklamal otca a vílu, ale i beznádej otca nájsť vlastného syna.

I. Martinka tak presahuje pôvodné literárne dielo a vtláča doň svoj vlastný odkaz a pohľad. „...po viacnásobnom prečítaní knihy od Carla Collodiho si vybral inú, netradičnú cestu spracovania predlohy.“¹⁸ Inscenácia *Pinocchio* je akýmsi prienikom medzi C. Collodiho textom a I. Martinkovým osobným vnútorným svetom, ktorá v kontexte dotvárania deja dáva zároveň relatívne široký priestor i samotnému divákovi.

3.2 Bábkové vyjadrovacie prostriedky v inscenácii *Pinocchio*

Bábky v inscenácii *Pinocchio* sú detailne prepracované a jedinečné. Môžeme zároveň tvrdiť, že v európskom kontexte netradičné, či nekonvenčné. I. Martinka nevychádza z tradície marionetového divadla.¹⁹ Vodenie bábkou prostredníctvom nití považuje za neosobný spôsob animovania. I preto neuvažoval o forme marionety. Nevyhnutný je preňho samotný fyzický kontakt herca s predmetom alebo bábkou. Z tohto dôvodu sa skôr prikláňa k vedeniu priamym dotykom (ruky), alebo pripúšťa aj manipulovanie čempuritami. Fascinujú ho spôsoby, akými herec bábku uchopí. Zároveň je preňho dôležité, aby boli bábkoherci viditeľní a zároveň, aby

¹⁶ DOTYKY A SPOJENIA (2018, 21. jún). KRITICKÁ PLATFORMA – 21.06.2018. In: Facebook. [online]. Dostupné na internete: <https://www.facebook.com/dotykyaspojenia.sk/videos/2079547545667273/> [cit. 2018-09-18]

¹⁷ IVAN MARTINKA O PINOCCHIOVI. In: *Kultúrny denník* [rozhlasová relácia]. Rádio Devín – Bratislava, 19. 2. 2018, 11:55.

¹⁸ ČERNÁKOVÁ, J.: Bábky v Pinocchiovi rastú, rozkladajú sa aj menia tvár. In: *MYnitra*, [online], 18. október 2017. Dostupné na internete: <https://mynitra.sme.sk/c/20672011/babky-v-pinocchiovi-rastu-rozkladaju-sa-aj-menia-tvar.html> [cit. 2018-09-18]

¹⁹ Ak by sme mali hovoriť o bábkarskej tradícii na území Slovenska, ide dozaista o typy bábok ako sú marioneta, alebo maňuška, ktorých históriu môžeme hľadať v krajinách západnej Európy. Marionety môžeme považovať za import z Českej republiky na územie Slovenska, o ktorý sa takpovediac postaral Ján Stražan. Faktom, že marioneta má na území Česka a Slovenska vybudovanú silnú tradíciu, je i zaradenie českého a slovenského bábkarstva do zoznamu UNESCO 1. decembra 2016.

bolo vidieť, ako je bábka ovládaná. Jeho poetika spočíva v priznaní technologických a vodiacich postupov. A takisto preferuje i priznanie, alebo odokrytie človeka vodiaceho bábku.²⁰

Vplyv a presah inokultúrnych bábkarských tradícií prejavujúcich sa vo forme uchopenia a tvorby bábok môžeme badať v nami vyššie spominatej inscenácii *Pinocchio*. V nej tvorca eliminoval technológiu marionet. I z tohto dôvodu nás v oblasti výskumu bude zaujímať zobrazenie a zhotovenie samotného „neživého“ protagonistu.

3.2.1 Prienik príznačných aspektov divadla Bunraku v inscenácii *Pinocchio*

V kontexte technologických postupov a technického spracovania či prevedenia bábky Pinocchia môžeme hovoriť o niekoľkých badateľných inokultúrnych bábkarských vplyvoch. Jedným z nich je i vplyv tradície japonského bábkového divadla bunraku, ktoré je od roku 2003 zapísané do svetového kultúrneho dedičstva UNESCO.

Tradičná forma animácie bábky v divadle bunraku diktuje troch bábkohercov alebo animátorov bábky, ktorí majú striktné rozdelené úlohy. „Typické pre tradičné japonské bábkové divadlo bunraku alebo jōruri je, že jednu bábku, ktorá je pomerne malá, ovládajú vždy traja bábkoherci, čo je stanovené.“²¹ Súčasťou charakteristiky tohto typu divadla je i špecifická animácia bábky. Bábkovodiči manipulujú bábkou priamo svojimi rukami bez akýchkoľvek vodiacich mechanizmov, ako napríklad čempurity, alebo závesný systém ako u marionet. Avšak tieto atribúty platia pre tradičnú formu divadla bunraku. Tie sa však priebehom času a vplyvu hybridizácie v kontexte iných kultúr menia (najmä v Európe). Forma bábkarstva bunraku sa transformovala (do nových bábkarských foriem inšpirovaných touto tradičnou formou) a počet animátorov sa v súčasnosti môže meniť. Tento fenomén reflektuje i japonský bábkar bunraku Kanjuro Kiritake III., ktorého japonská vláda označuje za žijúci národný poklad. „Pokiaľ viem, v minulosti neexistovali žiadne ďalšie trojčlenné bábky. Ale zdá sa, že dnes je tu veľa foriem bábkarstva. Doteraz som odišiel do Francúzska dvakrát učiť techniky trojčlennej bábky a ľudia, ktorých som učil, teraz robia trojčlennú, štvorčlennú a päťčlennú bábku. Teraz je ich vo svete niekoľko, ktorí uskutočňujú bábkové divadlo typu Bunraku.“²²

Takýmto typom bábok a transformáciou princípov bunraku sa v Európe venuje napríklad britský bábkar Peter „puppet“ Morton. „Peter je výtvarník a dizajnér, ktorý sa špecializuje na zložité bábky a šikovní dizajn. Veľkú inšpiráciu berie z japonskej formy bábkarstva bunraku a Handspring Puppet Company. Vytvára prácu, ktorá prekvapuje, je úchvatná a odvážna.“²³ Medzi jeho najikonickejšie projekty patriace do tejto kategórie sú *I am Beast*, *Mehitabel the Cat*,

²⁰ IVAN MARTINKA O PINOCCHIOVI. In: *Kultúrny denník* [rozhlasová relácia]. Rádio Devín – Bratislava, 19. 2. 2018, 11:55.

²¹ PODHORSKÁ, K.: Hiroshi Hori si tanečné partnerky vysníva vo farbách, ušije, oblečie a roztancuje. In: *K13 Košické kultúrne centrá*, [online], 25. november 2014. Dostupné na internete: <https://www.k13.sk/hiroshi-hori-si-tanecne-partnerky-vysniva-vo-farbach-usije-oblecie-a-roztancuje/> [cit. 2018-09-18]

²² NARABE, K.: Artist Interview: Kanjuro Kiritake III, a leader of the rising generation of puppeteers in Japan's world renowned puppet theater, Bunraku. In: *Performing Arts Network Japan*, [online], 20. jún 2008, s. 2. Dostupné na internete: http://www.performingarts.jp/E/art_interview/0806/art_interview0806e.pdf (preklad autora) [cit. 2018-09-18]

²³ WEB 1 Peter Morton. [online]. 2018. Dostupné na internete: <<http://www.peter-morton.co.uk/about.html>> [cit. 2018-09-18] (preklad autora)

The Black Hoods Cabaret. Takúto formu bábkovej hry si osvojili i ostatní tvorcovia v Európe. Tí k bábkam pridávajú rôzne držadlá, kvôli ich komplikovaným a zložitým konštrukciám z dôvodu lepšieho pohybu, manipulovania a uchopenia. Medzi tvorcov, ktorí sú do značnej miery inšpirovaní a ovplyvnení divadelnou formou bunraku, na Slovensku patrí i spomínaný I. Martinka.

Pinocchio však nie je autentickou napodobeninou, kópiou bunraku, ale skôr jej pozápadnenou formou. Napriek tomu do vysokej miery spĺňa opis japonskej tradičnej bábkovej hry podľa francúzskeho filozofa a semiotika Rolanda Barthesa. „Loutky *Bunraku* jsou velké od jednoho do dvou metrů. Jsou to malí muži a malé ženy s pohyblivými údy, rukama a ústy; každou loutku vedou tři viditelní lidé, kteří stojí kolem ní, drží ji, doprovázejí ji...“²⁴



Obrázok 1. *Pinocchio*. Nové divadlo, Nitra, 2017. Zl'ava Lucia Korená, Katarína Petrusová, Filip Hajduk, Agáta Spišáková, Ľubomíra Dušaničová. Snímka Collavino photography.

Pinocchio je konštrukčne pomerne zložitá drevená báбка a to z toho dôvodu, aby bol jeho pohyb čo najrealistickejší. Sprvoti herci manipulujú dreveným telom priamym kontaktom rúk. Takýto spôsob animácie je typický pre vyššie spomínané japonské tradičné bábkové divadlo. Avšak v rámci počtu animátorov, alebo ich odevu sa vyskytujú určité odlišnosti, ktoré narúšajú striktné pravidlá bunraku. Počet manipulátorov sa počas predstavenia podľa situácie mení od jedného po štyroch bábkohercov. Neplatí ani presné rozdelenie úloh v rámci animácie s bábkou; to znamená, že vodiči v nami skúmanej inscenácii si úlohy za pochodu menia a jeden z nich

²⁴ BARTHES, R.: *Ríše znaku*. Praha : Fra, 2013, s. 82.

nemanipuluje napr. výhradne iba nohami, ako je tomu v divadle bunraku, ale v jednom momente ovláda hlavu, neskôr ruky, potom nohy alebo trup.

Ďalšou odlišnou črtou je odev účinkujúcich. Zatiaľ čo japonská tradícia bábkovej divadelnej kultúry diktuje čierny odev, ktorý zakrýva i hlavu a tvár, európski animátori nelipnú na tomto divadelnom prvku, ak samozrejme nejde napríklad o tzv. čierne divadlo. Rovnako tak je tomu i v nami skúmanej inscenácii. Herci nie sú odetí v čiernych kostýmoch z niekoľkých dôvodov. Po prvé, predstavenie sa hrá v celom priestore i mimo javisko, takže čierne odevy, ktoré majú spôsobiť, aby sa viditeľnosť človeka na javisku znížila a vizuálne dominovala samotná báбка, nie sú nutné a potrebné (hrací priestor nie je výslovne čierny). Po druhé, herci v rámci inscenácie nezastupujú iba úlohu bábkohercov. Sú zároveň plnohodnotnými a rovnocennými postavami, ktoré možno označiť za klaunov. Tí bábkou Pinocchia nielen animujú, ale komicky na jeho činy reagujú a neverbálne s ním komunikujú. „...groteska, klauniáda i burleska. Herci hrajú, vodia bábkky, žonglujú, spievajú, hrajú na niekoľkých hudobných nástrojoch...“²⁵ Aktéri hrajúci v priestore tak majú viac úloh a ich kostýmy skôr zodpovedajú odevu klauna. Oblečené majú výrazné modré overaly a pre klaunov typické červené nosy.

Navzdory tomu, že samotná konštrukcia bábkky i spôsob manipulácie s ňou nesú určité podobnosti s japonskou tradičnou bábkarskou kultúrou, nemôžeme tvrdiť, že všetky aspekty divadelného diela v kontexte skúmanej inscenácie sú s ňou identické. I. Martinka v tomto zmysle využíva transkulturné postupy a hybridizujúce princípy aplikujúce na typ divadla bunraku.

Postavu Pinocchia v scéne oživenia, v zmysle žijúcej autonómnej bábkky, nie však živého človeka, klauni napájajú na čempurity. Takýto technologický princíp a spôsob animácie bábkky je typický pre tzv. spodové bábkky, konkrétne javajky.

3.2.2 Pozícia javajky v inscenácii Pinocchio

I. Martinka využíva a kombinuje niekoľko druhov bábkarských tradícií, ktoré pôvodom nie sú súčasťou domácej divadelnej kultúry. Dané spôsoby tvorby, ale aj animácie však úplne nepreberá a nekopíruje. Vkladá do nich vlastné mechanizmy, vylepšuje ich, mení, upravuje etc. Vznikajú tak jedinečné diela príznačné pre I. Martinku, ktoré svojim charakterom prekračujú pôvodné zdroje inšpirácie. Jedným z takýchto typov inšpiračných zdrojov pre inscenáciu *Pinocchio* je i typ bábok nazývaných javajky.

Tento typ bábkky pochádza z Indonézie²⁶. Takýto typ bábkky môžeme vo všeobecnosti považovať za inokulturný import a jej súčasné formy v európskom kontexte za transkulturný presah Indonézskej bábkovej tradície. O osvojení si javajky a jej hybridizácií, či vytvorení nového kontextu v Európe hovorí i forma či koncept tzv. československej javajky. Tá si na našom území v priebehu posledných desaťročí vybudovala postavenie, ktoré možno považovať za zité pre české a slovenské bábkoherectvo. „Dlhoročným vývojom sa u nás vyvinula tzv.

²⁵ ČERNÁKOVÁ, J.: Bábkky v Pinocchiovi rastú, rozkladajú sa aj menia tvár. In *MYnitra*, [online], 18. október 2017. Dostupné na internete: <https://mynitra.sme.sk/c/20672011/babky-v-pinocchiovi-rastu-rozkladaju-sa-aj-menia-tvar.html> [cit. 2018-09-18]

²⁶ Konkrétne z ostrova Jáva, na základe čoho z etymologického hľadiska získala pomenovanie javajka. Pôvodnými javajkami sú wayang golek (plastická javajka) a wayang purwa (plošná javajka), ktoré od 7. novembra 2003 patria do kultúrneho dedičstva UNESCO. Javajky ako tzv. spodové bábkky boli pôvodne späté s formou tieňového divadla.

československá javajka. Tá má už aj otáčavý pohyb hlavy, pohyb dopredu a dozadu a bábk sa ovláda paličkami čempuritami.“²⁷



Obrázok 2 Pinocchio. Nové divadlo, Nitra, 2017. Zľava Lucia Korená, Katarína Petrusová, Filip Hajduk, Agáta Spišáková, Lubomíra Dušaničová. Snímka Collavino photography.

Bábkú Pinocchia nemôžeme tak úplne považovať za javajku, napriek tomu, že využíva mnohé technologické princípy takéhoto typu bábk. „Pri javajke jednotlivé časti rúk z drevených tyčiek sú spojené kúskami kože alebo pevnej šnúrky.“²⁸ Rovnaký technologický princíp je použitý pri upevňovaní končatín v kĺboch u samotného Pinocchia. Ide skôr o prienik medzi indonézsskou a japonskou bábkarskou tradíciou, ktorý špecificky a inšpiratívne využil I. Martinka pri svojej tvorbe. Kým klasická javajka je animovaná zospodu, bez viditeľnosti bábkohercov, Pinocchiom manipulujú herci, ktorí sa spolu s bábkou nachádzajú v hracom priestore. Kombinuje sa tak indonézska tradícia animácie pomocou čempurít a japonská tradícia herca stojaceho na javisku spolu s animovaným objektom. Obe sú však modifikované podľa predstáv tvorcu a naberajú tak súčasný rozmer, ktorý sa do istej miery vymyká konvenčným divadelným postupom.

²⁷ STANOVSKÝ, E.: *Rozprava o bábkovom divadle (čo s voľným časom VI)*. Zvolen : Gymnázium, Môťovská cesta 5, Zvolen 2006, s. 29.

²⁸ Ibid., 2006, s. 29.

3.3 Kategória priestorovosti v inscenácii *Pinocchio*

Pôvodne tvorcovia inscenácie *Pinocchio* mali zámer pracovať s priestorom a využívať jeho jedinečné špecifiká.²⁹ Keďže Nové divadlo nedisponuje vlastnou budovou sídli dočasne v Dome Matice slovenskej v Nitre, ale zároveň veľmi často hosťuje i mimo Nitru (nielen v priestoroch iných divadiel, ale i v nedivadelných interiéroch a taktiež v exteriérovom prostredí)³⁰.

Podstatným pojmom v kontexte nastolenej problematiky je fenomén tzv. *genius loci*. Ide o akéhosi ducha miesta alebo charakteristickú atmosféru daného priestoru. Pretože nič neexistuje mimo kontext. A súčasťou respektíve tvorcom kontextu je i priestor, v ktorom sa predstavenie odohráva (o to viac, ak zámerom autorov je pracovať a využívať špecifiká danej lokality). Niekedy ide o cieľavedomý proces, alebo improvizáciu, inokedy sa pracuje s náhodou, alebo samotný priestor ako taký vytvára významy bez úmyslu tvorcov. Tie sa kreujú náhodne a možné interpretačné roviny vznikajú na základe vzťahu inscenácie s priestorom a najpodstatnejším článkom je recipient, ktorý subjektívne pripisuje napr. priestorovým jedinečnostiam, nedostatkom, náhodám a spomínanému *genius loci* určité významy. Český psychológ Jiří Šípek definuje *genius loci* ako individuálny zážitok z daného miesta. V jeho vnímaní daného pojmu ide o subjektívnu konštrukciu jedinca. Tvrdí, že *genius loci* nedisponuje žiadnym vopred definujúcim významom. „*Genius loci* znamená atmosféru, „ducha“ miesta, oblastí, jak ji lidé prožívají... Jde o běžný jev spojování „neutrálního“ přírodního dění s lidským prožitkem a hodnocením“.³¹ Význam vnímaného priestoru sa utvára priamym aktuálnym kontaktom s recipientom. Zároveň tento význam kreujú i atribúty ako prírodné podmienky, kultúrny prejav, počasie, aktuálny vnútorný stav recipienta etc. Fenomén problematcky uchopiteľného pojmu *genius loci* je tak do vysokej miery ovplyvnený nielen prírodnými a kultúrnymi znakmi, ale i interpretáciou jedinca.

Vzťahu medzi kontextom a samotným umeleckým dielom sa venuje i americký teoretik a režisér Richard Schechner z pohľadu performatívnych štúdií. „Ako sme to už skôr naznačili, dôraz sa kladie na správanie, kontext a percepciu. Napríklad, nejaké umelecké dielo môže byť rovnaké (vystavené v múzeu alebo galérii), ale kontext jeho vystavenia alebo vnímania je iný, aj vtedy, keď ide o rovnaký artefakt. Inak povedané, jednota udalosti sa neodzrkadľuje v jej čistej a nemennej „materiálnosti“, ale v jej „interaktívnosti“. Umelecký predmet sa mení, alebo sa zakaždým zmení jeho vznik, vystavenie, predstavovanie a percepcia. Táto zmena nezávisí len od tvorcu a jeho diela, ale aj od toho, kto je prítomný alebo kto sa pozerá.“³² A taktiež od miesta. R. Schechner síce hovorí o diele vystavenom v múzeu alebo galérii, čiže o hmotnom diele a my o diele efemérnom, prchavom, tu a teraz; napriek tomu v tomto kontexte vidíme a vnímame spoločné paralely. A to hlavne dôležitosť kontextu v rámci vnímania daného diela. Kontext vyplývajúci z priestoru, v ktorom je dielo vystavené, alebo predvádzané je do vysokej miery konštruktom subjektívnej interpretácie vnímateľa. V takomto prípade podľa W. Welscha

²⁹ Podľa osobného rozhovoru s Veronikou Gabčíkovou (dramaturgička Nového divadla, Dolnočermánska 737, Nitra) dňa 25. mája 2018.

³⁰ Zaujímavé sú samotné začiatky Nového divadla v Nitre, kedy počas prvých skúšok vtedy novej inscenácie *Kúpalisko* dočasne fungovalo v outdoorovom kultúrno-komunitnom centre Hidepark.

³¹ ŠÍPEK, J.: *Úvod do geopsychologie*. Praha : ISV nakladatelství, 2001, s. 102.

³² SCHECHNER, R.: *Performancia: teorie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009, s. 6.

hovoríme o fenoméne transkulturality na mikro úrovni³³, ktorá môže mať nespočetné množstvo foriem a podôb. Nemožno o nej konkrétne hovoriť pokiaľ nám svoje vlastné individuálne vnímanie daného objektu, alebo udalosti recipient neprezradí. Ide o nanajvýš subjektívny jav. Avšak v rámci nami skúmanej inscenácie máme možnosť operovať s interpretáciou, ilustrátorky bieloruského pôvodu Rufiny Bazlovej, vzťahujúcej sa na priestor DEPA 2015 v Plzni. „Dokonce i prostor DEPA 2015 příjemně podpořil symboličnost inscenace. Před tím, než se ve tmě rozzářila svítící Bílá víla, vznikla drobná pauza, a jediným zdrojem světla v ten moment byly drobné prasklinky ve stropním okénku, přes které procházelo denní, chcete-li Boží světlo.“³⁴ Nedostatky industriálneho priestoru takýmto spôsobom vstúpili do predstavenia a stali sa jeho súčasťou. V podstate chyba priestoru, alebo jeho špecifikum tak zasahuje do vnímania samotného diela a stáva sa významotvorným prvkom. Genius loci špinavého, tmavého, industriálneho priestoru pretína svetlo zvonku a vytvára tak magický svetelný efekt, ktorý v rámci subjektívnej interpretácie R. Bazlová vnímala ako Božie svetlo. To sa však v pôvodnom príbehu od C. Collodiho nenachádza.

Spomínaný príklad uvádzame z dôvodu uvedomenia si dôležitosti priestoru v rámci významotvornej roviny v divadle. Kategória priestoru v nami skúmanej inscenácii je významotvorná o to viac, pretože scénografia je jednoduchá, strohá až minimalistická. V inscenácii *Pinocchio* je to len jeden čierny segment stojaci oproti javisku. Herci hrajú v podstate v celom priestore; v úvode na balkóne³⁵, na javisku s oponou, v priestore hľadiska, upravenom do tzv. arény, ktorý je zakončený spomínaným čiernym objektom. Ten sa skladá z masívneho stola, ku ktorému sú z oboch bočných strán prisunuté šikmé rampy. I. Martinka takýmto spôsobom pracuje s „nápaditým využitím priestoru, kedy sa dej odehrával nejen v „aréně“ mezi diváky, ale i na jevišti, nebo dokonce na balkoně velkého sálu.“³⁶ Herci sa tak pohybujú doslova po celom priestore. Konkrétne predstavenie tak upozorňuje na tzv. ducha priestoru, dáva mu možnosť prejavu sa a vplývať na zmysly diváka. Genius loci o to viac vyniká a dotvára nielen atmosféru.

Záver

Predkladaná štúdia reflektuje dopad globalizácie na divadelnú tvorbu. Zatiaľ čo sa v spojitosti s fenoménom globalizácie hovorí o tzv. „pozápadňovaní kultúr“, vo sfére divadla táto dominancia úplne neplatí. Konkrétne máme na mysli tendencie najmä post-dramatického divadla, ktoré sa často inšpiruje orientálnymi a exotickými kultúrami. Príkladom by mohla byť skúmaná inscenácia *Pinocchio* s inokultúrnymi inšpiračnými zdrojmi (napr. prienikom divadla bunraku, alebo indonézskej bábkarskej tradície), ktoré režisér I. Martinka autorsky uchoпил, obmieňal, spájal do jedného kompaktného celku, či hybridizoval. Na základe týchto skutočností sme artikulovali prienik transkultúrnych princípov v divadle. Fenomén transkulturality v divadle sme skúmali z recepcného pohľadu napríklad aj v súvislosti so špecifikami priestoru a osobitnej

³³ Pozri viac WELSCH, W.: Transculturality: The Changing From of Cultures Today. In: *Filozofski vestnik*, roč. XXII, č. 2, 2001. Lubľana : Filozofski institut ZRC SAZU, 2001, s. 59-86.

³⁴ BAZLOVA, R.: *Pinoccio* od Ivana Martinka. In: *Skupa's Daily*. Plzeň : Divadlo Alfa, 2018, s. 5.

³⁵ Absencia balkónu v priestoroch DEPA 2015 bola nahradená stavbárskym lešením, prekrytím čiernou netkanou textíliou.

³⁶ MACHÁČEK, D.: Dvaatřicátá Kopřiva nabídla několik výjimečně zdařilých inscenací. In: *Kopřivnické noviny*, roč. XXVII, č. 17, 2018. Kopřivnice : Městský úřad Kopřivnice, 2018, s. 3.

významovosti takzvaného *genius loci*. Prejavy transkulturality v súčasnej inscenačnej praxi tak môžeme klasifikovať na dvoch úrovniach. Po prvé na úrovni autorského procesu generovania, keď sa tvorcovia inšpirujú inokultúrnymi tradíciami a postupmi, ktoré následne modifikujú a vytvárajú nové jedinečné diela. Po druhé ako komunikačný proces recepcie divadelného diela, keď recipient dekoduje rôzne kultúrne odkazy, čím vytvára jednu z mnohých možností ako dané (divadelné) dielo čítať.

Súpis tvorcov

MARTINKA, Ivan: *Pinocchio* – autor libreta: Ivan Martinka – koncept: Ivan Martina, Veronika Gabčíková – dramaturgia: Veronika Gabčíková – scéna, bábk a kostýmy: Ivan Martinka – spolupráca na výtvarno-ideovom koncepte, scéne a kostýmová spolupráca: Markéta Plachá – réžia: Ivan Martinka – hudba a scénický zvuk: Martin Geišberg - Hrajú: Ľubomíra Dušaničová, Agáta Spišáková, Katarína Petrusová/Andrea Ballayová/Miloš Kusenda, Lucia Korená, Filip Hajduk – premiéra: 15. 10. 2017 v Dome Matice Slovenskej v Nitre.

Štúdia je výstupom grantového projektu VEGA 1/0282/18 *Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989*.

Literatúra a zdroje

- AKÁCSOVÁ, E.: Ivan Martinka: Moja nerest' je moja vlastná povaha. In: *týždeň*, [online], 4. marec 2018. Dostupné na internete: <https://www.tyzden.sk/lifestyle/46540/ivan-martinka-moja-najvacsia-nerest-je-vlastna-povaha/> [cit. 2018-09-18]
- BARTHES, R.: *Ríše znaku*. Praha : Fra 2013. 168 s. ISBN 9788087429259.
- BAZLOVA, R.: Pinoccio od Ivana Martinka. In: *Skupa's Daily*. Plzeň : Divadlo Alfa, 2018, s. 5.
- ČERNÁKOVÁ, J.: Bábk v Pinocchioví rastú, rozkladajú sa aj menia tvár. In: *MYnitra*, [online], 18. október 2017. Dostupné na internete: <https://mynitra.sme.sk/c/20672011/babky-v-pinocchiov-i-rastu-rozkladaju-sa-aj-menia-tvar.html> [cit. 2018-09-18]
- DOTYKY A SPOJENIA (2018, 21. jún). KRITICKÁ PLATFORMA – 21.06.2018. In: *Facebook*. [online]. Dostupné na internete: <https://www.facebook.com/dotykyaspojenia.sk/videos/2079547545667273/> [cit. 2018-09-18].
- HLEDÍKOVÁ, I.: Bábkové divadlo ako otvorené teritórium (príspevok k terminológii a súvislostiam). In: *Cestujúce bábk* (*Zborník príspevkov z medzinárodnej odbornej konferencie*). Košice : Bábkové divadlo v Košiciach 2017. s. 46-49. ISBN – 978-80-972523.
- HUNTINGTON, S.: *Střet civilizací. Boj kultur a proměna světového řádu*. Praha : Rybka Publishers, 2001. 447 s. ISBN 80-86182-49-5.
- IVAN MARTINKA O PINOCCHIOVI. In: *Kultúrny denník* [rozhlasová relácia]. Rádio Devín – Bratislava, 19. 2. 2018, 11:55.
- JAKUBOVSKÁ, K.: *Od multikultúrnosti a internacionalizácie k revitalizácii tradícií*. Boskovice : František Šalé – nakladatelství Albert, 2017. 156 s. ISBN 978-80-7326-275-4.
- JOVIČEVIČ, A.: Posledný metafyzický dandy. In: Schechner, R.: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009. s. 10-19. ISBN 978-80-89369-11-9.

- LEHMANN, H.-T.: *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- MACHÁČEK, D.: Dvaatřicátá Kopřiva nabídla několik výjimečně zdařilých inscenací. In: *Kopřivnické noviny*, roč. XXVII, č. 17, 2018. Kopřivnice : Městský úřad Kopřivnice 2018, s.3-4.
- NARABE, K.: Artist Interview: Kanjuro Kiritake III, a leader of the rising generation of puppeteers in Japan's world renowned puppet theater, Bunraku. In: *Performing Arts Network Japan*, [online], 20. jún 2008. Dostupné na internete: http://www.performingarts.jp/E/art_interview/0806/art_interview0806e.pdf [cit. 2018-09-18]
- PODHORSKÁ, K.: Hiroshi Hori si tanečné partnerky vysníva vo farbách, ušije, oblečie a roztancuje. In: *K13 Košické kultúrne centrá*, [online], 25. november 2014. Dostupné na internete: <https://www.k13.sk/hiroshi-hori-si-tanecne-partnerky-vysniva-vo-farbach-usije-oblecie-a-roztancuje/> [cit. 2018-09-18]
- PUŠKÁR, J.: Aspects of Multiculturalism in Present-day Europe: The Influence of Globalization in the Creation of New Identities in the 21st Century. In: Jakimovska-Toshikj, M. - Gabašová, K. et al.: *Culture in Transition Countries*. Skopje : Institute of Macedonian Literature, Ss. Cyril and Methodius University, 2018. s. 125-143. ISBN 978-608-4744-10-8.
- SCHECHNER, R.: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009. 341 s. ISBN 978-80-89369-11-9.
- SOUKUP, D.: Divadlo mezi didaxí, mimezí a hrou (teatrologické podněty a divadelní postupy Stewarta Parkera). In: Gajdoš, J.: *Od (tvořivého) psaní ke scénickému umění*. Ed. Július Gajdoš. Praha : KANT, 2012. s. 61-71. ISBN – 978-80-7437-084-7.
- STANOVSKÝ, E.: *Rozprava o bábkovom divadle (čo s voľným časom VI)*. Zvolen : Gymnázium, Môťovská cesta 5, Zvolen, 2006. 63 s.
- ŠÍPEK, J.: *Úvod do geopsychologie*. Praha : ISV nakladatelství, 2001. 163 s. ISBN 80-85866-70-6.
- WELSCH, W.: Transculturality: The Changing From of Cultures Today. In: *Filozofski vestnik*, roč. XXII, č. 2, 2001. Ljubľana : Filozofski institut ZRC SAZU, 2001. 229 s. ISSN 0353-4510.
- WEB 1 Peter Morton. [online]. 2018. Dostupné na internete: <<http://www.peter-morton.co.uk/about.html>> [cit. 2018-09-18]

Application of transcultural principles in theatrical production (reflection of selected examples from the current production practice)

The study examines selected aspects of the theater in order to capture the penetration of transcultural tendencies and their various forms in contemporary theatrical creation. The author deals with the phenomenon of transculturality, which he does not only know at the level of the penetration of nations cultures. At the beginning, he affects the impact of globalization on the possibility of contact of an individual with alien cultures. Consequently, he seizes the term transculturality and tries to apply it to the field of theater. In addition to no only looking for common and distinctive features of individual theatrical traditions, the emphasis is placed on the perceiver, recipient himself.

Mgr. Jozef Puškár

Katedra kulturológie, FF UKF v Nitre

Hodžova 1

949 01 Nitra

jozef.puskar@gmail.com

Obrazy lásky, pluralita gendera vo vybraných inscenáciách v kontexte nezávislého divadla – kulturologická reflexia

Lucia Valková

Abstrakt

Príspevok sa zaoberá reflexiou vybraných inscenácií nezávislých divadiel a divadelných súborov a ich zobrazením pluralitných podôb lásky a genderových stereotypov v súčasnej spoločnosti. Poukazujeme na transformačné procesy, ktoré sa nutne odrazili aj v poetike divadiel a ich angažovanosti pri sociálnych otázkach, ktoré polarizujú názory jednotlivcov. V príspevku venujeme pozornosť kategórii nezávislosti v kontexte súčasnej divadelnej tvorby ako dôležitého apelu na každodennosť človeka. Zámerom štúdie je prostredníctvom kulturologických sond vybraných divadelných diel poukázať na zobrazovanie rôznych foriem lásky, genderových stereotypov a vnímanie sexuálnych minorít v slovenskej inscenačnej praxi so zameraním na nezávislé umelecké zoskupenia.

Kľúčové slová

Angažované divadlo, nezávislosť, gender, spoločnosť, láska, iné divadlo.

„iné divadlo“

Sociokultúrne premeny, ktorými prešla a stále prechádza slovenská spoločnosť od roku 1989 sú značné a viditeľné. Divadlo ako autentické umenie „tu a teraz“ dokázalo najrýchlejšie reagovať na situácie, ktoré oscilujú v spoločnosti a v živote jednotlivca. Ako upozorňuje slovenský teatroológ Miron Pukan, pozmenený a atypický proces tvorby divadelného diela v slovenskej inscenačnej praxi je možné identifikovať už od druhej polovice 50. rokov 20. storočia. V tomto zmysle išlo o odklon inscenovania tradičných dramatických textov, ako aj o oslobodenie umeleckej tvorby v celom komplexe syntézy divadelného diela.¹ Slovenská teatrologička Nadežda Lindovská poukazuje na ďalšie transformačné posuny, ktoré prebiehali v 90. rokoch. „V spoločnosti i divadle ožil zmysel pre vnímanie podobností a odlišností, pre osobné a spoločenské, pre hľadanie a uvedomovanie si rozdielných identít, ktoré sa snažia

¹ PUKAN, M.: Na hranici medzi umením a nie umením. In: Inštorisová, D. a kol.: *Divadlo - interaktivita, inscenovanosť, diskurz*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2013, s. 358.

vyjadriť a definovať prostredníctvom konštruovania vlastného jazyka.“² V tomto kontexte reflektovala aktivity „iného“ divadla, ktoré sa profiluje. „Divadlo čoraz slobodnejšie zasahuje do „iných“ sfér pôsobenia než predtým (výtvarné umenie, terapia, sociálna rehabilitácia, edukácia, reedukácia). Sleduje „iné“, okrem iného mimoestetické ciele a rozohráva „iné“ stratégie.“³ Aj keď ako poukazuje, komunitné divadlo, ktoré do tejto „inej“ podoby zaraďujeme nie je novinkou v dejinách divadla. Ako ďalej uvádza, komunitné divadlo je „... divadlom angažovaným, bojujúcim, agitujúcim, brániacim identitu a práva názorovej skupiny, ktorú zastupuje.“⁴

V slobode, ktorú so sebou prinieslo uvoľnenie spoločensko-politickej situácie na Slovensku na začiatku 90. rokov sa odrážala aj kríza univerzálnych hodnôt a univerzalizmu v estetickom stvárnení. Odmietanie tradičných postupov, hľadanie nových umeleckých vyjadrovacích prostriedkov sa snažilo o dekonštrukciu a transformáciu v duchu postmoderných pluralitných východísk. Podľa slovenského teatrologa Miroslava Ballaya „divadlo v rámci súčasnej kultúry vystupuje zo svojho konvenčného rámca a stáva sa viacúčelové. [...] Existujúce divadlá marginalizovaných skupín na Slovensku preukazujú silne humanizujúcu tendenciu. Stoja v zreteľnej opozícii voči všeobecnej dehumanizácii predovšetkým mediálnej sféry. Môžeme v tomto zmysle uvažovať o určitej univerzálnosti divadla. Je viac než zrejmé, že prezentovaná divadelnosť jednoznačne funguje v službách humanizácie.“⁵ Nové podoby divadla sa tak v určitej miere stali faktorom, ktorý povzbudzuje a motivuje na zmenu. Vytvára priestor na sebaaprezentáciu a vyjadrenie vlastného vnímania reality, svetonázoru, či premien / stagnácie kultúry človeka. Zároveň prostredníctvom rôznych foriem vyjadrenia, umeleckého stvárnenia má potenciál scitlivovať páľčivé spoločenské problémy. Jednou z tém, ktorá neustále rezonuje v umeleckých prejavoch je láska. Jej rôzne podoby a formy sú od nepamäti inšpiračným zdrojom vo všetkých druhoch a žánroch umenia. Romantická, či neopätovaná láska, nevera, stereotypy, predsudky, témy, ktoré sa nás bytostne dotýkajú. Človek je prirodzene tvorom spoločenským, združujeme sa, vytvárame komunity, spoločenstvá, priateľstvá, partnerstvá, manželstvá. Čo ale v prípade, ak sa láska stane problémom? Celospoločenským problémom, za ktorý môže byť človek potrestaný, väznený, usmrtený. Problematika gendera a s ním spojená otázka feminizmu, rodovej rovnosti, sexuálnej orientácie, na druhej strane postoje spoločnosti, miera tolerancie, vplyv na verejný a súkromný život jedinca sa stala populárnou témou najmä prostredníctvom jej reflexie v umeleckom zobrazení. Hranica medzi politikou a umením sa tak neustále zmenšuje, zasahuje do našej každodennosti, identity, intimity. Páľčivé spoločenské témy sa dostávajú na javiská bez trblietavého obalu, imaginatívnosti. Práve naopak, často sú priamočiare, kritické, angažované.

² LINDOVSKÁ, N.: Divadlo v hľadaní staro/ nových identít. In: Knopová, E. (ed.): *Súčasná slovenské divadlo v dobe spoločenských premien : pohľady na slovenské divadlo 1989-2015*. Bratislava : Veda, 2017, s. 204.

³ LINDOVSKÁ, N.: Iné divadlo. In: Inšitorisová, D. a kol.: *Divadlo - interaktivita, inscenovanosť, diskurz*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2013, s. 406.

⁴ LINDOVSKÁ, N.: Iné divadlo. In: Inšitorisová, D. a kol.: *Divadlo - interaktivita, inscenovanosť, diskurz*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2013, s. 407.

⁵ BALLAY, M.: Divadlo marginalizovaných skupín. In: Ballay, M. – Fojtíková – Fehérová, D. – Knopová, E. – Lindovská, N.: *Divadlo nielen ako umelecká aktivita*. Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2014, s. 23.

Aj v kontexte divadelnej tvorby, nových spôsobov vyjadrovania, konštruovania vlastného jazyka tvorcov, inscenátorov je dôležité poukázať na diskurz, teda systém vedenia a poznania, ktorý je príznačný pre určitú dobu, a môžeme ho vnímať z dvoch strán. Svojím dohľadom nad poznaním vytvára a určuje možnosti poznateľnosti a spôsobu myslenia ľudí. Na druhej strane poskytuje nástroje a prostriedky na toto poznanie. Divadelný publicista a teoretik Daniel Uherek v tomto zmysle tvrdí: „Nazeranie na spoločnosť v intenciách diskurzu upriamuje pozornosť na svet zložený nie z izolovaných individuí, ale z navzájom rôzne poprepájaných skupín a komunít. Diskurz pôsobí integrujúco, vytvára spoločenstvo ľudí s podobnými potrebami a cieľmi, dáva spoločenskému životu hodnoty. Postmodernú pluralitu svetov diskurz nenaruší, ale uznáva právo na existenciu pre každý možný svet (menšiny, náboženstvá, ideológie, politické a ekonomické systémy), ale týmto svetom dáva kolektívny rozmer, odôvodňuje ich, až mýtyzuje.“⁶ Rozmach divadelných foriem a spôsobov tvorby divadla určitým spôsobom komunikuje s dobovým diskurzom a spoločenskými konvenciami. Poľský režisér, proklamátor idey chudobného divadla, Jerzy Grotowski referoval o dvoch možnostiach kam sa v divadelnej tvorbe uberať s nástupom postmoderny. Prvou je nahradenie identifikácie s mýtom jeho konfrontáciou, teda zrelativizovanie minulosti, tradície. Druhá možnosť tkvie v hmatateľnosti živého organizmu, teda narušenie jeho intimity. „odhalením jeho fyziologickej konkrétnosti i vnútorných impulzov až do tej miery, že sa prekročia bariéry excusu, sa prinavracia mýtickej situácii jej univerzálna ľudská konkrétnosť, stáva sa poznaním pravdy.“⁷

Dekonstrukcia a rozpad tradičných foriem inscenačnej praxe je jedným z dôsledkov nástupu plurality postmoderného myslenia, ako umeleckého a myšlienkového prúdu, ktorý sa postupne formoval v teoretických konceptoch rôznych mysliteľov od konca 19. storočia. Príznačné je porovnanie náhľadu na divadlo Grotowského: „Divadlo v období, keď ešte neprestalo byť súčasťou náboženského života, ale bolo už divadlo, oslobodzovalo duševnú energiu diváka tým, že stelesňovalo mýtus a zároveň ho profanovalo, prekračovalo ... divák spoznával nanovo svoju osobnú pravdu v pravde mýtu, cez prvok strachu dospieval ku katarzii. [...] Ale dnešná situácia je iná. Spoločnosť sa nedefinuje prostredníctvom vierovyznania, tradičné formy mýtu sa dostali do veľkého „síta“, zanikajú. [...] Zároveň sme oveľa silnejšie determinovaní svojimi intelektuálnymi postojmi. [...] Dnes už taktiež nie je možné ani kolektívne stotožnenie sa s mýtom, to znamená identifikácia individuálnej pravdy s univerzálnou.“⁸ Nástupom postmoderny sa stratila platnosť univerzálnych práv a zákonov, na ktorých stála moderna. Popretím základných pilierov sa vytvoril priestor na prehodnocovanie a s ňou nastupujúca pluralita postojov, myšlienok, názorov, interpretácií, nazeraní na svet, jeho fungovanie, človeka, spoločnosť.

Lindovská v kontexte transformačných procesov, ktoré prebiehajú aj v divadelnom umení poukazuje najmä na zmeny, ktoré prichádzajú po roku 2000 naberajú na dynamike a intenzite. „Nejde iba o objavovanie nových tém a nových javiskových výrazových prostriedkov. Ide o konštituovanie a šírenie pre nás nových, dovoľm si povedať, pluralitných podôb divadla. [...] Tento proces prebieha paralelne s procesom európskej integrácie slovenskej kultúry a v mnohom je touto integráciou inšpirovaný. Ide dokonca ruka v ruku s rozvojom princípov občianskej

⁶ UHEREK, D.: Diskurz a divadlo. In: Inštitutorisová, D. a kol.: *Divadlo - interaktivita, inscenovanosť, diskurz*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2013, s. 170.

⁷ GROTOWSKI, J.: *Divadlo a rituál*. Bratislava : Kalligram, spol. s r. o., 1999, s. 16.

⁸ Ibid., s. 15 – 16.

spoločnosti.⁹ Snahy sexuálnych minorít, ktoré sú už niekoľko rokov páľčivou otázkou, najmä na Slovenku, sa pretavili aj do divadelnej reflexie.

Vlastná angažovanosť v umení smeruje k odstráneniu bariér, prekročení seba samého, vlastného videnia sveta, naša realizácia zároveň zaplňa prázdnotu a neúplnosť. „Nie je to stav, ani životný postoj, ale proces, akési namáhavé dvíhanie sa, pri ktorom sa to, čo je v nás temné presvetľuje.“¹⁰ Práve tento aspekt zápasenia so sebou samým a odrývaním vlastného ja a pravdy o sebe považuje za provokáciu. „... výzvy seba samému a prostredníctvom seba i divákovi (ale aj divákovi a cez neho i sebe), narúšania zaužívaných stereotypov videnia, vnímania a posudzovania sveta, narúšania o to drastickjšieho, že sa formuje práve v ľudskom organizme, v tele, v dychu, vnútorných impulzoch; je to problém narušenia tabu, transgresie, ktorá nám prostredníctvom šoku, strhnutia masky a úplného obnaženia, odhalenia, nahoty umožňuje oddať sa niečomu, čo je nesmierne ťažké opísať, ale v čom je obsiahnutý Eros i Charitas.“¹¹

Ako sme uvádzali vyššie, vloženie seba samého do procesu utvárania diela je zo strany tvorcov inscenácie neodmysliteľné. Podstatným článkom, resp. medzičlánkom od tvorcovi k divákovi sa v súčasnosti čoraz viac stáva aj priestor, v ktorom sa buduje a podporuje idea angažovanosti, poukázania na sociálne problémy prostredníctvom umenia. Máme na mysli kultúrne uzly a centrá, ktoré vytvárajú vlastné identity takýchto priestorov, ktoré sa stávajú súčasťou verejného diskurzu k mnohým témam, ktorým sa programovo vo svojej dramaturgickej skladbe venujú. Martin Krištof – jeden z dramaturgov nezávislého kultúrneho uzla Stanica Žilina-Záriečie – poukazuje na tendencie, že „... v súčasnom umení sa dostávajú stále viac do popredia sociálne prvky na úkor estetických. Myslím, že súčasné divadlo by malo eliminovať priame vzbudzovanie skutočných alebo predstieraných emócií či vytváranie ilúzií. Malo by aktívne participovať na živote v obývaných priestoroch a usilovať sa spoluvytvárať prostredie, celú kultúru ako súhrn všetkého, čo človek vytvoril.“¹² Na zainteresovanosti, angažovanosti je založené minoritné, komunitné divadlo. Reprezentantom angažovanosti je aj minoritné divadlo NoMantins, ktoré „... je tu preto, aby sme nezabudli, že kultúra žije aj v nás bežných smrteľníkoch a smrteľníkach, že dráma hovorí a môže zasiahnuť do formovania predstáv o tolerancii inakosti, že dokáže byť kanónom, ktorého delová guľa odpáli stereotypy a predsudky.“¹³ Svojou tvorbou sa tak programovo venuje zobrazovaniu problematiky LGBT+ v slovenskom kontexte. Lindovská reflektuje prítomnosť rozmanitých identít v dvoch liniách v procese rozvoja divadla. „Tvorivá aktivita feministicky orientovaných divadelníčok a divadelníkov, predstaviteľov a predstaviteľiek doteraz okrajových skupín spoločnosti či rodiaceho sa divadla sexuálnych menšín sa opiera predovšetkým o snahu skúmať a zobrazovať svet z perspektívy vlastnej identity. ... Divadlo rozmanitých identít sa usiluje sprostredkovať publiku svoje špecifické videnie sveta, svoju svojráznu životnú skúsenosť. Individuálne tu získava prednosť pred všeobecným. Tieto individuality spätne ovplyvňujú identitu súčasného

⁹ LINDOVSKÁ, N.: Iné divadlo. In: Inštorisová, D. a kol.: *Divadlo - interaktivita, inscenovanosť, diskurz*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2013, s. 393.

¹⁰ GROTHOWSKI, J.: *Divadlo a rituál*. Bratislava : Kalligram, spol. s r. o., 1999, s. 14.

¹¹ Ibid., s. 14-15.

¹² GRUSKOVÁ, A. – ČIRIPOVÁ, D. – KRIŠTOF, M.: Rozvíjanie vnímavosti a kreativity. [Rozhovor]. In: *Kod – konkrétne o divadle*, 2009, roč. 3, č. 5, s. 6.

¹³ WEB 1 Divadlo NOMANTINELS. [online]. 2018. Dostupné na internete: <<http://nomantins.sk/o-divadle/>>. [cit. 2018-09-15]

divadla, jeho výpovede, postupy, jazyk estetiku.“¹⁴ Cez prezentáciu individuálnych zážitkov zhmotnených a transformovaných do umeleckej výpovede sa dostáva ich posolstvo medzi širšie publikum, čím sa vyslobodzuje z okraja divadelného procesu.

Aj napriek tomu, že predmetom štúdie nie je reflexia nezávislého umenia, považujeme za dôležité poukázať na prieniky v súvislosti s novými umeleckými prúdmi, novými podobami divadla a ich miesta v nezávislej kultúre, ktorá sa po roku 1989 formuje na Slovensku. Práve interpretované divadelné diela boli inscenované práce nezávislými divadlami a divadelnými zoskupeniami, ktoré mali v určitom ohľade väčšiu slobodu vyjadrenia a zobrazenia sociálnych tém.

Ideológia alebo vzdelávanie?

Optika gendra so sebou prináša kontroverzné a protichodné postoje. Na jednej strane je potreba reflexie zmeny, ktorá sa v sociálnych a spoločenských štruktúrach deje, eliminácia vnímania a prežívania sveta len z pohľadu muža, či potreba verbalizovať násilné i nenásilné formy diskriminácie žien. Kontroverziu vzbudzujú rôzne hnutia a záujmové skupiny, ktoré optiku gendra presadzujú takmer ideologicky. Nové podoby divadla vo svojej snahe o zobrazenie individuálnych skúseností využívajú nielen edukatívnu funkciu divadla, prechádzajú aj do dokumentárnej roviny. Zámerom je poukazovať na problémy z inej strany, alebo len predostrieť divákovi súčasný stav spoločnosti, navrhnúť zmenu, alebo len diváka konfrontovať prostredníctvom umeleckej výpovede. V tej línii „rodovo-citlivého divadla“¹⁵ – queer¹⁶ divadlo, ktorým je formujúce sa NoMantinsels v Bratislave. Inscenácie divadla NoMantinsels (*O nás / O nich* aj v *Kuruc, Hvorecký, Scherhauser – IDENTIKIT (2x2)*), spolu s inscenáciou *Vnořen* sa snažia vzdelávať diváka explicitne. V textoch uvedených inscenácií priamo objasňujú pojmy, s ktorými pracujú. Divákovi vysvetľujú pojmy ako feminizmus, homofóbia, gender, pohlavie, sexualita. Práve tieto sú veľmi diskutované a viaže sa na nich mnoho negatívnych a stereotypných konotácií vo vnímaní majoritnej spoločnosti.

Tvorcovia sa tak angažujú formou nezávislého divadla na zmene optiky na témy LGBT+ na Slovensku, ale aj o porozumenie základných pojmov a redukovanie negatívnych významov s tým spojených. Základom na zmenu spoločenského vnímania tejto témy je poznanie a vnímanie inakosti v jej rôznych formách, ktorá určitým spôsobom naruša optiku človeka na svet a jeho usporiadanie. Do popredia sa práve v divadle NoMantinsels dostávajú sociálna

¹⁴ LINDOVSKÁ, N.: Divadlo v hľadaní staro/ nových identít. In: Knopová, E. (ed.): *Súčasná slovenské divadlo v dobe spoločenských premien : pohľady na slovenské divadlo 1989-2015*. Bratislava : Veda, 2017, s. 204 – 206.

¹⁵ Podľa delenia N. Lindovskej jedna z dvoch nových línii, spolu divadlom sociálne a zdravotne marginalizovaných skupín.

¹⁶ Koncept „queer“ v sebe ukrýva veľkú pluralitu významov od svojho samotného vzniku. Zakladá sa na definičnej nejednoznačnosti a elasticite. Toto pomenovanie v sebe ukrýva a zároveň zastrešuje nielen určitú kultúrne marginalizovanú genderovú a sexuálnu sebaidentifikáciu, na druhej strane predstavuje formujúci sa teoretický model. „queer koncept je politickou kategóriou, lebo chce meniť mocenské diskurzy, ktoré chápou identitu ako niečo pevne daného a nemenného, s čím sa jedinec rodí a musí sa jí podriadiť.“ (FAFEJTA, M.: *Sexualita a sexuálna identita. Sociálni povaha prirodzenosti*. Praha : Portál, 2016, s. 193-194)

a etická funkcia, ktoré sú podľa Lindovskej „... často dôležitejšie ako estetická dokonalosť inscenácií.“¹⁷

Človek má od nepamäti potrebu vytvárať a pretvárať prostredie okolo seba, ale zároveň aj formovať seba samého. Duálny systém, ktorý si pre svoje fungovanie vytvoril, od základných binárnych opozícií – teplo / chlad, svetlo / tma, dobro / zlo, slnko / mesiac – sa stal ústredným princípom poriadku sveta. Pretváraním prírodného prostredia na svoje „druhé“ prostredie – kultúru, vytvoril základné konečné opozitá euroatlantickej spoločnosti (príroda a kultúra). Z nich sa vytvorila aj paralela rozlíšenia medzi pohlavím (sex), chápaným ako príroda a genderom / rodom, stotožňovaným s kultúrou. „... lidské pohlaví jako biologická danost (bytí mužem či ženou) slouží jako základ, na němž lidé konstruují společenskou kategorii zvanou gender (maskulinitu či femininitu).“¹⁸ Aj napriek tendenciám o uchovanie prirodzeného spojenia gendera a pohlavia je nepopierateľná sociálna konštruovanosť sveta. „...Naše pohlavní role a pohlavní identita, způsob, jak sami sebe chápeme a jak vnímame své tělo, jsou do značné míry ovlivněny sociálně.“¹⁹ Podľa českého sociológa Martina Fafejtu, gender ako sociálny konštrukt je možné meniť, ide o rolu, ktorú môže každý vytvárať a pridávať vlastný obsah. Stáva sa súčasťou našej identity prostredníctvom výchovy a vštepovania správneho a nesprávneho genderového správania. Formuje sa tak určitá inštitucionálna podoba sociálneho mužstva a ženstva²⁰, formujúce sa v určitom kultúrnom prostredí. Už v samotnom obsahu pojmov maskulinity a femininity sú etablované sociálne očakávania, ako aj kultúrou potvrdzované normy a ideológie.

Mužské a ženské role sú však v živote jednotlivca premenlivým prvkom, závisia od teritoriálnych, kultúrnych, sociálnych a ďalších aspektov vývoja tej ktorej spoločnosti. A práve tá nám poskytuje určité formy, nástroje a možnosti vytvárania vlastnej identity a sebaidentifikácie. Spôsoby fungovania a kreovania sociálneho systému toho-ktorého konkrétneho spoločenstva sa usiluje dostať človeka do podoby, v ktorej bude zachovávať jej kontinuitu. Začleňuje sa do kultúrneho prostredia, ktoré ho determinuje a prisudzujeme mu určité roly. Nadobúda obraz o sebe samom v opozícii voči iným, základný binárny model MY vs. ONI je prítomný od prvej socializácie človeka. „...Identita [...] je niečím, čo sa konštruuje a čo je možno (alespoň v princípu) možno konštruovať rôznymi spôsobmi.“²¹ Normy a pravidlá, ktoré tá ktorá spoločnosť vytvára pre utvorenie vlastnej identity sa rôznia v čase aj priestore. Ustanovenie normálnosti a tolerancia voči inakosti je najjasnejším príkladom sociálneho konštruovania každodennosti.

Práve reflektovanie sociálnych tém a teda zobrazovanie človeka, ktorý je súčasťou spoločenského systému, jeho boj s týmito štruktúrami, nastaveniami a normami je dôležitým ukazovateľom vývoja kultúrnosti. Cez prizmu vyobrazenia širokej palety medziľudských

¹⁷ LINDOVSKÁ, N.: Divadlo v hľadaní staro/ nových identít. In: Knopová, E. (ed.): *Súčasná slovenské divadlo v dobe spoločenských premien : pohľady na slovenské divadlo 1989-2015*. Bratislava : Veda, 2017, s. 207.

¹⁸ RENZETTI, C. M. – CURRAN, D. J.: *Ženy, muži a spoločnosť*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2003, s. 20.

¹⁹ FAFEJTA, M.: *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovaný : Nakladatelství Jan Piszkiwicz ve Věrovaněch, 2004, s. 23.

²⁰ Ibid., s. 27-31.

²¹ BAUMAN, Z.: *Úvahy o postmoderní době*. Praha : Slon, 2006, s. 27.

vzťahov, zobrazenia lásky a intimity jednotlivca je možné poukázať na systém moci, ktorý na človeka pôsobí. V spoločnosti je zreteľný posun a tendencia aktívne zasahovať a ovplyvňovať diskurz. Práve aktivity komunitného, minoritného divadla a angažovaného umenia vôbec majú možnosť nepriamo, podvedome ovplyvňovať poznanie a spôsob myslenia človeka a jeho nazeranie na svet okolo seba. Podľa D. Uhereka „... práve inscenovanosť a divadelnosť sa môžu stať jedinými účinnými prostriedkami, ako vplývať na kolektívne myslenie členov spoločnosti.“²² N. Lindovská ďalej dopĺňa, že „... na rozdiel od teórie a legislatívnych smerníc vytvárajú reálnu prax kultúrnej a sociálnej integrácie. Slovenské divadlo [...] zažíva stav, v ktorom sa autentická rozmanitosť života, pluralizmus identít začali premietiť do rozmanitosti podôb človeka na javisku.“²³

Produkt spoločnosti

Pri budovaní vlastnej identity, v ktorej si určitý prvok zvyčajne zdôrazňujeme, či už je to gender, sexualita alebo sociálny status, v každom prípade sa pri utváraní seba samého ako člena tej ktorej spoločnosti, pohybujeme len v rámci možností, ktoré nám ona sama poskytuje. V tomto kontexte je dôležité poukázať na koncept francúzskeho filozofa, teoretika kultúry Michela Foucaulta, ktorý analyzuje mocenské vzťahy, ktoré sú na jedinca uplatňované a to aj v oblasti jeho sexuality a intimity. Moc, na ktorú Foucault poukazuje sa uplatňuje v každodennom živote jedinca a vytvára z neho subjekt. Ten vníma subjekt v dvoch rovinách: „...podliehajúci niekomu inému prostredníctvom kontroly a závislosti“, a zároveň „...zviazaný so svojou vlastnou identitou prostredníctvom vedomia a sebapoznania.“²⁴ Kategórie sexuality, genderu, pohlavia podliehajú sociálnej konštrukcii a dobovému diskurzu, pričom umožňuje získavať moc nad jedincom, prisudzovať mu jeho miesto v spoločnosti. Podľa Foucaulta „Sexualita se stala predmetom vzťahu medzi štátom a jedincem, a to predmetom verejným.“²⁵ Telo sa stávalo prostriedkom uplatňovania moci štátu, či už išlo o jeho sexualitu, alebo genderovú prezentáciu. Foucault v tomto kontexte determinovania vlastnej individuality na základe spoločenských noriem hovorí o vytváraní „biomoci“ nad jedincem, jeho telom, identitou. Prostredníctvom celej štruktúry inštitúcií uplatňoval štát svoju zvrchovanú moc nad prežívaním intimity a sexuality jedincov. Telo, ktoré by sme mohli vnímať ako neutrálne, nadobúda v spoločnosti politický význam. Podobne telo reflektuje aj francúzsky sociológ Pierre Bourdieu „Sociální svět konstruuje tělo jako sexualizovanou skutečnost a jako nositele sexualizujících principů vidění a dělení.“²⁶ V tomto zmysle telo môže vystupovať ako kultúrny znak, ktorý vymedzuje imaginárne významy a zároveň ich aj samo vytvára.

Podľa Foucaulta sociálne konštituovaná sexualita získava moc nad telom a jedincem. Sexualita sa súčasne poníma ako zdroj identity jedinca a cesta poznania jeho identity. Britský

²² UHEREK, D.: Diskurz a divadlo. In: Inštitutorisová, D. a kol.: *Divadlo - interaktivita, inscenovanosť, diskurz*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2013, s. 171.

²³ LINDOVSKÁ, N.: Divadlo v hľadaní staro/ nových identít. In: Knopová, E. (ed.): *Súčasný slovenský divadlo v dobe spoločenských premien : pohľady na slovenské divadlo 1989-2015*. Bratislava : Veda, 2017, s. 253.

²⁴ GÁL, E. – MARCELLI, M. (ed.): *Za zrkadlom moderny*. 1. zborník o filozofickom postmodernizme na Slovensku. Bratislava : Archa, 1991, s. 47.

²⁵ FOUCAULT, M.: *Dějiny sexuality I*. Praha : Herrmann a synové, 1999, s. 34.

²⁶ BOURDIEU, P.: *Nadvláda mužů*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2000, s. 13.

sociológ Anthony Giddens hovorí o sexualite ako o budovaní rozličných životných štýlov. „Je to niečo, čo každý z nás má alebo si kultivuje; není to už prirodzená vlastnosť, [...] sexualita funguje ako tvárny rys vlastného ja, ako primárny spojovací bod medzi telom, vlastnou identitou a sociálnymi normami.“²⁷ Podobne uvažuje aj slovenský psychológ Gabriel Bianchi s odvolaním na britského sociológa Jeffreyho Weeksa „...Životný štýl sa v dobe neskorej modernity stal predmetom výberu, vrátane všetkých dimenzií sexuality a intimity – sexuálnej identity, sexuálnej orientácie, veku a spôsobu reprodukcie, typu rodinného či partnerského zväzku, typu bývania...“²⁸

Vyššie sme poukázali, že intimita a sexualita sú časti individuálnej aj verejnej reality, ktoré formujú nielen jednotlivci, ale aj spoločnosť. Reakcie spoločnosti a jej inštitúcií na zmeny v intímnej a sexuálnej sfére sú predmetom verejného diskurzu o sexualite, pluralite sexualít a genderových identít, či osobnom prežívaní vlastnej slasti. Tieto aspekty života sa odrazili aj v kultúre a umeleckom prejave človeka. Mnohosť a inakosť sa preniesla aj do umeleckej sféry, ktorá reaguje na procesy prebiehajúce v spoločnosti. Ako sme uvádzali vyššie v súvislosti s pluralitnými podobami divadla, t. j. podľa Lindovskej „iného divadla“, sa do inscenačnej praxe slovenského divadelníctva dostali nové jazykové kódy, rozširuje sa terminológia, dochádza k transformácii na recepciu divadla a na možnosti, ktoré ponúka.²⁹

Interpretačné sondy vybraných diel

Kto ťahá za nitky

V kontexte spomínaných teoretických východísk sme vybrali inscenácie nezávislých a minoritných divadiel, v ktorých sme identifikovali spoločný prvok – bábk, ako metafory ovládania a manipulácie. Prvou inscenáciou je *Kúpalisko* (Nové divadlo, 2016, réžia: Šimon Spišák), ktoré spolu s inscenáciou *Vnořen* (divadlo Venuše na Švehlovce, 2018, réžia: Alžbeta Vrzgula) poukazujú na problematiku mužsko-ženských vzťahov. V sociálnych štruktúrach spoločnosti pôsobí určitá stereotypná predstava aká má byť „skutočná“ žena, „skutočný“ muž a aký má byť ich vzájomný (v tomto prípade zdravý a normálny je heterosexuálny) vzťah, ktorý je prirodzený a nevyhnutný pre zachovanie kontinuity.

Teoretické koncepty, ktoré sa snažia vyvrátiť ideálne predstavy o vlastnostiach a reálnej existencii „pravej ženy“ a „pravého muža“ sú zväčša založené na dekonštrukcii stereotypov a naturalizovaných mýtov, ktoré sú zakorenené v jungovskom chápaní v kolektívnom nevedomí spoločnosti aj prostredníctvom archetypov. Socializáciou, enkulturáciou a prijímaním roly, ktoré nám počas života prisudzuje prostredie, v ktorom sa formujeme, či už na základe sociálneho statusu, alebo pohlavia, nám určuje mantinely, v ktorých sa môžeme ako individuality budovať.

Archetypy môžeme vnímať ako jeden zo zdrojov produkcie genderových stereotypov, ktoré sa utvárajú a dobovo prispôsobujú. Podoby archetypu matky sú využité aj v nami

²⁷ GIDDENS, A.: *Proměna intimity. Sexualita, láska a erotika v moderních společnostech*. Praha : Portál, 2012, s. 25.

²⁸ BIANCHI, G.: Nové podoby sexuality, občianstva, noriem a reprodukcie: svet a Slovensko. In: *Sociológia*, [online], 2013, roč. 45, č. 1, s. 7. Dostupné na internete: <https://www.sav.sk/journals/uploads/03041123Bianchi%20-%20OK%20GB.pdf> [2018-08-13]

²⁹ LINDOVSKÁ, N.: Iné divadlo. In: Inšitorisová, D. a kol.: *Divadlo - interaktivita, inscenovanosť, diskurz*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2013, s. 394.

interpretovaných inscenáciách, kde sa ako postava vyskytuje vo všetkých z nich. Zo semiotického hľadiska môžeme ženu vnímať ako symbol, ktorý sa podľa českých semiotikov Jaroslava Černého a Ján Holeša transformoval a využíval v rôznych kontextoch. „...na jedné straně se pojí s představou dobré Matky, dárkyně života, opatrovnice a živitelky, na druhé straně s předstvou velké intrikánky, svůdkyně a ničitelky.“³⁰ S čím sa bezprostredne spájajú aj ďalšie významy „...pasivní a negativní prvek, Chaos,... podvědomí; voda, Země, matka, plodnost, čistota, morálka, cnost, láska, pokušení, vychytralost, inkriky, národ, nejistota, krutost, upovídanost...“³¹, ktoré sa naturalizáciou stali súčasťou stereotypného nazerania na ženu. Aj v uvádzaných významoch spájaných so ženou je značná pluralita, ktorá sa odráža aj v realite a skutočnej ženskosti (rovnaký princíp plurality platí aj pre maskulinitu), ktorá neexistuje univerzálna, homogénna a nemenná. Hranice vnímania sa posúvajú v závislosti na prevládajúcom diskurze, napr. belgická psychoanalytička, feministka a kultúrna teoretička Luce Irigaray, zastáva názor, že ženy v rámci diskurzu predstavujú paradox. „Ženy sú „pohlavie“, ktoré nie je „jedno“.“³² V kontexte jazyka, v ktorom sa odzrkadľuje maskulínny svet, tvoria ženy niečo nereprezentovateľné. Žena nie je v jazyku uchopiteľná a ženské pohlavie nie je možné vymedziť a definovať. „...ženy predstavujú pohlavie, ktoré nie je „jedno“, ale je mnohotvárne.“³³

Stereotypy sa odrážajú aj v predstavách jednotlivých postáv oboch inscenácií. V *Kúpalisku* (2016) sledujeme päťicu mladých žien, ktoré túžia nájsť svojho ideálneho muža. Spojítkom a zároveň príčinu rozkolu ženských postáv je postava hýbateľa, ktorá reprezentuje, zosobňuje a zhmotňuje ich túžbu po dokonalom vzťahu s dokonalým chlapom.

„HÝBATEL: Som Hýbateľ. Potrebujete ma a ja potrebujem vás. Keby som neexistoval, vaše životy by boli fádne a nudné. Keby som neexistoval, nikto z vás by nespoznal rozkoš a túžbu. Som Hýbateľ. Tvorím vaše sny. Ak si ma dobre pozriete, zistíte, že bezo mňa by naozaj neexistovalo nič. Som vaše šťastie. Som vaša láska. Som celý váš život, ktorý by bol bezo mňa na figu. Hýbateľ! Hýbateľ! Nehľadájte ma, som stále s vami.“³⁴

Ženské postavy sa stávajú bábkami vlastnej túžby po ideáli, ktorý neexistuje. Ovládajú ich predstavy o potrebe vzťahu, túžba po dieťati, svadbe, všetko, čo sa od správnej ženy v istom veku očakáva. Ženy, každá iným spôsobom, prezentovali inú stránku ženskosti, na ktorú spoločnosť a jej normy kladú dôraz. Ideálny prípad je požiadavka na spojenie týchto ženských atribútov v každej žene. Objavovanie vlastnej túžby, žiadostivosti, éterickosť a krehkosť ženy, materstvo a vytvorenie rodiny, každá zo ženských postáv prezentuje iný odtieň femininity a predsa sú všetky ženami. Hýbateľ je nielen prostriedkom, ktorý oživuje a podnecuje vynáranie ich vlastných túžob a napomáha ich „sebapoznaniu“. Na druhej strane je on tým, kto v nich tieto predstavy vytvára, vďaka jeho zásluže bujnejú a naberajú na intenzite, ktorou sa ženské hrdinky nechávajú unášať v snahe za „svojím“ snom. Ich romantické predstavy však narážajú na tvrdú realitu a spolu s divákmi sú konfrontované s vlastnou samotou a bezmocnosťou, keď ich „muž ich snov“ opúšťa, no ani to niektorým nezabráni ďalej zotrvať vo svojej predstave a túžbe.

³⁰ ČERNÝ, J. – HOLEŠ, J.: *Sémiotika*. Praha : Portál, 2004, s. 210.

³¹ Ibid., s. 210.

³² BUTTLER, J.: *Trampoty s rodom: Feminizmus a podryvovanie identity*. Bratislava : Záujmové združenie žien Aspekt, 2003, s 26.

³³ Ibid., s. 26.

³⁴ GABČÍKOVÁ, V.: *Kúpalisko*. 2016. Bulletin, Nitra : Nové divadlo. Nečíslované.

Päťica žien ostáva vo svojom presvedčení, že ich život dokáže zmeniť len ten správny muž, ktorý ovládne ich život a prinesie mu zmysel. Paradoxom je vzájomné podnecovanie nezmyselnej a stereotypnej túžby medzi sebou, samotnými ženami. Tie sa stávajú nielen reprezentantkami „útlaku“ spoločenských konvencií, ale samé tieto mantinely a bariéry vytvárajú a udržiavajú. V kontexte tejto inscenácie vyznievajú snahy o rovnosť s mužmi veľmi humorne, keďže sú ženy na druhej strane zväzované vlastnou túžbou po naplnení romantického vzťahu, vďaka ktorému sa stanú kompletnými bytosťami a v týchto predstavách sa aj vzájomne utvrdzujú.

V inscenácii *Vnořen* (2018) sa predostiera naopak feministickejší prístup k vzťahu s mužom a zobrazenie ženy. Slovenská režisérka Alžbeta Vrzgula vytvorila paralelu medzi Ibsenovou Norou a aktuálnymi otázkami na tému feminizmus, ktoré sa odohrávajú na sociálnych sieťach a internete. Príbeh Nory je považovaný za oslavu feminizmu, nakoľko hlavná hrdinka opustí manžela aj deti, keď sa stáva len funkčným doplnkom v dome, ktorý sa stará o domácnosť, deti a pohodu manžela.

NORA HELMEROVÁ: „Verím, že som predovšetkým človek ako ty.“

Ved' bud'. Bud' človek, to je v poriadku. Aj tak predsa zvládneš vyprat', vyžehliť a do večera vychovať tri deti. Si predsa silná žena. Samozrejme, že sme feministi, ale...³⁵

Prepojením súčasnosti s príbehom Nory inscenátori konfrontujú diváka so súčasným alibistickým postojom a negatívnou konotáciou feminizmu. Všetci sa ním oháňajú, ale v čom naozaj spočíva a je vôbec ešte opodstatnený? Nora, ktorá bola matkou a manželkou, si nielen uvedomovala stratenosť vlastnej existencie v spleti určitých očakávaní okolia, ale našla silu a vzoprela konvenciám, ktoré ju zväzovali. Problém, ktorý Ibsen predstrel v 70. rokoch 19. storočia svojim dielom *Dom bábik*, nadviazala až druhá vlna feminizmu, najmä dielo Betty Friedan *Feminine Mystique*. „Problém beze jména“³⁶ ako ho nazvala Friedan sa stal pálčivou otázkou ženskej identity aj v 60. rokoch 20. storočia. Potreba sebarealizácie, ktorá by sa neobmedzovala len na starostlivosť o rodinu, deti a domácnosť bola aktuálna v príbehu Nory, a bola realitou žien aj o storočie neskôr. Feministické hnutie a jeho myšlienky boli opodstatneným a nevyhnutným akceleračným faktorom na zmenu vo vnímaní ženy a jej spoločenského statusu, možnosti sebarozvoja a sebarealizácie. V súčasnosti, nakoľko existuje široká škála rôznych feministických hnutí od umiernených až po prehnane radikálne, väčšinová spoločnosť opäť získava negatívne konotácie spájané s myšlienkami feminizmu a polemizuje nad jeho opodstatnenosťou v 21. storočí. Tvorcovia poukazujú práve na tento aspekt a výberom internetových diskusií prezentujú, že ženy považujú feminizmus za prekonaný a dnes už nepotrebný. Paradoxným zástancom feministických myšlienok je v inscenácii muž, ktorý tento názor nezdieľa. Vidí ešte mnoho aspektov, ktoré je potrebné riešiť, aj v kontexte prebiehajúcej kampane MeToo. Na jednej strane neustála snaha o zmenu postavenia ženy v rôznych oblastiach, na druhej strane ženy, ktoré už žiadne zmeny nepotrebujú. Ako sa vysporiadať so vžitými predstavami žien o ženách, keď samé ničíme snahy na zmenu? Bolo donedávna

³⁵ WEB 3 Vnořen. In: *štúdio 12*. [online]. 2018. Dostupné na internete: <<http://www.studio12.sk/program?shift=-5>> [cit. 2018-08-13]

³⁶ FRIEDAN, B.: *Feminine Mystique*. Praha : Pragma, 2002, s. 49.

monopolné patriarchálne usporiadanie sociálnych a spoločenských štruktúr mocou mužov nad ženami, alebo boli ženy tie, čo ťahali za nitky tiež?

Iným spôsobom využitia prvku bábk, ovládania, pracujú tvorcovia minoritného divadla NoMantins v inscenáciách *O nás / O nich* (NoMantins, 2017, réžia: Dáša Krištofovičová a J. Tomandl) a *Kuruc, Hvorecký, Scherhauser – IDENTIKIT (2x2)* (NoMantins, 2017, réžia: Adriana Totiková). V oboch je s prvkom bábk pracovné v širších sociálnych súvislostiach zasadených do slovenských reálií. Hlavným motívom je poukázanie na obmedzovanie spoločnosťou, ktorá ovláda pravidlá, normy a najmä nastavuje hranice normálnosti v kontexte lásky, sexuálnej orientácie jedinca. V inscenácii *Kuruc, Hvorecký, Scherhauser – IDENTIKIT (2x2)* hľadajú tvorcovia odpovede na otázky, či je možné vybrať si vlastnú identitu. Na problematiku postavenie LGBT+ komunity poukazujú prostredníctvom groteskných situácií a ponukou odpovedí na problémy ako vykonať intrauterinnú insemináciu u vás doma – ako sa zaručene vyliečiť z homosexuality za necelých 10 eur – ako prepísať rod v občianskom preukaze.

Reagujú na situáciu a vnímanie LGBT+ menšiny po Referende o rodine, ktoré sa konalo r. 2015 a na často scestný pohľad a argumenty proti možnosti uzavrieť registrované partnerstvo. Tvorcovia v inscenácii zosmiešňujú zarytých konzervatívco, ktorí nemajú ani záujem o diskusiu na túto tému. Zaniatený predstaviteľ referenda a fanatická susedka, ktorá bojuje za tradičnú rodinu a sleduje každý krok svojich gay-susedov a jej dcéra otehotnie s neznámym mužom, či žena, ktorá zmení svoje pohlavie. Každá z postáv je bábkou v mašinérii spoločenských pravidiel a noriem, ktoré určujú hranice, čo je normálne, a čo je iné. Paradoxom je, že inakosť nemusí byť zničujúcim faktorom, poľský sociológ Gilles Lipovetsky poukazuje na opak: „... neurčitost a mnohoznačnost komunikujících elementů není projevem nemoci systému, ale podmínkou jeho životnosti.“³⁷ Vzájomné ovplyvňovanie a kreovanie môže vytvárať plodné prostredie pre rozvoj a rast každej kultúrnej spoločnosti a jej členov.

Dejovú líniu tvorí niekoľko životných osudov, ktoré sa postupne odкрývajú. Na pozadí vzťahu dvoch homosexuálnych mužov, ktorí nemôžu svoj vzťah ukázať ani pred susedmi a ich neskutočnej túžbe po vlastnej spoločnej rodine, sledujeme príbeh nešťastnej ženy, ktorá túži po láske. Prihlási sa na ich inzerát a stane sa „živým inkubátorom“ ich dieťaťa. Zrazu sa v jej živote objaví muž, ktorý má byť jej šťastím. O dieťa prídre a nezničí sen o rodine dvom mužom, ale aj sebe, nakoľko ju muž jej života opúšťa pre inú. Postavu naoko príkladnej matky a kresťanky zosobňuje „pro rodinne“ orientovaná susedka, ktorá nedá dopustiť na tradičnú rodinu a špehuje svojich gay susedov, sama však bojuje s problémami za múrmi svojho bytu. Jej dcéra čaká dieťa s neznámym mužom, ktorý sa k dieťaťu ani neprihlási. Ďalšou postavou je žena, známa televízna moderátorka, ktorá nie je stotožnená sama so sebou, bojuje proti svojej prirodzenosti. Aj napriek tlaku od jej partnera sa nakoniec rozhodne pre zmenu pohlavia v zahraničí, kde konečne nájde šťastie a samého seba.

Potreba odlišnosti, o ktorej hovorí aj Lipovetsky je základným atribútom sebaotvorenia. „Dnes se nosí rozdílnost, fantazie, uvolněnost; norma a strojenost už nemají dobrý zvuk. Kult spontánnosti a psychoanalytická kultura člověka vybízí, aby byl „více“ sám sebou, aby „cítil“, rozebíral se, osvobodil se od svých rolí a komplexů.“ Postmoderní kultura je plná samého feelingu a individuální emancipace rozšířované na všechny věkové kategorie bez ohledu na

³⁷ LIPOVETSKY, G.: *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu*. Praha : Prostor, 2003, s. 148.

pohlaví.³⁸ No v tomto princípe individuálnej emancipácie, na ktorú sa upriamilo postmoderné prežívanie jednotlivcov v sebe prináša aj istý paradox. Každá z postáv mala jeden cieľ, nájsť lásku, ktorá by naplnila ich tradičnú predstavu o šťastí človeka. Miesto toho sa zmietali v pocitoch rozpoltenosti, hľadania seba samého, svojho miesta vo svete, nezapadania do „škatuliek“, ktoré diktuje spoločnosť okolo nás. Potreba zaradiť sa je v nás hlboko zakorenená, potrebujeme niekam patriť, byť členom a súčasťou spoločenstva. Pociť stratenosti, dezilúzií, ale súčasne aj vnímanie a preferovanie seba samého na úkor ostatných, sa stali typickými pocitmi jedincov v postmodernej, informačnej, postindustriálnej dobe. Presýtenosť možností vo všetkých sférach života nám poskytuje únik, hyperrealita a virtuálny priestor sa stali našim druhým domovom, kde môžeme byť tým, kým chceme. Problém nastáva v skutočnom živote, sociálnych interakciách „face-to-face“, kedy sa snažíme vysvetliť svoje postoje, no v tom zlyhávame. Neustále hľadáme prostriedky vyjadrenia seba samých, našej odlišnosti, individuality, bez ohľadu na to, či zvýznamňujeme gender alebo sexualitu. Pretvárame sa v znamení hesla „byť iný je cool“, ovláda nás snaha o vymanenie sa zo stereotypu alebo naopak túžba po získaní niečoho, čo poznáme, čo nám môže dodávať istotu a stabilitu – túžba po láske.

Dokumentárny divadelný projekt *O nás / O nich* prepája minulosť a prítomnosť inscenovaním novinových článkov zo zbierky aktivistu Jána Majerského z r. 1959 – 1989. Aj tu tvorcovia poukazujú na diskurzívne vnímanie sexuality a intímneho života človeka. Väčší priestor dostáva edukačný zámer, keď vysvetľujú historické súvislosti, poukazujú na osobnosti, ktoré sa snažili o zmenu. Tvorcovia nehľadajú odpovede, kladú otázky a konfrontujú divákov s udalosťami a postojmi, ktoré sa nezmenili aj napriek tomu, že medzi nimi uplynulo niekoľko desaťročí. Dejovú líniu tvorí mozaika anonymných príbehov LGBT+ ľudí v rokoch 1959 – 1989, ktorí hľadali rady. Prepojenie tejto koláže dosahujú štvoricou hercov, ktorí majú v pláne inscenovať hru o sexuálnych menšinách a dostávajú sa do vzájomných konfrontácií vzhľadom na vlastný postoj k téme. Prostredníctvom príbehov z dobových periodík, inzerátov LGBT+ ľudí, ktorí sa báli odhalenia konfrontujú diváka aj priamo, keď sa na malý moment stane súčasťou inscenácie a hneď zo strany minority. Divák číta inzerát z dobových periodík a herci adresujú odpoveď priamo jemu. Komparáciou minulosti a súčasnosti, v ktorej je ešte stále potrebné objasňovať potrebu a prirodzenosť tolerancie sexuálnych minorít nastavuje zrkadlo jednotlivcom a spoločnosti, ktoré tému marginalizuje. Túto skutočnosť dokazujú aj samotné postavy, ktoré na jednej strane súcítia s príbehmi ľudí z minulosti, nedokážu pochopiť postoj vtedajšej spoločnosti. No v okamihu ako sa obdobný príbeh týka reality a každodennosti, ktorej sú súčasťou, stavajú sa do pozície odporu. Sociálnu vylúčenosť a nezáujem zobrazujú prenášajú na do príbehu jedného z hercov, ktorý je gay a jeho kolegovia sa voči homosexualite vyhraňujú, ale jeho vlastne ako homosexuála neberú, lebo ho poznajú. Začarovaný kruh v neschopnosti hľadať cesty vzájomného dialógu a rešpektovania jeden druhého sa javí s univerzálnou platnosťou bez ohľadu na dobu, v ktorej žijeme. Pritom si neuvedomujeme, alebo zabúdame na to, že sa vzájomne potrebujeme k utváraniu seba samých. „K tomu, abych mohl potvrdiť vlastnú identitu, potrebujú jiné identity, které striktně odmítnu.“³⁹ Odmietanie, alibizmus, že nás sa niečo

³⁸ Ibid., s. 31.

³⁹ FAFEJTA, M.: *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovaný : Nakladatelství Jan Piszkiwicz ve Věrovaněch, 2004, s. 80.

také netýka nie je úplne na mieste. Všetko, čo sa odohráva v spoločenskej realite, ktorá nás obklopuje a ktorej sme integrálnou súčasťou nás formuje. Na tento aspekt poukazuje aj slovenský estetik Erich Mistrík: „... Moja identita, moja odlišnosť vzniká a formuje sa len vo vzťahu k druhému. ... Kultúra a inakosť druhého človeka preto nie je niečím mimo mňa a nezávisle odo mňa. Mojm vzťahom k nemu formujem jeho pohľad na svet a jeho identitu – ale tak isto on formuje môj pohľad na svet a moju identitu. Jeho kultúra a jeho inakosť sa stávajú súčasťou mojej osobnej kultúry. Naše osobné kultúry sú buď ako dve zrkadlá, ktoré sa v sebe navzájom odrážajú, alebo ako dve kvapaliny s rôznou hustotou, ktoré sa zlievajú, miešajú a zasa oddeľujú. ... Moja osobná identita a moja osobná kultúra je preto premenlivá a pohyblivá, je priesečníkom množstva vzťahov... V tých druhých zrkadlách nachádzam seba. Je to moja sebareflexia, ktorá sa neustále mení, tak ako sa menia moje vzťahy s inými identitami a s inými sebareflexiami. ... Je to niečo ako dekonštrukcia mojej kultúrnej a osobnej identity ...“⁴⁰

Nakoľko predmetné inscenácie zväčša dávajú do popredia dôležitosť témy, či už postavenia LGBT+ minority, či všadeprítomnosť genderových stereotypov, teda zameranie na sociálne témy, v inscenovaní je možné identifikovať spoločnú tendenciu tvorcov – využívanie scudzovacieho efektu. Realita, ktorá sa buduje na javisku a proces recepcie diela je prerušovaný antiiluzívnymi vsuvkami, napr. v prípade inscenácie *Vnořen*, či *O nás/ O nich*, kedy tento prvok využívajú tvorcovia nielen na prepájanie minulosti s prítomnosťou, resp. veľmi explicitne konfrontuje vnímavosť diváka a upozorňujú ho na jasné prepojenie medzi divadelnou realitou a sociálnou realitou, v ktorej sa každodenne pohybuje a chtiac, či nechtiac podriaďujeme. Tvorcovia tak, možno jasnejšie, nastavujú zrkadlo publiku o systéme, v ktorom aj oni sami hrajú roly. Práve umelecký prejav, v našom prípade angažované divadlo, ktoré sa zameriava na etické a sociálne otázky polarizujúce spoločnosť, nám v určitom zmysle ukazuje inú optiku vnímania „neviditeľného systému moci“, ktorý nás ovláda. Francúzsky filozof, predstaviteľ postmodernej filozofie a teoretik kultúry Michel Foucault poukazoval na prítomnosť „diskurzívnych praktík“⁴¹ v štruktúre spoločnosti jej inštitucionálnosti, ktorými udržiava moc nad jedincom, jeho konaním, myslením a poznaním. Umelecké prevrátanie reality, alebo len jej zveličenie ukazuje sociálnu realitu z opačnej strany, možno s hyperbolou, no odrýva to, čo v každodennom živote prehliadame. Naše vnímanie sa v ideálnom prípade premieňa, pozoruje odlišnosť a inakosť okolo nás. Hranica medzi sociálnou politikou a umeleckým vyjadrením sa stiera.

Záver

Minoritné, v našom prípade najmä genderovo (rodovo)-citlivé divadlo a komunitné divadlo sa stáva dôležitým prvkom v umeleckej reflexii sociálnych problémov. Inscenácií zobrazujúcich problematiku homosexuality, genderové stereotypy, obrazy lásky je mnoho. Naším výberom sme chceli poukázať na poetiku nezávislých divadiel a divadelných skupín, ktoré prinášajú „iné“ podoby divadla. Aj napriek nedokonalostiam estetickej funkcie inscenácií sa vo svojej produkcii a tvorbe zameriavajú na etické aspekty a sociálny apel. Práve prostredníctvom divadelnej tvorby dokážu reagovať na najaktuálnejšie premeny v spoločnosti, prípadne ich aj svojou aktivitou a angažovanosťou podporiť. Práve umenie je jedným z ukazovateľov kultúrnej úrovne národa

⁴⁰ MISTRÍK, E.: Multikultúrna výchova a kultúrna identita (Ako adekvátne pochopiť spolužiaka?) In: Gažová, V.: *Úvod do kulturológie*. Bratislava : Katedra kulturológie FF UK, 2009, s. 68-69.

⁴¹ FOUCAULT, M.: *Rád diskurzu*. Bratislava : Agora, 2007, s. 66.

a prostredníctvom neho môže dochádzať k väčšiemu scitlivovaniu medializovaných tém, často tendenčných interpretácií, ktoré polarizujú spoločnosť. Nové, „iné“ podoby divadla na Slovensku poskytujú priestor pre interkultúrny dialóg medzi majoritnou a rôznymi minoritami a vzájomne sa inšpirovať, nachádzať spoločné prieniky a otvárať sa vzájomnej inakosti.

Zoznam citovaných a interpretovaných inscenácií:

O nás / o nich (2017)

réžia a dramaturgia: D. Krištofovičová a J. Tomandl

Scénografia: D. Krištofovičová

Text: dobová tlač, kolektív a D. Krištofovičová

Hudba: A. Kružliaková

Produkcia: K. Thalerová

Odborné konzultácie: A. Kuruc, J. Jablonická Zezulová

Pohybová spolupráca: E. Kolek Spaskov

Nahrávky: V. Slaninka

Hrajú: M. Halcinová, Z. Haverda, M. Mihálek, J. Štupák

Kuruc, Hvorecký, Scherhauser – IDENTIKIT (2x2) (2017)

Réžia: Adriana Totiková

Dramaturgia a videoart: Michal Baláž

Scéna: Daša Krištofovičová

Kostýmy: Daša Krištofovičová

Pohybová spolupráca: Elena Kolek Spaskov

Produkcia: Mira Dittrich, Andrej Kuruc

Asistent produkcie: Róbert Pakan

Hrajú: Eva Sakálová, Elena Kolek Spaskov, Dana Gudabová, Števo Martinovič,

Peter Kadlečík, Peter Tilajčík, Jozef Štupák

vNořen (2018)

Text: Henrik Ibsen a kol.

Réžia: Alžbeta Vrzgula

Dramaturgia: Patrik Boušek

Scéna, kostým: Bet Moth

Zvuková spolupráca: Martin Kaščák

Pohybová spolupráca: Zuzana Sehnalová

Hrajú: Lena Libjaková, Jonáš Florián

Kúpalisko (2016)

Text: Bára Kubátová

Réžia: Šimon Spišák

Dramaturgia: Veronika Gabčíková

Scéna: Karel Czech

Kostýmy: Adriana Černá

Hrajú: Andrea Ballayová, Ľubomíra Dušaničová, Lucia Korená, Agáta Spišáková,

Príspevok je realizovaný v rámci vedeckého projektu VEGA – 1/0282/18 *Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989* na Katedre kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre v rokoch 2018 – 2020.

Literatúra a zdroje

- BALLAY, M.: Divadlo marginalizovaných skupín. In: Ballay, M. – Fojtíková – Fehérová, D. – Knopová, E. – Lindovská, N.: *Divadlo nielen ako umelecká aktivita*. Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2014. s. 11 – 24. ISBN 978-80-9711-553-1.
- BALLAY, M.: Dramaturgické línie nezávislých kultúrnych centier Stanica Žilina-Záriečie a Záhrada – Centrum nezávislej kultúry. In: Knopová, E. (ed.): *Súčasný slovenský divadlo v dobe spoločenských premien : pohľady na slovenské divadlo 1989-2015*. Bratislava : Veda, 2017. s. 258 – 303. ISBN 978-80-224-1620-7.
- BAUMAN, Z.: *Úvahy o postmoderní dobe*. Praha : Slon, 2006. 165 s. ISBN 80-86429-11-3.
- BIANCHI, G.: Nové podoby sexuality, občianstva, noriem a reprodukcie: svet a Slovensko. In: *Sociológia*, [online], 2013, roč. 45, č. 1, s. 5-26. Dostupné na internete: <https://www.sav.sk/journals/uploads/03041123Bianchi%20-%20OK%20GB.pdf> [2018-08-13]
- BOURDIEU, P.: *Nadvláda mužů*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2000. 142 s. ISBN 80-7184-775-5.
- BUTLER, J.: *Trampoty s rodou: Feminizmus a podrývanie identity*. Bratislava : Záujmové združenie žien Aspekt, 2003. 222 s. ISBN 80-85549-41-7.
- ČERNÝ, J. - HOLEŠ, J.: *Sémiotika*. Praha : Portál, s.r.o., 2004. 368 s. ISBN 80-7178-832-5.
- DUBAČOVÁ, V.: *Terapia divadlom*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2013. 93 s. ISBN 978-80-558-0394-4.
- FAFEJTA, M.: *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany : Nakladatelství Jan Piszkiwicz ve Věrovanech, 2004. 159 s. ISBN 80-86768-06-6.
- FAFEJTA, M.: *Sexualita a sexuální identita. Sociální povaha přirozenosti*. Praha : Portál, 2016. 240 s. ISBN 978-80-262-1030-6.
- FOUCAULT, M.: *Dějiny sexuality I*. Praha : Herrmann a synové, 1999. 189 s.
- FOUCAULT, M.: *Rád diskurzu*. Bratislava : Agora, 2007. 66 s. ISBN 978-80-9693-943-5.
- FRIEDAN, B.: *Feminine Mystique*. Praha : Pragma, 2002. 596 s. ISBN 80-7205-893-2.
- GABČÍKOVÁ, V.: *Kúpalisko*. 2016. Bulletin, Nitra : Nové divadlo. Nečíslované.
- GÁL, E. – MARCELLI, M. (ed.): *Za zrkadlom moderny*. 1. zborník o filozofickom postmodernizme na Slovensku. Bratislava : Archa, 1991. 320 s. ISBN 80-7115-025-8.
- GAŽOVÁ, V.: *Úvod do kulturológie*. Bratislava : Katedra kulturológie, FF UK, 2009. 107 s. ISBN 80-7121-315-2.
- GIDDENS, A.: *Proměna intimity. Sexualita, láska a erotika v moderních společnostech*. Praha : Portál, 2012. 214 s. ISBN 978-80-262-0175-5.
- GROTOWSKI, J.: *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kalligram, spol. s r. o, 1999. 207 s. ISBN 80-7149-276-0.

- GRUSKOVÁ, A. – ČIRIPOVÁ, D. – KRIŠTOF, M.: Rozvíjanie vnímavosti a kreativity. [Rozhovor]. In: *Kôd – konkrétne o divadle*, 2009, roč. 3, č. 5, s. 6. ISSN 1337-1800.
- LINDOVSKÁ, N.: Iné divadlo. In: Inštitorisová, D. a kol.: *Divadlo - interaktivita, inscenovanosť, diskurz*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2013. s. 393-410. ISBN 978-80-8094-434-6.
- LINDOVSKÁ, N.: Divadlo v hľadaní staro/ nových identít. In: Knopová, E. (ed.): *Súčasnité slovenské divadlo v dobe spoločenských premien : pohľady na slovenské divadlo 1989-2015*. Bratislava : Veda, 2017. s. 203 – 257. ISBN 978-80-224-1620-7.
- LIPOVETSKÝ, G.: *Éra prázdnoty. Úvahy o súčasnom individualizme*. Praha : Prostor, 2003. 312 s. ISBN 80-7260-085-0.
- MISTRÍK, E.: Multikultúrna výchova a kultúrna identita (Ako adekvátne pochopiť spolužiaka?). In: Gažová, V.: *Úvod do kulturológie*. Bratislava : Katedra kulturológie FF UK, 2009. s. 66-71. ISBN 80-7121-315-2.
- PAVIS, P.: *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 80-88987-24-5.
- PUKAN, M.: Na hranici medzi umením a nie umením. In: Inštitorisová, D. a kol.: *Divadlo - interaktivita, inscenovanosť, diskurz*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2013. s. 357- 368. ISBN 978-80-8094-434-6.
- RENZETTI, C. M. – CURRAN, D. J.: *Ženy, muži a spoločnosť*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2003. 642 s. ISBN 80-246-0525-2.
- UHEREK, D.: Diskurz a divadlo. In: Inštitorisová, D. a kol.: *Divadlo - interaktivita, inscenovanosť, diskurz*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2013. s. 159 - 172. ISBN 978-80-8094-434-6.
- WEB 1 Divadlo NOMANTINELS. [online]. 2018. Dostupné na internete: <<http://nomantinels.sk/o-divadle/>> [cit. 2018-09-15]
- WEB 2 Nové divadlo. [online]. 2018. Dostupné na internete: <<http://www.novedivadlo.sk/>> [cit. 2018-9-10]
- WEB 3 Vnořen. In: *štúdio 12*. [online]. 2018. Dostupné na internete: <<http://www.studio12.sk/program?shift=-5>> [cit. 2018-08-13]

The Pictures of Pluralistic Forms of Love and Gender in Selected Productions in the Context of an Independent Theater - Cultural Reflection

The paper deals with reflection of selected an independent theatre representations. It reflects different ways of love and gender stereotypes in current society. The study points out the process of transformation which we can see in theatre poetics too. Theatre productions are involved in social issues that make people to polarise their view. The aim of study is to point to various forms of love, gender stereotypes through culturological probes in slovak staging practice with the emphasis on independent theatre.

Mgr. Lucia Valková
Katedra kulturológie, FF UKF v Nitre
Hodžova 1
949 01 Nitra
lucia.valkova@ukf.sk

Projekt „Zasľúbená Zem” – Tvorivá divadelná reflexia fenoménu migrácie v európskom kontexte

Milan Zvada

Abstrakt

Štúdia sa zameriava na dramaturgickú a publicistickú reflexiu fenoménu migrácie na pozadí medzinárodného umeleckého projektu Terre Promesse – METROPOLIS podporeného v rámci programu Európskej únie Kreatívna Európa a Fondom na podporu umenia (2017-2018). Projekt bol koncipovaný v spolupráci s partnermi (umelecké vysoké školy a divadlá) z Talianska, Česka, Rumunska, Nemecka a Španielska. Nosnou témou projektu je migrácia a jej vplyv na urbanistický, spoločenský a politický vývoj v Európe.

V rámci štúdie poukážeme na širšie interkultúrne a vzdelávacie súvislosti a dopady tohto typu projektov na účastníkov a divákov. Predstavíme koncepcie a obsah troch pôvodných inscenácií, ktoré vznikli v rámci projektu ako aj rôznorodé prístupy medzinárodných tvorivých tímov k dramatickému textu a divadlu. Príspevok ponúka implicitné zamyslenie nad fenoménom migrácie z antropologického, historického a ľudskoprávneho hľadiska.

Kľúčové slová

Migrácia, hranice, internet, divadlo, umenie, Pevnosť Európa, politika, fake news, vzdelávanie, ľudské práva.

„V roku 2015 bol presiahnutý počet nútene presídlených ľudí zaznamenaný počas prvej a druhej svetovej vojny. Dnes tu máme vyše 65 miliónov ľudí, ktorí opustili svoje krajiny pôvodu v stave výnimočného ohrozenia. Táto kríza odhalila alarmujúcu situáciu: zatiaľčo miera ohrozenia toho „druhého“ (či už je to utečenec, žiadateľ o azyl, ekonomický migrant) narástla, narástol tiež pocit strachu na strane občanov štátov. To zapríčinilo nárast anti-imigrantských reakcií v značnej časti Európy a Ameriky.“¹

Agustina Varela-Manograsso

¹ VARELA-MANOGRASSO, A.: *Bloodless Death: Thinking the Refugee Crisis With Hannah Arendt*. [online]. The Hannah Arendt Center. Dostupné na internete: <https://medium.com/quote-of-the-week/bloodless-death-thinking-the-refugee-crisis-with-hannah-arendt-c89aca3efd87> [cit. 2018-09-30]

Úvod – Zrodenie pohybu

Migrácia ako fenomén sprevádza ľudstvo od počiatku. Ľudia sa presúvajú a sťahujú takpovediac odjakživa, a majú na to rôzne dôvody. Okrem legálnej migrácie, najčastejšie spájanej s ekonomickými dôvodmi, zaručovanej Schengenskou či inou dohodou, nelegálna migrácia je veľkým celosvetovým problémom. Pri jeho riešení vzniká napätie nielen v geopolitickom rozhraní jednotlivých štátov, území a kontinentov, ale aj medzi ľuďmi, etnikami a komunitami.

V posledných rokoch je tento fenomén často medializovaný v rôznych podobách. Pri migrácii sa nám väčšinou vynorí slovo „kríza“ – obávaná, zneužívaná, zjednodušovaná či ohrozujúca niekoho pohodlie. Vo svete mnohých kultúr, autonómnych i podriadených území, zrazu hovoríme o otázke cudzincstva a inakosti, rôznych fobiách, humanitárnej katastrofe či kríze humanity. Deti na úteku sú násilím oddeľované od svojich rodičov pri uzatvorení hraníc alebo udusené neďaleko v dodávke. Sloboda pohybu nie je garantovaná všetkým ľuďom na svete. Čoraz viac sa ukazuje rozkol medzi priznávaním ľudských a občianskych práv jednotlivcom či celým rodinám. Právo na dôstojný život je ohrozované každodenným presunom tisícok ľudí – ľudí bez dokladov, v táboroch, zadržaných na hraniciach, deportovaných.

Ako vyplýva z uvedeného, zhrnúť fenomén migrácie a všetky jeho aspekty do jedného celku nie je možné; každá perspektíva je do istej miery etnocentrická. Fluidita resp. nestálosť je pre samotný pojem migrácie charakteristická v zmysle fyzickom i referenčnom – odkazuje nielen na ambivalentnosť hraníc či sociálneho statusu (utečenec, azylant, migrant, občan...), ale aj na premenlivosť názorov a prístupov k tomuto zložitému fenoménu, ktorý prechádza skúškou času ako aj vnútornej zrelosti zainteresovaných.

Politická vôľa hľadať riešenia načrtnutých problémov nie je jednotná ani rovnako intenzívna. Okrem angažovania občianskej spoločnosti, humanitárnych organizácií, mimovládneho sektora a jednotlivcov v tejto téme nie sú na slovenskej vládnej úrovni prijímané žiadne strategické opatrenia (migračné a integračné politiky), ktoré by dopady masového presunu ľudí zmiernovali v duchu solidarity s okolitým svetom.

Aspoň čiastočné zmiernenie dopadov migračnej krízy sa na európskej úrovni snažia riešiť dostupné nástroje kultúrnej politiky v podobe grantových výziev. Aj tento projekt je dôkazom, aké dôležité je fenomén migrácie reflektovať naprieč celým spektrom ľudských aktivít, vrátane umeleckých. Práve migrácia tvorí v predloženom príspevku hlavnú inšpiráciu pri koncipovaní dramaturgie medzinárodného projektu ako aj jednotlivých divadelných inscenácií, ktoré vďaka nemu vznikli.

Projekt *Terre Promesse* – METROPOLIS (2017-18) – Kreatívna Európa

Medzinárodný umelecký projekt s názvom *Terre Promesse* – METROPOLIS („Zasľúbené zeme“) iniciovala Štátna divadelná škola Paola Grassi v Miláne v roku 2016 spolu s prizvanými partnermi. Predtým než sa dostaneme k popisu prípravnej a realizačnej stránky projektu je potrebné uviesť, že začiatky „Metropolisu“ úzko súvisia s predchádzajúcim pilotným projektom pod názvom „Bussole Rotte“ („Pokazený kompas“), ktorý v mesiacoch apríl až júl 2016 škola pripravila a realizovala spolu s partnermi z ďalších európskych krajín.²

² Autor príspevku - dramaturg a kultúrny manažér bol na základe predošlých kontaktov pozvaný na premiéru inscenačných výstupov projektu *Bussole Rotte* (júl 2016), ktorý bol realizovaný Školou Paola

Projekt METROPOLIS – podaný k októbrovému termínu v rámci programu Európskej únie Kreatívna Európa, bol schválený na jar 2017, a kofinancovaný slovenským Fondom na podporu umenia v roku 2018. Realizácia začala na prelome mája 2017 v Miláne v priestoroch tamojšej školy. Približne 50 ľudí sa na päť dní stretlo, aby spolu diskutovalo, vypočulo si prednášky a vytvorilo 15 námetov na krátke inscenácie, tzv. mikrodrámy³. Táto pedagogická metóda sa lídrovi projektu – Škole Paola Grassi osvedčila už v projekte *Bussole Rotte* z roku 2016. Vďaka nemu realizátori nadobudli spôsob ako pracovať s tímom tvorcov z viacerých krajín pri príprave krátkych dramatických útvarov. Účastníci – prevažne študenti – získavajú vedomosti, nové kontakty a formujú vlastné inscenačné prístupy.

Hlavným momentom projektu bol práve proces písania a inscenovania pôvodných hier a textov od mladých autorov na tému fenoménu migrácie, ktorý však nastúpil až v druhej fáze. Dôležitú úlohu v úvodnej fáze zohrávali pridružení partneri projektu – Dynamoscopia a EMERGENCY – miestne organizácie, ktoré sa venujú azylovej politike, humanitárnej pomoci, integrácii a komunitnej práci. V jednotlivých prednáškach antropológov, sociálnych pracovníkov a ďalších ľudí z praxe dostali účastníci slušný „food for thought“, ktorý bol v niektorých prípadoch námetom pre vznik inscenačného textu či divadelného obrazu.

Iným dôležitým podnetom k uchopeniu témy migrácie divadelnými prostriedkami bola pre účastníkov návšteva kolektívnej výstavy *La Terra Inquieta* („Nepokojná zem“, kurátor Massimiliano Gioni) v Miláne. Práve na nej sa účastníci dostali ku kampani a dokumentu *Death by Policy – Time for Change!* („Obete politik – čas na zmenu!“) – zoznamu 33 305 zdokumentovaných úmrtí utečencov a migrantov v dôsledku reštriktívnych politik Pevnosti Európa⁴. Zoznam od roku 1993 aktualizuje nezisková organizácia UNITED for Intercultural Action a je mementom pokračujúcej ťažkej situácie ľudí na úteku⁵.

Tento kolektívny tvorivo-vzdelávací formát, ktorý projekt vďaka talianskym partnerom ponúkol ako svoju hlavnú devízu, spočíval v prepájaní dramaturgie, réžie a scénografie so štúdiom reálií, a zároveň poskytoval bezprostredný kontakt s príbehmi a témami ľudí, ktorí sa na ňom zúčastňovali, vrátane ľudí z utečeneckého tábora. Práve ich aktívna účasť na tvorbe a prezentáciách mikrodrám (herci, scénografi, hudobníci) bola v tomto type projektu žiadaná

Grassi s partnermi z Milána (Akadémia výtvarných umení v Brera), Mníchova (Akadémia Augusta Everdinga), Belehradu (Katedra herectva Fakulty dramatických umení) a Londýna (Theatre503). Po premiére v rámci návštevy prebehlo pracovné stretnutie nových projektových partnerov, ktorí spoločne skoncipovali zámer a obsah projektu METROPOLIS pod vedením umeleckého šéfa projektu Giampiero Solari (Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi) a projektového manažéra Paolo Giorgio. Boli medzi nimi partneri: Záhrada – Centrum nezávislej kultúry (Banská Bystrica, SK), Divadlo Continuo (Malovice, CZ), Vysoká filmová a divadelná škola Il Caragiale – UNATC (Bukurešť, RO).

³ Mikrodráma je krátky dramatický útvar (10-20 minút), ktorého východiskom je väčšinou (dramatický) text, príp. scenár. Ten by mal mať podobu „kondenzovanej“ alebo „abstrahovanej“ verzie reality so svojimi situáciami, príbehmi či obrazmi. Kompletný zoznam mikrodrám môžete nájsť WEB 1 Dostupné na internete: <http://www.fondazionemilano.eu/metropolis/>

⁴ Zoradené úmrtia v zozname boli zapríčinené následkom uplatňovania politik „Pevnosti Európa“ ako napr. uzavretie hraníc, azylové zákony, ubytovanie, väznenie, deportácie, zamedzenie pohybu, sankčné opatrenia.

⁵ UNITED for Intercultural Action – Európska sieť proti nacionalizmu, rasizmu, fašizmu a na podporu migrantov a utečencov. Viac informácií o kampani WEB 2 Facebook – UNITED Against Refugee Deaths, UnitedAgainstRefugeeDeaths.eu, listofdeaths@unitedagainstracism.org

a vítaná, avšak nemožno to v takejto škále vnímať ako udržateľný spôsob sociálnej inklúzie či zvyšovania zamestnanosti. Dramaturgia mikrodrám sa týkala rôznych aspektov migrácie, nešlo len o prvoplánové vyrozprávanie osobných príbehov zozbieraných metódou oral history. Každý tvorivý tím v zložení dramaturg/dramatik-režisér a scénograf prišiel s originálnou perspektívou a podtémou.

Po produkcii mikrodrám v októbri 2017 v priestoroch školy v Miláne sa účastníci vrátili späť do svojich krajín a miest, aby mohli samostatne pracovať na lokálnych umeleckých aktivitách. Jednou z nich bola aj príprava a realizácia časti programu medzinárodného divadelného a filmového – ľudskoprávneho festivalu EMBARGO, ktorého štvrtý ročník v decembri 2017 organizovalo kultúrne centrum Záhrada v spolupráci s Centrom komunitného organizovania a občianskou platformou Nie v našom meste.⁶ Dramaturgia festivalu bola tentokrát zameraná na tému migrácie a integrácie.⁷

Poslednou fázou projektu Terre Promesse boli rezidencie a premiéry vybraných mikrodrám v partnerských krajinách. Kým v prvých fázach projektu sa do aktivít zapájali predovšetkým absolventi a študenti dramaturgie a réžie z Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, v skúšobnej tvorivej fáze, samozrejme, pribudli herci. Tri mikrodrámy mali premiéru 18. apríla 2018 v kultúrnom centre Záhrada a ďalších päť repríz v českých Malovicích, Bardejove a trikrát v Banskej Bystrici.

Dramaturgia Metropolis

Pri dramaturgickom spracovaní takej komplexnej témy akou je migrácia čakali na tvorcov mnohé nástrahy: povrchnosť, zjednodušovanie, predpojatosť, jednostrannosť, nezvládnutý kultúrny preklad či mnohé iné. Spájanie divadelných realít, migračných politík a spoločenského povedomia účastníkov rôznych krajín však podnietil vznik zaujímavých umeleckých foriem a inscenačných spracovaní témy. Ich cieľom bolo otvoriť otázky a viesť dialóg o téme migrácie a nevyhnutnosti konfrontovať rôzne perspektívy novými nástrojmi, ktoré prislúchajú geopolitickej a spoločenskej situácii jednotlivých krajín.

Dramaturgická štruktúra projektu vychádzala z dvoch línií: na jednej strane to boli skúsenosti, ktoré umelci z rôznych krajín medzi sebou zdieľali počas rezidií, a ktoré vyústili do vzniku nových dramatických foriem; na druhej strane to boli vzťahy medzi migrantami, utečencami a profesionálmi z rôznych oblastí. Kým dramaturgia talianskej časti projektu reflektovala najmä vzťah medzi divadlom a sociologickým výskumom v spolupráci s humanitárnymi centrami, dramaturgický prístup v slovenských reáliách reflektoval viac tunajšie sekundárne aspekty fenoménu migrácie. Ide napríklad o témy ako zobrazovanie cudzincov v médiách, politická rétorika v kontexte verejnej diskusie o iných kultúrach a náboženstvách, propaganda, dehumanizácia jazyka na sociálnych sieťach, „tradičné“ hodnoty

⁶ Festival sa koná od roku 2014 okolo príležitosti Medzinárodného dňa ľudských práv (10. december). Viac informácií WEB 3 Dostupné na internete: www.embargofestival.sk

⁷ Synergickým vzdelávacím a umeleckým efektom bola aj návšteva štyroch desaťročných skupín mladých ľudí zo Srbska, Poľska, Sardínie a Nemecka, ktorí mali v tom čase v Banskej Bystrici úvodné stretnutie a workshopy v rámci medzinárodného projektu *Re-connecting Europe: RECON - Challenges and opportunities for better integration (Európa pre občanov)*. Táto aktivita projektu tematicky korešpondovala s festivalom, ktorého program účastníci navštívili.

či otázka miery solidarity a zodpovednosti za podobu Európy, v ktorej žijeme, a v ktorej chceme žiť.

Ako už bolo načrtnuté vyššie, počas trvania projektu účastníci absolvovali prednášky, rozhovory a stretnutia s odborníkmi, ktoré obohatili ich dramaturgický výskum o informácie z rôznych oblastí (verejné politiky, migračné zákony, antropologické aspekty, príklady integrácie a pod.). Skúmali životný štýl európskych mestských komunít zo socio-ekonomického a urbanistického hľadiska, ako aj z hľadiska integračných procesov a redefinície ľudských a občianskych identít. Zaujímavá bola návšteva tzv. „multikultúrnej“ ulice – Via Padova v Miláne (alebo aj Hermannstraße a Sonnenallee v Berlíne, Badstraße vo Weddingu a i.) – kde rezonoval najmä antropologický pojem „kohabitácia“, čo vo svojej podstate znamená „schopnosť ľudí žiť spolu vedľa seba“.⁸

Príklady takýchto ulíc, miest či území, kde spoločne nežijú ľudia rôznych etníc a národností (a iných neviditeľných rozdielov), sú po celom svete viaceré. Paradoxne – časť politického spektra (i verejnosti) sa k multikulturalizmu svojou rétorikou stavia ako k niečomu, čo sem prichádza „násilím“ zo Západu (alebo presnejšie – Bruselu), a najnovšie aj z Afriky a Blízkeho východu. Je to pre nich čarovné slovíčko, ktoré okamžite mení kurz debaty o solidarite, rovnosti príležitostí, občianstve či ľudských právach.

Podľa niektorých z nich, iné kultúry paušálne ohrozujú našu bezpečnosť, identitu a národné záujmy. Keď hovoria o migračnej kríze, odkaz svojho prejavu zredukujú na kvóty, islam a terorizmus, medzi ktorými nie je potrebné rozlišovať. Za všetkými stojí strach. Raz z inakosti, inokedy o bezpečnosť – strach o seba. Multikulturalizmus však nezačína po prekročení niečích hraníc – ten už dávno žijeme v panelákoch, keď nepoznáme svojich susedov a rešpektujeme ich dvere. Nevieme, čo si myslia, a najlepšie je, keď sa o nás nezaujímajú. Nevieme, či niečo nepotrebuje, a oni sa boja opýtať. Alebo naopak – pýtajú (sa) priveľa a my im nevieme povedať „nie“. Alebo sa len slušne pozdravia. Alebo zásadne neotvárajú dvere vtedy, keď je niekto na chodbe. Veď hlavné je – nestretnúť sa!

V rámci projektu boli pripravené a realizované aj ďalšie podujatia, ktorých dramaturgia korešpondovala s témou migrácie. Okrem tvorby a uvedenia mikrodrám, a festivalu EMBARGO, to boli diskusia pre verejnosť „*Domov pre susedov*“ – oxymoron? a tematická výstava o *Slobode pohybu*, ktorú kurátorsky pripravil študent Fakulty výtvarných umení Adam Engler⁹. S hosťami a hostkami diskusie – právničkou Evou Kovačechovou, režisérkou Petrou Kovalčíkovou, filozofom Jakubom Švecom a dramaturgom slovenskej časti projektu Milanom

⁸ Okrem predmestí, aj tieto štvrti výrazne vplyvajú na urbanistický, architektonický a spoločenský charakter miest a *metropolit* – ktorého skúmanie bolo tiež jedným z hlavných cieľov projektu v talianskom kontexte.

⁹ Ďalším významným presahom projektu do vzdelávania bola performancia – intervencia do verejného priestoru – ako súčasť bakalárskej práce Adama Englera s názvom *Sloboda pohybu*. Ako východiskové médium a objekt si autor zvolil *Zoznam úmrtí* od organizácie UNITED. Práca začala prekladom 44-stranového zoznamu z anglického do slovenského jazyka každý deň počas 90 dní (trvanie Schengenských víz). 30. apríla 2018 sa konala intervencia v hornej časti Námestia SNP v Banskej Bystrici. Performer natiahol medzi dvoma budovami špagát, na ktorý zavesil jednotlivé strany formátu A3 s prekladom. Okoloidúcim ľuďom bol takto symbolicky zamedzený pohyb. V prípade, že sa o tému zaujímali viac, prebiehali rozhovory. Tie začínali vetou popisujúcou túto inštaláciu: „To je zoznam ľudí, ktorým bol zamedzený voľný pohyb, v dôsledku čoho zomreli.“

Zvatom, sa moderátor Rado Sloboda zhováral o hraniciach ľudských a občianskych práv. Diskusia sa snažila poukázať na neustále sa reprodukujúce rozdeľovanie na „nás“ a „tých druhých“ v kontexte utečeneckých kríz. Hovorilo sa o tom, kedy a komu prináležia ľudské, a kedy občianske práva, alebo ako môžeme filozoficky a právne uchopiť postavenie utečencov, ktorých situáciu nevieme často adekvátne riešiť. Ak však stojíme za tým, že ľudské práva sú univerzálne a nescudziteľné, prečo medzi občianstvom, národnosťou a ľudskými právami stále existuje v súvislosti s migračnou politikou silné prepojenie, a dokonca protirečivé?¹⁰



Obrázok 1 *Happening Sloboda pohybu*. Adam Engler. Snímka Andrea Laková.

Téma festivalu Embargo

Ďalším významným podujatím a aktivitou slovenskej časti projektu bola organizácia štvrtého ročníka ľudskoprávneho festivalu EMBARGO, ktorý rôzne aspekty migrácie reflektoval vo svojom programe od 7. do 14. decembra 2017 v Banskej Bystrici. Festival EMBARGO/METROPOLIS ponúkol diskusnú a umeleckú platformu pre zdieľanie konkrétnych tém. Jednou z nich bola aj realita stereotypov a predsudkov voči iným ľuďom, cudzincom – miestnym i vzdialeným. Tá sa prejavila najmä v hysterickej reakcii strednej Európy, ktorú zachvátila tzv. „migračná panika“ (Bauman).

Keďže médiá a internet zohrávali pri informovaní o fenoméne migrácie veľkú úlohu, mnohí ľudia sa ocitli pod vplyvom politického marketingu z rôznych strán – fake news, hoaxy, propaganda. Práve tieto presúvali pozornosť verejnosti od témy humanitárnej katastrofy

¹⁰ Pozri bližšie: AGAMBEN, G.: *Homo Sacer (Lidská práva a biopolitika)*. Oikoymenth : Praha, 2011.

a nedostatku politickej vôle a opatrení umožňujúcich prijímať dočasné či dlhodobé riešenia migračnej krízy. Prevládal alibizmus, argumenty o štátnej suverenite, kultúrnych rozdieloch a vôli ľudu. Okrem nezištnej pomoci a sociálnej empatie sa prejavilo aj hlboké podvedomie západnej spoločnosti s jej strachom o blahobyt a životný štandard. Zlyhala historická pamäť, ľudia na úteku nás v novom miléniu nemajú prečo zaujímať; treba pomáhať krajinám, z ktorých utekajú.

Inú vzácnu skúsenosť s utečeneckou témou prišiel sprostredkovať fotograf, filantrop a dokumentarista Andrej Bán, ktorý v diskusii s antropologičkou Alexandrou Bitušikovou porozprával a na fotkách ilustroval príbehy a zážitky z konfliktných zón či stretnutí s utečencami. Cieľom inej, panelovej diskusie, ktorá mala názov *Akceptácia a sociálna inklúzia menšín a migrantov na Slovensku*, bolo priniesť do verejnej debaty nielen fakty o počte azylantov, cudzincov a etnických skupín na našom území, ale i priamu skúsenosť z terénu, oblasti inkluzívnych politík a systému vzdelávania¹¹. Tiež sa konal happening ku *Medzinárodnému dňu ľudských práv* a bol premietnutý dokumentárny film o Irene Brežnej *Profesionálna cudzinka* v réžii Anny Gruskovej.

Kým štvrtý ročník festivalu sprevádzal leitmotív: „Migrácia je prirodzená, hranice nie,“ piaty ročník sa sústreďoval viac na politologické a sociologické aspekty demokracie v európskych štátoch, ktoré dramaturgicky rámcuje Popperov *Paradox tolerancie*.¹² Téma „slobodného priestoru“ a hľadania implicitných a explicitných hraníc slobody slova je témou, ktorá určuje nielen kultúrnu politiku nového milénia, ale aj celú politickú kultúru. Každá schopnosť tolerancie predpokladá svoje vlastné hranice. Čo však s nimi v prípade, že ich ohrozuje zločin, korupcia či iné záujmy? Žijeme v post-demokracii alebo len v nejakej inej forme demokracie? Na tieto, ako aj ďalšie otázky odpovedá svojim programom festival EMBARGO / FREIRAUM, ktorý je organizovaný v spolupráci s Goetheho inštitútom v Bratislave.

Mikrodrámy

Ako už bolo spomenuté, hlavným momentom projektu bol proces písania a inscenovania pôvodných hier a textov od mladých autorov na tému fenoménu migrácie. Vzniklo tak 15 krátkych textov a scenárov, ktoré mali premiéru koncom októbra 2017 v priestoroch Školy Paolo Grassi v talianskom Miláne.

Vzhľadom na takýto počet výsledných inscenačných tvarov bolo na začiatku premiérového večera potrebné rozdeliť divákov do dvoch skupín – pri vstupe na vrátnici sme tak ako bulletin dostali pas s červenou alebo modrou pečiatkou. Dovedna tri hodiny divadla, rozdelených jednou prestávkou, ponúkli kaleidoskop obrazov a pohľadov na tému migrácie na chodbách, v triedach či divadelných štúdiách po celej škole. Diváci doslova „migrovali“ po jednotlivých miestach – dejiskách predstavení. Žiadne z nich sa nepodobalo na to ďalšie. Azda len herectvom – keďže

¹¹ Do diskusie v angličtine, ktorú moderoval Laco Oravec, prijali pozvanie: Katarína Šomodiová (religionistka, arabistka), Jozef Miškolci (analytik, odborník na inkluzívne vzdelávanie, Inštitút pre dobre spravovanú spoločnosť), Michaela Pobudová (komunitné centrum Maarena) a Miroslav Panák (Pokoľ a dobro – pomoc utečencom v Nitre).

¹² „Paradox tolerancie: Bezhraničná tolerancia nevyhnutne vedie k vymiznutiu tolerancie ako takej. Ak zahrnieme bezhraničnou toleranciou aj netolerantných, ak nie sme pripravení brániť tolerantnú spoločnosť voči netolerantnej, spolu s tolerantnou spoločnosťou pridáme aj o toleranciu.“ Karl Popper (1945) Pozri bližšie: WEB 3 Dostupné na internete: www.embargofestival.sk [cit. 2018-10-01]

k naskúšaniam mikrodrám boli prizvaní profesionálni, talianski hovoriaci herci a herečky. Tí boli pri tvorbe k dispozícii študentom réžie a dramaturgie z medzinárodných tímov.¹³

V rámci ďalšej aktivity projektu si dramaturgia slovenského tímu vybrala tri texty, ktoré sa rozhodla preniesť do slovenského kontextu, kde sa premiéry uskutočnili na jar 2018. Zvolené texty a inscenačné postupy k tvorbe a tematickému uchopeniu odrážali skúsenosť slovenských tvorcov. Režisérka Petra Kovalčíková premýšľala koncepcne a všetky tri mikrodrámy sa rozhodla inscenovať za sebou, využívajúc interiérový potenciál kultúrneho centra Záhrada. Dve inscenácie sa odohrali v hlavnej sále oddelenej závesom a k poslednej sa diváci dostali presunom cez „rampu“ (zadný vchod) vonka do tzv. Artforum Stage. Ktoré mikrodrámy to boli a prečo?

Melodia Confusa

Prvá z mikrodrám s názvom *Melodia Confusa* je od študentky – rumunskej autorky Bianci Trifan. Už písomná forma tejto mikrodrámy napovedala o štruktúre budúceho inscenovania. Boli to navzájom slovne napasované výpovede, paralelné monológy troch postáv – dvoch žien a jedného muža. Spoločným východiskom ich krátkeho desaťminútového rozprávania bola tá istá udalosť, ktorá sa odohrala uprostred noci na jednom sídlisku.¹⁴

Každý ju však zaznamenal, resp. prežil inak. Postupnou rekonštrukciou udalosti z jednotlivých uhlov pohľadu sa počas „vypočúvania“ dostávame k odpovedi na otázku: Kto je vinný a čo sa vlastne stalo? – On nehovoril ich jazykom, nepoznal prostredie, ale chcel jej pomôcť; ona sa zľakla a myslela si, že jej chce ublížiť. On začal utekať, ale vrátil sa na to isté miesto. Tam už bola polícia. Zobrali ho. Navyše – všetko to z okna sledovala suseda. Keď sa niekto ocitne v nesprávny čas na nesprávnom mieste, väčšinou to má zrátané.

Ak aj platí, že pravda je len jedna, neznamená to, že ju prestaneme hľadať bez nároku na poznanie. Lebo ako píše autorka v predslove k inscenácii: „Tak ako človek neprestal hľadať liek proti vypadávaniu vlasov, neprestal ani s túžbou po poznaní. Filozofia relativizmu a dekonštruktivizmu jasne naznačuje, že nie je možné opísať realitu bez vzťahu k jej zažívaniu, bez osobnej skúsenosti. Zakaždým, keď sa snažíme pochopiť udalosť, rekonštruujeme ju alebo zostávame stáť niekde uprostred – zachytávajúc zvuk, ktorý vychádza z rôznych, do seba narážajúcich uhlov pohľadu.“¹⁵

Protagonisti troch krátkych monológov, ktorí spolu vytvárajú prepletenú melódiu slov, otvárajú naliehavé témy: Ako rozpoznať rozdiel medzi opisom reality, jej interpretáciou a následným hodnotením? Je možné dopátrať sa k faktom, ak sme zaslepení predsudkami a nevraživosťou? Ktorá verzia príbehu je dôveryhodnejšia, a pre ktorú sa rozhodujeme?

Mikrodráma pripomína krátku večernú reportáž v televízii, po ktorej človek môže vypnúť a ísť spať. Avšak v spojitosti s migračnou krízou je táto inscenačná výpoveď mementom, aby sme nezabúdali na kritické myslenie. V dnešnej dobe je totiž nevyhnutné pripomínať si nielen arbitrárnu povahu mediálnych obrazov a textov, ale aj účelovosť jazyka, ktorý niektorí ľudia používajú tak, že ním nepriamo dehumanizujú predmet záujmu (subjekt) a hovoria o ňom ako

¹³ Na škole je bežná prax najímať profesionálnych hercov na tvorbu absolventských inscenácií študentov réžie.

¹⁴ V inscenácii účinkovali: Katarína Gurová, Andrej Polakovič, Adriana Gandžalová/Andrea Juhášová.

¹⁵ Bianca Trifan, bulletin k inscenácii

o nebezpečnom objekte.¹⁶ Ak takéto vyjadrovanie dopustíme vo verejnom priestore, prichádza skúška demokracie. Medzi náklonnosťou a nenávisťou je ešte rozsiahla šedá zóna zložená z tých, ktorí sa nezaujímajú, sú ľahostajní. Práve tí často rozhodujú o všetkom.

Scénograficky nenáročná, no zároveň site-specific (hrala sa aj v podkroví Bardejovskej Bašty či v prostredí kaviarne a plánuje sa spolu s treťou mikrodrámou hrať priamo v školských triedach) – *Melodia Confusa* nás vystríha pred sídliskovými klebetami o druhých. Čo je však jednoduchšie a správnejšie? Zapadnúť, uzavrieť sa medzi štyrmi stenami a trpieť domáce násilie alebo utekať z krajiny zmietanej vojnou?



Obrázok 2 *Melodia Confusa*. Zľava: Katarína Gurová, Adriana Gandžalová, Andrej Polakovič. Snímka Hamza Makhchoune, archív autora.

¹⁶ Ako príklad stačí úviesť: „háved', votrelci, šváby, príživníci, teroristi...“ Tento spôsob dehumanizácie jazyka môžeme v dejinách vypožorovať pred nástupom genocíd.

No Border Machine

Druhý zo zvolených textov, ktorý bol preložený do slovenčiny a upravený, napísal absolvent talianskej školy Matteo Caniglia. Hlavným námetom inscenácie *No Border Machine* sú hranice a stav resp. fungovanie sveta bez nich. Formálne ide o úplne odlišný prístup k textu ako aj k inscenovaniu. Výsledná inscenácia je však pekným príkladom toho, ako je možné nedramatický text interpretovať v abstraktnej a metaforickej rovine formou divadelného zážitku.¹⁷

Plastická scénografia pozostávala z 36 visiacich káblov, ktoré siahali po zem a v trojfarebnom – semaforovom svietení dotvárali variabilnú výtvarnú štruktúru divadelného priestoru. Na scéne medzi káblami sa ocitli dve postavy – muž a žena. Ich životný priestor dotvára už len televízor, chladnička a mikrovlnka. Zjavne je to pár prežívšich milencov, ktorý si žije vo svojom svete – jednou hlavou v televízore, druhou v oblakoch. No obaja túžia po dovolenke – ako manifeste osobnej slobody a slobody pohybu. Kam však ísť, keď nám hrozí terorizmus na každom kroku? Načo nám bol stroj, ktorý odstraňuje hranice?

Zamilované postavy riešia postapokalyptickú existenčnú dilemu. Cez dialóg, miestami filozofický a neurčitý, divák pomaly preniká do archetypálnej situácie dvoch ľudí zastupujúcich ľudstvo pred zásadným rozhodnutím (alúzia na biblický raj, s využitím jablák na scéne). Takto ohraničený priestor pre nich slúži ako očistec – majú možnosť rozhodnúť sa, ako budú žiť, či ktoré hranice vynájst' a ktoré rešpektovať. Prípadne – ktoré hranice nechať strážiť. Na túto možnosť odkazuje tretia postava v inscenácii – vystrojený snajper, ktorý sa v prvých dvoch tretinách predstavenia pohybuje mimo hrací priestor s káblami. Vystupuje skôr ako neviditeľná stelesnená obava („paranoja“) – sebanaplnujúce proroctvo posledných dvoch ľudí na zemi. A tak sa aj stane, že nadíde zvrät a dievča v jednom momente zastrelí. On vchádza dnu a stáva sa skutočným teroristom na dovolenke.

¹⁷ V inscenácii účinkovali: Dominika Kňažková, Peter Butkovský, Samuel Borsík; scénografia: Katarina Stancic.



Obrázok 3 *No Border Machine*. Zľava: Dominika Kňazková, Peter Butkovský, Samuel Borsík. Snímka Hamza Makhchoune, archív autora.

Inscenácia osciluje medzi niekoľkými divadelnými priestormi a naratívnyymi plánmi, ktoré vznikajú a prebiehajú paralelne i chronologicky. Priestor a jeho viaceré vrstvy sú totiž základným leitmotívom, z ktorého inscenátori vychádzali – čím ho ohraničujeme, aké pravidlá v ňom určujeme a ako si ich dodržiavanie vynucujeme? V súvislosti s priestorom – profánnym a sakrálnym – režisérka cituje Eliadeho už v predslove k inscenácii: „...Každé územie, ktoré bolo obsadené preto, aby bolo osídlené alebo využité ako „životný priestor“, je predovšetkým premenené z „chaosu“ na „kozmos“ – čo znamená, že pomocou rituálu je mu požičaná „forma“, ktorá mu poskytne realitu.“ Čo však robiť s chaosom súčasných západných spoločností, ktoré čelia zmätku jazykov, symbolov a hodnôt?

Tvorcovia sa ďalej pýtajú: „V akom štádiu procesu osídľovania našej planéty sa nachádzame dnes? Vytvorili sme kozmos? Každý ste si dôkladne označovali a usporiadali svoj životný priestor? Alebo nám začínajú byť hranice jednoducho prítiesné? Čo sa stane v momente, keď tieto hranice životného priestoru zmiznú? Dokáže človek „byť, či nebyť“ bez hraníc? To je otázka... Každému Hamletovi nech slúži ako odpoveď táto mikrodrama.“¹⁸

Jedným zo zámerov inscenácie bolo klásť nielen filozofické, ale aj praktické otázky týkajúce sa života a slobody pohybu v dnešnom rozdelenom a globalizovanom svete. Pomáhajú nám geopolitické hranice k tomu, aby sme sa definovali ako ľudia a občania? Čo bariéry jazykové, kultúrne, mentálne? Sme ochotní ich prekračovať a vyjsť z komfortnej zóny? Aké perspektívy

¹⁸ Petra Kovalčíková, bulletin k inscenácii.

nazerania na migráciu predstavuje kybernetický svet, v ktorom vzdialenosti a geofyzikálne hranice už nie sú dôležité?

Zygmunt Bauman sa vo svojej útlej knihe *Cudzinci pred bránami* prorocky vyjadruje aj na tému týchto neviditeľných hraníc. Varuje pred politikou vzájomného oddeľovania a udržiavania vzdialenosti, stavania hradieb namiesto mostov a budovania zvukovo izolovaných „dozvukových komôr“ namiesto horúcich liniek pre neskreslenú komunikáciu.¹⁹ Takýto prístup totiž vedie k prehľbovaniu vzájomnej nedôvery a odcudzeniu, ktoré zažívame nielen vo vzťahu k cudzincom, ale aj k ľuďom s iným svetonázorom.

Bauman vidí ako jedínú cestu z dnešných neprijemností a budúceho trápenia odmietnutie tohto zradného pokušenia odlúčenia a pokračuje: „...namiesto odmietania čeliť realite výziev „jednej planéty, jedného ľudstva“ dnešnej doby, umývania si rúk nad problémami a oplocovanie sa pred neprijemnými rozdielmi, odlišnosťami a dobrovoľne prijatým odcudzením, musíme hľadať príležitosti, ako sa s novo prichádzajúcimi viac a dôvernejšie zbližiť – a výsledkom bude snáď *splynutie* obzorov namiesto ich umelo vyvolaného a neprirodzeného, a napriek tomu úmyselne zhoršovaného *rozštiepenia*.“²⁰

Je jasné, že to nebude ľahká cesta. Bude dlhá a trnitá, no neexistuje žiadna pohodlnejšia alternatíva ani skratka k riešeniu problému. Navyše, iné prognózy hovoria o ďalšej naliehavej príčine presunu veľkého množstva ľudí na planéte – je ňou nastupujúca klimatická zmena, ktorá poženie masy ľudí na územia, ktoré im dokážu zabezpečiť priaznivejšie podmienky na život. Aj o tom sa píše v tzv. tretej generácii ľudských práv, ktoré sa týkajú práv na zdravé životné prostredie. Ako sa však s nimi vysporiadať, keď súčasné migračné politiky niektorých štátov nezvládajú utečencom a ľuďom bez štátnej príslušnosti garantovať ani tú prvú a druhú generáciu ľudských práv?

¹⁹ BAUMAN, Z.: *Cizinci před branami*. Olomouc : Broken Books, 2017, s. 22.

²⁰ Ibid., s. 22.



Obrázok 4 *No Border Machine*. Zľava: Peter Butkovský, Dominika Kňazková. Snímka Hamza Makhchoune, archív autora.

Ticho v mase

Tretí inscenovaný text od dramaturgičky Kataríny Vozárovej s pracovným názvom „Troll“ si prešiel azda najvýraznejším procesom premeny. Námet a koncept, ktoré vznikli v júni 2017 v Miláne počítal s monodrárou – akousi performatívnou inštaláciou jedného herca, ktorá mala byť sondou do vnútorného sveta internetového trolla. Vznikli tak dve mikrodramy – jedna od absolventa réžie Enrica Baraldiho, ktorý zvolil estetizovanú a herecky preexponovanú verziu trolla uväzneného vo vlastnej kletke fake news a hoaxov; druhá od Petry Kovalčíkovej, ktorá ako vhodnejší formát pre inscenáciu zvolila „interaktívny mediálny workshop“.²¹

V ňom sa „lektor“ pokúša účastníkov oboznámiť s fungovaním výroby, spracovávaní a šírenia informácií vo virtuálnom svete bez ohľadu na ich pravdivosť alebo zdroj. Cez jednotlivé powerpointové slajdy, youtube videá a na počkanie vyrobené facebookové statusy a novinové titulký nabúrava stereotypy o cudzincoch a zosmiešňuje plody migračnej paniky.²² Celý čas

²¹ *Ticho v mase* malo premiéru v októbri 2017 v Miláne; réžia: Enrico Baraldi, účinkovala: Liliana Benini, scénografia: Rossana Gea Cavallo a Marta Solari. V slovenskej upravenej verzii inscenácie účinkoval v apríli 2018 Filip Hajduk, v súčasnosti rolu prebral Andrej Polakovič.

²² Jedným z fake-ových spravodajských titulkov, ktorý sa objavil ako screenshot „BREAKING NEWS“ bol: „Migrácia je prirodzená: odkedy človek zliezol v Afrike zo stromu, usadil sa na Slovensku.“

lavíruje na hrane medzi autenticitou a teatrálnosťou. Ukazuje, ako sa informačné fabrikáty umiestňujú na trhu a ponúka horké zamyslenie nad cenou zdieľania príspevkov na facebooku. V závere sa nechá vyrušiť telefonátom a na pokyn od svojho nadriadeného z miestnosti odchádza vybavovať ďalšiu „mediálnu bombu“.

Tento typ predstavenia sa ukázal ako veľmi efektívny vzhľadom na skupinovú dynamiku a prítomnosť divákov, od ktorých sa očakáva aktívna účasť vo virtuálnom priestore cez vlastné smartfóny. Predstavenie otvára mnohé otázky o povahe tzv. informačnej vojny, ktorej sme súčasťou nezávisle od témy. Diváka privádza k prijatiu zodpovednosti za kritickú reflexiu mediálnych obsahov, počnúc vyjadreniami politikov a končiac vyjadreniami spoluobčanov o tom, čo sa vo svete „skutočne“ deje.

V kontexte šírenia falošných správ, hoaxov a propagandy je táto úloha nesmierne náročná. Vyžaduje čas, rozvahu a najmä – schopnosť manévrovať medzi (ne)dostatkom správnych informácií (faktov) a potenciálnou manipuláciou zo strany ich šíriteľov. Inscenácia odкрýva mechanizmus „mäkkej moci“, ktorá ovláda ľudské mysle a ilustruje obraz sveta, v ktorom nič nie je isté. Apeluje na individuálnu zodpovednosť pri vyhodnocovaní súvislostí a snahe o porozumenie komplexnosti sveta. Je na nás, či zostaneme „ticho v mase“ my – adresáti, alebo budeme stále častejšie obeťami relatívne bezpečného internetového trollingu, ktorý „ticho v mase“ funguje.



Obrázok 5 *Ticho v mase*. Filip Hajduk. Snímka Eva Rácová.

Záver – Prínosy

Projekt *Terre Promesse* ponúkol príležitosť minimálne stovke priamych účastníkov na realizácii jednotlivých aktivít (umelcov, študentov, učiteľov, manažérov, producentov, technikov a i.) Jeho hlavným cieľom bolo zvýšiť medzinárodnú mobilitu umelcov, vytvoriť nové inscenácie a podporiť ich prezentáciu v partnerských krajinách. Ďalším dôležitým cieľom bolo poskytnúť mladým adeptom divadelných odborov nástroje, ako sa vysporiadať s realitou migrácie a procesom rozvoja miest cez umelecké prostriedky.

Iným dôležitým umeleckým a vzdelávacím prínosom projektu bolo poskytnúť účastníkom – študentom cenné skúsenosti v oblasti spolupráce s profesionálnymi umelcami a pedagógmi réžie, dramaturgie a scénografie. Taktiež – v slovenskom kontexte mala realizácia projektu za cieľ zvýšiť informovanosť verejnosti o rôznych aspektoch migrácie, konfrontovať formy zobrazovania ľudí z iných krajín v médiách a prispieť k šíreniu tolerance a otvorenosti medzi ľuďmi.

Projektové aktivity poskytli platformu na medzilidské stretnutia a rozvoj ďalšej spolupráce. Tvorcovia v rámci projektu využili divadelný jazyk, aby reflektovali témy, ktoré súvisia nielen s rozvojom spoločnej budúcnosti resp. identity cez poznávanie toho druhého, ale tiež s novými pohľadmi na iné kultúry, médiá a informačné technológie na pozadí fenoménu migrácie.

Iný osobitý prínos projektu vyjadrila dramaturgička Katarína Vozárová nasledovne: „Ako autorka krátkého dramatického textu som si vybrala tému, ktorá priamo s migráciou nesúvisí, ale má veľký dopad na celý svet, a teda aj na migračnú krízu. Je to sila médií. Prekvapilo ma, ako sa k téme postavili ďalší autori – účastníci projektu z celej Európy. Každý tím mal rovnaké zadanie, ale vytvorili si vlastný koncept a špecifikovali tému svojej mikrodrámy. Bolo zaujímavé sledovať finálnu podobu mikrodrám. Líšili sa v nich príbehy, podtémy i pohľady. Vždy ich však spájala jedna jediná myšlienka. Boli to príbehy ľudí, ktorí sa snažia spolunažívať v dnešnej spoločnosti.“

Ďalšia z účastníčok projektu, dramaturgička Veronika Burgerová, zdôrazňuje význam takýchto spoluprác: „Projekt ponúkol mladým umelcom priestor na tvorbu v medzinárodnom tíme. Pre mňa to bola prvá skúsenosť tvoriť mimo Slovenska, aj keď toto nebol najdôležitejší aspekt. Danou témou bola aktuálna migračná kríza, ktorá sa týka viac-menej celej Európy, avšak Slovenska len okrajovo. Práve preto bolo veľmi cenné získať informácie a najmä skúsenosti s ľuďmi, ktorých sa týka migrácia osobne. Pri snahe o vytvorenie diela, ktoré hovorí o tejto téme, sme boli nútení hlbšie skúmať a uvažovať. Vcítiť sa. A sprostredkovať svoje poznanie divákovi. Najsilnejším momentom bolo účinkovanie migrantov v predstaveniach. Vidieť ich, ako zvládajú v predstavení opakovane prežívať traumatické situácie, aby ich ukázali divákovi. Téma migrácie sa týmto projektom pre mňa zmenila z neosobnej na osobnú. Už to nie je niečo, čo sa deje ďaleko odo mňa, ale niečo, čo sa ma týka.“²³

Záhada ako partner medzinárodného projektu uviedla tri nové dramatické texty a inscenácie v spolupráci so študentmi a študentkami Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, hosťujúcimi profesionálnymi hercami a režisérkou Petrou Kovalčíkovou, ktorá na margo svojej účasti v projekte uviedla: „Veľkým prínosom bola tvorba divadelných projektov v medzinárodných tímoch. Multikultúrny dialóg, ktorý v rámci spolupráce vznikol,

²³ ZVADA, M.: *Pozvánka do CNK Záhada: Odkedy človek zliezol zo stromu, migrácii sa nevyhol*. [online]. Bbonline portál. Dostupné na internete: <https://bbonline.sk/pozvanka-do-cnk-zahada-odkedy-clovek-zliezol-zo-stromu-migracii-sa-nevyhol/> [cit. 2018-09-30]

priniesol pätnásť mikrodrám a pätnásť rôznych pohľadov na migračnú krízu. Participáciou na projekte sa môj pohľad rozšíril o ďalšie témy, ktoré so sebou migrácia prináša. Bolo zaujímavé diskutovať o vplyve migrácie na iné krajiny a konzultovať riešenia, ktoré v tejto súvislosti krajiny vyvíjajú.“ Takto sa vďaka projektu podarilo poskytnúť mladým ľuďom študujúcim umelecké odbory cenné skúsenosti a kontakty do ďalšej práce.

Realita migrácie však projektom ani zďaleka nekončí. Dodnes sledujeme správy o pokusoch ľudí dostať sa cez Stredozemné more do zasľúbenej zeme – niektorej z Európskych krajín, z ktorých niektoré sú len tranzitné, iné vytúženou destináciou s vyhliadkami na lepší život. Popri týchto správach sa navyše dozvedáme, že masovú migráciu sprevádza rozmach xenofóbie, rasizmu a šovinistického typu nacionalizmu. Utečenci predstavujú v systéme moderného národného štátu *a priori* bezpečnostnú hrozbu, ekonomickú záťaž a „posla zlých správ“ (Bauman). K tomu všetkému sa pridružuje debata o vlne náboženského fanatizmu, paušálne interpretovaná ako nastupujúca „islamizácia“ Európy. K bielemu heterosexuálnemu kresťanovi, ktorý tu bol takpovediac od počiatku, sa po skrývanom antisemitizme a homofóbii akoby „historicky nevyhnutne“ pridáva neskrývaný islamofób. Krátke epizódy ostrakizácie a marginalizovania istých ľudských spoločností na základe etnika, národnosti či vierovyznania sa vynárajú a strácajú podľa toho, koho politickej agende slúžia.

Najväčším paradoxom v kontexte postoja Slovenska ku migračnej kríze sú však čísla: počet udelených azylov sa ročne pohybuje okolo desiatky. Navyše, ako vysvetľuje Jana Jankovičová z utečeneckého tábora v Humennom, „Slovensko je ešte stále tranzitnou krajinou a migranti nemajú záujem tu zostať. Väčšinou ide o ľudí, ktorí sú ekonomickými migrantmi. Máme tiež prísnu azylovú politiku.“²⁴ Odkiaľ sa teda vzala migračná panika?

Pravdepodobne bola spôsobená aj tým, že na Slovensku sa celospoločenská diskusia o integrácii a prijímaní cudzincov (či inakosti vo všeobecnosti) ešte ani nezačala. Zdá sa, že viac než čokoľvek iné v dialógu o migrácii zlyháva snaha o pochopenie človeka z inej kultúry či s iným vierovyznaním. Väčšina debaty sa sústreďuje na vykreľovanie hrozieb a odmietanie všetkého cudzieho. Najlepším riešením je, keď človek v núdzi zmizne z dohľadu.

Sociológ Zygmunt Bauman poukazuje na príčinu takýchto postojov, keď hovorí: „Ľudstvo je v kríze – a z tej sa nedostane inak než prostredníctvom ľudskej solidarity. Prvou prekážkou na ceste k východu zo vzájomného odcudzenia je odmietanie dialógu: ticho zrodené z neochoty komunikovať, z odmeranosti, nedostatku pozornosti, nevšímavosti a celkovej ľahostajnosti. Namiesto toho, aby sme na dialektiku kreslenia hraníc nahliadali ako na dyádu lásky a nenávisť, mali by sme ju vnímať v kontexte triády lásky, nenávisť a ľahostajnosti čiže zanedbávania.“²⁵

Takéto konštatovanie je zároveň výstrahou pred nevedomím prekračovaním hraníc medzi pomáhaním a zneužívaním – nie v zmysle odopierania príležitostí k nezávislosti a sebadôvere, ale v zmysle „priživovania sa“ na téme, ktorá so sebou prináša smrť v dôsledku porušovania ľudských práv a medzinárodných dohôd. Kto sa v tejto téme angažuje, mal by vedieť, kde sú jeho hranice medzi dobrovoľným zdieľaním, komunitnou prácou, umením a vlastným životom.

I keď dynamika masového presunu ľudí na planéte necháva dostatok priestoru na filozofovanie a nekonanie, silný odkaz šéfa OSN Antónia Guterresa z Valného zhromaždenia zo

²⁴ SIVÝ, R.: *Utečenecký tábor je prázdny: skutočnú krízu sme tu mali, nik si ju nevšimol*. [online]. Aktuality.sk. Dostupné na internete: <https://www.aktuality.sk/clanok/523058/utecenecky-tabor-je-prazdny-skutocnu-krizu-sme-tu-mali-nik-si-ju-nevsimol/> [cit. 2018-10-01]

²⁵ BAUMAN, Z.: *Cizinci před branami*. Olomouc : Broken Books, 2017, s. 22.

septembra 2018 je pomerne jasný. Najaktuálnejšie citáty z tohto prejavu, „ktorý je dôkladným zhrnutím hrozieb, ktorým čelíme, a nádejí, ku ktorým sa môžeme upínať“,“²⁶ vo svojom blogu zhrnul Martin M. Šimečka. Ich výber na záver tejto štúdie uvádzame.

„Náš svet trpí chorobou nedostatku dôvery.

Migranti a utečenci čelia diskriminácii a demagógii.

Tí, ktorí zatvárajú hranice, aby regulovali migráciu, len posilňujú prevládzačov.

Čoraz viac ľudí prijíma informácie zo sociálnych médií, ktoré len potvrdzujú ich názory, posilňujú tribalizmus a uisťujú ich, že oni majú pravdu, kým druhá strana sa mylí.

Zákerné aktivity v digitálnom priestore – ako dezinformačné kampane – polarizujú spoločnosti a rozkladajú dôveru.

Nalieham na vás, aby ste využili OSN ako platformu, ktorá by venovala globálnu pozornosť digitálnej budúcnosti v záujme bezpečia a prospechu.”

Literatúra a zdroje

AGAMBEN, G.: *Homo sacer. Suverénna moc a pouhý život*. Praha : Oikoymenh, 2011. 190 s. ISBN 978-80-7298-189-2.

ARENDT, H.: *The Human Condition*. Chicago : The University of Chicago Press, 1998. 97 s. ISBN 0-226-02958-5.

BAUMAN, Z.: *Cizinci před branami*. Olomouc : Broken Books, 2017. 100 s. ISBN 978-80-906307-2-7.

BAUMAN, Z.: *Globalizácia*. Bratislava : Kalligram, 2000. 124 s. ISBN 80-7149-335-X.

SIVÝ, R.: *Utečenecký tábor je prázdny: skutočnú krízu sme tu mali, nik si ju nevšimol*. [online]. Aktuality.sk. Dostupné na internete: <https://www.aktuality.sk/clanok/523058/utecenecky-tabor-je-prazdny-skutocnu-krizu-sme-tu-mali-nik-si-ju-nevšimol/> [cit. 2018-10-01]

ŠIMEČKA, M. M.: *Odkaz MMŠ: o stave ľudstva a planéty – výnimočne silný prejav šéfa OSN Antónia Guterresa*. [online]. Denník N. Dostupné na internete: <https://dennikn.sk/1247881/odkaz-mms-o-stave-ludstva-a-planety-vnimocne-silny-prejav-sefa-osn-antonia-guterresa/> [cit. 2018-10-01]

VARELA-MANOGRASSO, A.: *Bloodless Death: Thinking the Refugee Crisis With Hannah Arendt*. [online]. The Hannah Arendt Center. Dostupné na internete: <https://medium.com/quote-of-the-week/bloodless-death-thinking-the-refugee-crisis-with-hannah-arendt-c89aca3efd87> [cit. 2018-09-30]

ZVADA, M.: *Pozvánka do CNK Záhrada: Odkedy človek zliezol zo stromu, migrácii sa nevyhol*. [online]. Bbonline portál. Dostupné na internete: <https://bbonline.sk/pozvanka-do-cnk-zahrada-odkedy-clovek-zliezol-zo-stromu-migracii-sa-nevyhol/> [cit. 2018-09-30]

WEB 1 Dostupné na internete: <http://www.fondazionemilano.eu/metropolis/about/bussola-rotte/>

WEB 2 Dostupné na internete: www.unitedagainstracism.org

WEB 3 Dostupné na internete: www.embargofestival.sk

²⁶ ŠIMEČKA, M. M.: *Odkaz MMŠ: o stave ľudstva a planéty – výnimočne silný prejav šéfa OSN Antónia Guterresa*. [online]. Denník N. Dostupné na internete: <https://dennikn.sk/1247881/odkaz-mms-o-stave-ludstva-a-planety-vnimocne-silny-prejav-sefa-osn-antonia-guterresa/> [cit. 2018-10-01]

Project “Promised Land” - Creative theatrical reflection on the phenomenon of migration in European context

The study has focused on dramaturgical and publicistic reflection of the phenomenon of migration in relation to an international artistic project Terre Promesse – METROPOLIS supported within the Creative Europe programme of the European Union and Slovak Arts Council (2017-2018). The project was conceived in cooperation with partners (art universities and theatres) from Italy, Czech, Romania, Germany and Spain. The main topic of the project is migration and its impact on urbanistic, social and political changes in Europe.

The study has outlined broader intercultural and educational links and impact of this kind of projects on participants and audience. Concepts and content of three original plays created within the project as well as diverse approaches of international creative teams to playwriting and theatre have been presented. The study offers implicit reflection on the phenomenon of migration from anthropological, historical and human rights perspective.

Mgr. Milan Zvada, MA

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici
Horná 95

974 01 Banská Bystrica
milan.zvada@gmail.com

ROZHLADY

Čas a dejiny v diele svätého Augustína

Jozef Palitefka

Abstrakt

V príspevku je hlavná pozornosť venovaná skúmaniu problematiky času a dejín vo filozofii sv. Augustína. Čas je u neho chápaný existenciálne, ako rozpriestranenosť ľudského ducha, ktorý je schopný zjednotiť minulé, prítomné a budúce. Čas teda nie je chápaný ako nejaké súcno, pomocou ktorého určitým spôsobom počítame pohyb, ale čas je „niečím“, čo nás bytostným spôsobom podmieňuje. Tak to však je nielen s človekom, ale aj svetom. Človek i svet môžu existovať len „v“ čase. Sv. Augustín odкрýva dejinnosť človeka i sveta a snaží sa ukázať, že minulosť nie je len to, čo nejakým spôsobom bolo, ale minulosť je niečím, čo si človek i ľudstvo „nesie“ so sebou a čo ovplyvňuje a podmieňuje naše rozhodovanie.

Kľúčové slová

Čas, dejiny, sv. Augustín, slobodná vôľa, milosť božia, predestinácia, hriech, Civitas Dei, Civitas terrena.

Úvod

V každom človeku sa nejakým spôsobom odráža to, čo tu pred ním kedysi bolo. Človek je vrhnutý do víru dejín, je vrhnutý do možností, ktoré mu daná doba ponúka. Človek z nich, kým existuje, nemôže vykročiť a oprieť sa o nejaký Archimedov pevný bod, lebo čas so sebou strháva všetko. To, akým spôsobom sme, teda vo veľkej miere záleží od toho, v akom čase sa narodíme. V centre všetkého tohto diania je človek. Človek úplne jedinečný, neopakovateľný, ktorý je nielen unášaný týmito dejinami, ale je súčasne ich aktérom a hlavným tvorcom.

Môžeme však v tomto neustálom plynutí nájsť niečo stále? Môžeme vypovedať nejakú pravdu o človeku, ktorá by odolala všetkej premenlivosti v toku týchto dejín?

Človek sa snaží o pravdu bytia, byť naozaj, byť skutočný. Čo to však znamená byť skutočný? Môže vôbec človek, kým existuje, „niečím byť“, keď jeho „podstatou“ je práve to, že nie je niečím stálym, uzavretým, ale sa stále deje, „vyvíja“? Až keď zomrieme, sme niečím „ukončeným“, „hotovým“. Je teda možné počas života dosiahnuť tento cieľ?

To, akým spôsobom sa človek snaží o pravdu bytia, je vždy nejakou podmienenou dobou, do ktorej sa daný človek rodí. Nevyhnutnou podmienkou tohto úsilia je práve čas. Čas, ktorý nás z jednej strany limituje, no z druhej len vďaka nemu môžeme niečo zo seba urobiť. Ako človek

s týmto časom „narába“, aký má pre neho význam, je diferencované jeho porozumením bytiu a teda aj spôsobom tohto bytia.

Čo je čas?

Problematika času patrí medzi témy, ktorá na prvý pohľad vyzerá jednoducho, keďže s časom sme neustále nejako v kontakte a pojem čas patrí do nášho bežného slovníka. Táto prvotná jasnosť sa však pri hlbšom zamyslení stráca a ukazuje sa, že ide o problematiku veľmi zložitú. Uvedomuje si to aj svätý Augustín, ktorého úvahy o čase a dejinách budú v centre mojej pozornosti.

V knihe *Vyznania* v tejto súvislosti o čase píše: „Keby sa ma na to nik nepýtal, vedel by som to. Keď to mám však niekomu vysvetliť, vtedy to už neviem.“¹

Čas chápal podobne ako Aristoteles v spätosti s pohybom. Nebolo by času, keby neexistoval pohyb a nebolo by pohybu, keby neexistoval čas. Nejedná sa však len o mechanický pohyb. Aristoteles preto hovorí o šiestich druhoch pohybu. Sú nimi vznik (prechod od nebytia k bytiu), zánik (prechod od bytia k nebytiu), rast a zmenšovanie (kvantitatívna zmena), kvalitatívna zmena (napríklad dozretie jablka) a premiestňovanie.

Pre Aristotela je pohyb materiálnym, či látkovým aspektom času. Čas je mierou pohybu. Dalším dôležitým momentom, ktorý je nevyhnutné tu spomenúť, je formálny aspekt času. Čas vždy predpokladá niekoho, kto si je tejto zmeny vedomý. Čas teda predpokladá vedomie, vnímajúcu dušu, t.j. nejaký subjekt.

„Nebolo by minulého času, keby sa nič nemíňalo, prítomného času, keby nič netrvalo.“²

Čo je teda podstatou času? Zrejme neustále uplývanie a preto nemôžeme o čase povedať, že jednoducho je. Bol by nejakým súcnom. Charakter času je teda iný. Čas speje k svojmu nebytiu. Čas sa nemôže zastaviť, inak by už nebol časom. Keby prítomný čas neprechádzal do minulosti, nebol by časom, ale večnosťou. Predsa však hovoríme o dlhom a krátkom čase. Merať teda môžeme len to, čo nejako je. Minulosť už nie je, budúcnosť ešte nie je. Čo je, je prítomnosť. Ako však môžeme merať prítomnosť, keď prítomnosť sa nemôže ani na chvíľu zastaviť. Prichádza z budúcnosti a vzápätí prechádza do svojho nebytia do minulosti. Prítomný čas je totiž ten, ktorý sa už nedá deliť na nejaké čiastočky. Ten však letí tak rýchlo, že netrvá ani chvíľu. Keby totiž trval, musel by sa deliť na minulý a budúci.

Ako a kedy môžeme merať čas? V minulosti, v budúcnosti, či prítomnosti? Čas môžeme merať len vtedy, keď plynie. Lebo ak už uplynul, nemožno ho merať, lebo už nie je.

Svätý Augustín je presvedčený, že hoci minulosť uplynula a budúcnosť ešte nie je, musí mať niekde svoje zakotvenie, musí niekde existovať. „Kde tí, čo ospievali budúcnosť, kde ju videli, keď dosiaľ nejestvuje? Veď nikto nemôže vidieť to, čo nejestvuje. Kto však spomína minulosť, nehovoril by pravdu, keby nemal minulosť v mysli.“³

Minulosť a budúcnosť o sebe nejestvujú. Existujú len v nejakom vzťahu s prítomnosťou. Minulosť a budúcnosť, ak existujú, musia byť ako prítomné. Preto Augustín opravuje klasické rozdelenie času na minulý, prítomný a budúci a hovorí o troch časoch ako prítomný vzhľadom

¹ SV. AUGUSTÍN: *Vyznania*. Bratislava : Lúč, 1997, s. 327.

² Tamže, s. 327.

³ Tamže, s. 331.

na minulosť, prítomný vzhľadom na prítomnosť a prítomný vzhľadom na budúcnosť, či inak prítomná pamäť minulého, prítomné stretnutie s prítomným a prítomné očakávanie budúceho.

Z toho teda môžeme odvodiť, že čas je tu chápaný inak ako aristotelovské nekonečne plynúce „teraz“. Čas sa nejako viaže s existenciou, s ľudským pobytom vo svete. Len on vie o tom, že čas plynie, len pre neho skutočne plynie. Aj keď čas človek primárne prijíma zvonku, z vecí, ktoré ho obklopujú, z ich menlivosti a nestálosti, len on (človek) o ňom vie. A nielen to, že o ňom vie, vie aj o tom, že ho čas nejako určuje, limituje. Človek si je vedomý svojho počiatku a aj smeru, ktorým sa jeho bytie uberá. Človek si je vedomý svojho konca, svojej smrti, ku ktorej táto ľudská pozemská púť speje.

Položme si teda ešte raz otázku, čo je čas? Čas je akési rozpätie, rozpriestranenosť ducha. Tu akoby sa dokopy zlievali všetky tri časy – minulosť, prítomnosť a budúcnosť a tvoria nerozlučnú jednotu – časovosť. Tieto „zložky“ nie je možné od seba oddeliť. Nie je totiž možné určiť medzi nimi hranicu. Túto jednotu môžeme vidieť aj v jednom jeho vyjadrení, kde hovorí, že „čas je vlastne akési trvanie, ale neviem čoho. Bolo by divné, keby nie samého ducha.“⁴

Ak si všimneme spôsob hľadania sv. Augustína, tak vidíme, že sa snaží vychádzať zo skúsenosti ľudského konania, čím je niektorými filozofmi považovaný za predchodcu fenomenologickej školy. Veľmi opatrne vychádza z toho, „čo vie“ a tvorí z toho nejaké závery. V tejto súvislosti by bolo zaujímavé pozrieť sa na jeden moment, ktorý je aj v týchto úvahách o čase dosť zvýraznený. Ide o schopnosť človeka pamätať si. Veď pamäť v bytostnom zmysle určuje aj časovosť človeka. Bez pamäti by nebolo vnímania času a v podstate ani človeka.

Vrátime sa teda k desiatej knihe jeho Vyznaní a pozrieme sa na túto schopnosť človeka. Augustín sa snaží nejako poznať Boha. Pýta sa, kde ho má hľadať. Všetko, čo existuje, teda živé aj neživé tvory sú síce dielom Boha, no nie sú Bohom. Vychádzajúc z pozorovania seba i okolia si uvedomuje podivuhodnú schopnosť človeka, ktorou je pamäť. Tam je uložené všetko, čo človek zažil a počul. Niečo z toho sa vybavuje ihneď, iné s určitou námahou.

„Tam nájdem i seba samého a spomínam, čo kedy a kde som urobil a ako sa pri tom cítil. Tam je všetko, na čo sa pamätám, či som to už sám skúsil alebo iným uveril.“⁵

Zásluhou pamäti je človek najviac sám sebou. V pamäti má človek celú svoju minulosť, svoje plány a prania. Sú tam nielen obrazy vecí, ktoré sa tam dostali zmyslami, ale sú tam „zákony čísel“, ktoré sa do pamäti zmyslami nikdy nedostali. Sú tam aj ľudské city a afekty, ktoré sa nikdy nepomiešajú. Dokonca je tam aj samotná pamäť. Pamäť je v pamäti. Pamäť vie o sebe. Pamäť je akoby „žalúdkom ducha.“⁶

V určitom zmysle existuje len to, čo je nejako v pamäti. Ako je to teda s Bohom? Aj Boh musí existovať v mojej pamäti. „Ak Ťa nájdem mimo svojej pamäti, vtedy sa na teba nepamätám. A ako Ťa nájdem, keď sa na Teba nepamätám?“⁷

V pamäti som teda sám sebou. Tam musíme hľadať aj to, čo by nás priviedlo k Bohu. Z nej však vychádzajú aj zlé myšlienky, veci, ktoré sú škodlivé pre dušu človeka. Ako je teda vidieť, analýza vnútra má podľa Augustína obrovský význam.

Ako už bolo povedané, v pamäti „nesídli“ len udalosti minulé, ale aj očakávania, plány, teda v určitom zmysle aj budúcnosť. „Keby niekto chcel vydať zo seba dlhší hlas a v duchu už určil

⁴ Tamže, s. 339.

⁵ Tamže, s. 267.

⁶ Tamže, s. 273.

⁷ Tamže, s. 277.

jeho dĺžku, iste už v mlčaní zmeral jeho dĺžku a vstúpil si ju do pamäti, aby potom mohol vydať hlas, ktorý znie, kým nedôjde k vopred určenému bodu.“⁸

Môžeme teda povedať, že pamäť akoby bola určitým „miestom“, či lepšie spôsobom stálej prítomnosti. Akoby sa človek v pamäti mohol dotknúť večnosti. Pamäť je nejaká vzorka večnosti. Večnosti nie však v zmysle nekonečne uplyvajúceho „teraz“, ale večnosti ako bezčasovej prítomnosti.

Práve tu je dôležité všimnúť si moment, ktorým sme sa výraznejšie nezaoberali a ktorý má u Augustína obrovský význam. Ide tu o večnosť. Nech sú jeho úvahy o čase akékoľvek, už od začiatku vie, kde chce skončiť. Jeho cesta uvažovania je od času k večnosti. Čas je mu predovšetkým „miestom“, kde sa človeku večnosť nenápadne ohlasuje a odkiaľ je možné zbadáť myšlienkovú cestu k nej.⁹

Čas je svojím spôsobom paradoxný, neuspokojivý. Je akoby nesamostatný. Je zakorenený, či lepšie vložený do večnosti. Čas má svoje bytie vo večnosti. Dá sa povedať, že všetko, čo je časové, nie je Bohom. Len Boh je nadčasový. Je vždy to isté nemenné bytie.

Čas pochádza od Boha. Boh je tvorcom času. Len on mu môže skutočne rozumieť. Boh stvoril svet spolu s časom. „Predtým“ ako nebolo sveta, nebolo času. Existoval len Boh ako neustála prítomnosť, ako plné bytie „Som, ktorý som.“ Nastala však v Bohu nejaká zmena? Zmena je totiž prejavom nedostatku a Boh by už teda nebol Bohom. Ako vyriešiť tento problém?

Božia vôľa je večná. „Božia vôľa nie je stvorenie, ale je pred stvorením, lebo nič by nemohlo byť stvorené, keby nepredchádzala vôľa Stvoriteľa.“¹⁰ Boh nemá začiatok a ani koniec. Je nesporné, že pochopiť večnosť je veľmi ťažké a vždy to ostane pre človeka obrovským tajomstvom.

Dôležité je však spomenúť, že určité prepojenie medzi časom a večnosťou tu je. Aj keď ľudská duša má svoj počiatok, je večná. Večná v zmysle, že už nikdy nezanikne. Život je miestom, kde sa o človeku rozhoduje, rozhoduje sa na tomto svete o večnosti. Človek len tu môže rozhodnúť o svojom ďalšom „osude“. Preto tento svet, tento život by nemal byť pasívnym ale je výzvou k večnému životu. Len v čase človek môže rozhodnúť o svojej večnosti. Rozhodnúť môže svojou láskou k Bohu, dobrými skutkami a láskou k bližným.

Čas má teda pre človeka obrovský význam. Kto premrhá čas, premrhá večnosť.

Sv. Augustín dáva tento čas do ľudských rúk. Pohyby nebeských telies sú mierou času preto a len dovtedy, kým sú pravidelné a teda k meraniu vhodné. Čas bude existovať aj bez nich. Aj keby zhasli nebeské svetlá a krútilo by sa koleso hrnčiarovo, čas bude existovať naďalej. Ak sa ukáže nevhodnosť nejakého spôsobu merania času, môže byť nahradený niečím iným, a teda aj nejakým umelým strojom.

Dejiny ako stret dvoch štátov

Jednou z najdôležitejších udalostí, ku ktorej v dejinách došlo, je nesporne podľa kresťanstva narodenie Krista. Kristus prišiel na svet, stal sa človekom a berie na seba ľudskú prirodzenosť. Je to jedinečná a neopakovateľná udalosť v dejinách ľudstva. Príchodom Krista sa tak uzatvára

⁸ Tamže, s. 342.

⁹ SOKOL, J.: *Rytmus a čas*. Praha : Oikymen, 1996, s. 60.

¹⁰ SV. AUGUSTÍN: *Význania*. Bratislava : Lúč, 1997, s. 324.

jedna etapa putovania ľudstva. Otázkou je, či jeho príchod súvisí aj s koncom sveta, ktorý jeho príchodom už začal alebo tento koniec sveta bude nasledovať v krátkej budúcnosti.

Ježiš vyhŕňa zlých duchov a ničí moc Satana. Napokon víťazí aj nad samotnou smrťou. Hlásá, že spása už je tu. Kresťanské spoločenstvo je teda chápané ako koniec a naplnenie dejín spásy. Príchodom Krista sa tak nezačína nová etapa dejín ľudstva, ale je eschatologickou udalosťou. Dejiny sveta sa pomaly končia. Kresťania už nepatria k tomuto svetu, preto sa ani nesnažia hľadať nejaký nový „program“, ale vydržať v Kristovi a nepodľahnúť už starému zanikajúcemu svetu.

Ako sa však ukázalo, koniec sveta neprichádzal a chápanie kresťanského spoločenstva ako eschatologickej udalosti začalo postupne slabnúť. Pre Pavla a Jána bol čas ich pôsobenia medziobdobím medzi príchodom Krista a naplnením dejín. Toto medziobdobie je pre veriacich bytím „už nie“ a „ešte nie“. „Věřící už nejsou ze světa a jejich bytí je eschatologickým bytím, a přesto ještě žijí ve světě, a ještě nevyšlo najevo, co budeme.“¹¹

Ako bolo z ďalšieho vývoja vidieť, koniec sveta sa ďalej oddŕľoval. Očakávaný druhý príchod Krista sa neuskutočnil. Stále sa koniec posúval do neznámej budúcnosti.

Myšlienka konca sveta je však v kresťanstve stále aktuálna, veď sám Kristus hovorí o svojom druhom príchode, kedy bude súdiť živých i mŕtvych. Kedy to však bude, nevie ani on sám, to vie len jeho Otec.

Kresťanská obec sa tak začína stávať dejinným fenoménom. Stáva sa novým náboženstvom. Jeho nosným prvkom je práve božie slovo, od ktorého sa má všetko odvíjať.

R. Bultmann tu poukazuje na jeden dôležitý moment, ktorý v kresťanstve zohráva obrovskú úlohu. Sú to sviatosti. Sviatosti, ktoré sú akoby prepojením medzi našim svetom a svetom, ktorý bude nasledovať po smrti. Už tu, na tomto svete okusujeme božiu spásu. Kristus zvíťazil nad hriechom a práve vďaka tomuto víťazstvu je možná spása človeka.

Dôležitú úlohu začína preto zohrávať cirkev. V jej rukách sú totiž tieto sviatosti. Cez ňu dochádza k prepojeniu medzi pozemským svetom a večnou slávou. „Cirkev se změnila z eschatologického společenství v ústav spásy konstituovaný v církevních institucích, v nichž působí kult a speciálně svátosti.“¹²

Cirkev sa teda stáva inštitúciou so svojimi dejinami. Je vytváraná cirkevná hierarchia. Kontinuita cirkvi vychádza od apoštolov, ktorí boli očitými svedkami Krista. Postupne táto správa cirkvi prechádza od apoštolov na ich nasledovníkov. Začína sa objavovať záujem cirkvi o vlastné dejiny, no i dejiny celého ľudstva.

Dôležitú úlohu tu zohral práve Sv. Augustín, ktorý sa pokúsil uchopiť dejiny ako celok, ich zmysel a hlavne uchopiť imanentné sily, ktoré týmito dejinami hýbu a udávajú im smer.

Boh stvoril svet a s ním spolu čas. Je absolútny kreátor. Všetko teda pochádza z božieho slova „staň sa“. Dejiny teda majú svoj počiatok. V týchto dejinách má rozhodujúce postavenie človek, ktorý je stvorený na obraz boží a v ktorom je nesmrteľná duša. V ňom je obsiahnutá akoby trojjedinnosť, ako rozum, vôľa a pamäť.

Každý človek má svoje dejiny. Narodil sa, volí sa, vyberá si z možností, a napokon musí zomrieť. Tak je to aj s dejinami. Majú svoj počiatok a spejú ku koncu. Dejiny človeka sú

¹¹ BULTMANN, R.: *Dějiny a eschatologie*. Praha : Oikoymenh, 1994, s. 46.

¹² Tamže, s. 49.

zakotvené v dejinách sveta. „Charakter“ človeka je teda určený jeho vlastnými dejinami, nachádzajúcimi sa vo väčšom dejinnom celku.

Tu môžeme rozlíšiť štyri etapy človeka, ktoré uvádza sv. Augustín:

- a) rajský človek – je človekom, ktorý v sebe odráža božskú prirodzenosť, je harmonický, dobrý a slobodný,
- b) chorý človek – človek po páde prvých ľudí, človek zhrešil svojou pýchou, chcel mať vlastnú vôľu a nie vôľu a život od Boha,
- c) zápasiaci človek – je človekom, ktorý sa púšťa s božou pomocou do boja proti vášňam a hriechu,
- d) zdravý človek – vykúpený kresťan, ktorý našiel v Bohu svoj cieľ, je u neho v súlade duša a telo.

Dôležitým prvkom v dejinách je však to, že človek nie je vydaný dejinám úplne napospas, ale Boh do týchto dejín zasahuje. Dejiny sú miestom, kde sa stretáva božia a ľudská vôľa.

Augustínovo poňatie dejín je „lineárne“. Majú svoj počiatok a spejú k svojmu cieľu. Odmietajú teda cyklickosť dejín. Kritizuje hlavne stoikov, ktorí hovoria „o návrate svetov, počas ktorých, ako si oni myslia, presne tak sa opakujú tie isté časy a tie isté dočasné veci, že napríklad ten istý filozof Platón, ktorý učil v našich časoch učňov v Aténach v škole zvanej Akadémia – tak isto počas nespočetnekrát vekov späť, síce vo veľmi dlhých, ale stálych časových odstupoch, opakoval sa ten istý Platón, to isté mesto, tá istá škola a aj samotní uční, a tak isto sa to v budúcnosti bude nespočetnekrát opakovať.“¹³

Dejiny sú jedinečnou udalosťou a každý vykonaný čin nadobúda rozmer večnosti. Tu sa teda rozhoduje o večnosti. Kristus, ktorý zostúpil na svet a ktorý zomrel za naše hriechy, zomrel a zmŕtvychvstal len raz a tak navždy vyslobodil ľudí z hriechu a smrti.

Čo však hýbe dejinami? Aké sú hlavné princípy dejín? Všetkých ľudí môžeme rozdeliť do dvoch skupín - Boží štát (Civitas Dei) a pozemský štát (Civitas terrena).

Pozemský štát tvoria ľudia, ktorí milujú seba, hľadajú chválu v sebe, pohŕdajú Bohom. Vládu nad nimi má túžba panovať, vášnivosť. Sú šíriteľmi zla. Jeho počiatok môžeme nájsť vtedy, keď sa časť anjelov odklonila od Boha. U ľudí môžeme zbrať tento počiatok práve u Kaina, ktorý zabil svojho brata.

V Božom štáte sú ľudia, ktorí milujú Boha. Milujú ho až tak, že niekedy až pohŕdajú sebou. Ľudia si navzájom slúžia a milujú jeden druhého.

Čo sú teda dejiny? Dejiny sú neustálym bojom týchto dvoch štátov. *Dejiny sú neustálym bojom dobra a zla.* Dôležité je tu však spomenúť, že tieto dva štáty nemôžeme stotožniť s cirkvou a ľuďmi mimo cirkvi. Do Božieho štátu patria nielen tí, čo žijú v časoch zrodu kresťanstva a následne potom, ale aj tí, čo žili pred Kristom, no žili podľa Boha. Patrili do duchovného Jeruzalema. Tieto dva štáty teda nemožno chápať inštitucionálne, ale existenciálne. Kto však do akého štátu patrí, vie len samotný Boh. Zlí a dobrí sú navzájom pomiešaní, žijú spolu. „...a zlí i dobrí sieťou objatí spolu plávajú, až kým neprídu k brehu, kde zlí od dobrých budú oddelení.“¹⁴ Kto do ktorého štátu prináleží, nie je možné určiť, to môže urobiť len Boh, ktorý nám to zjaví pri poslednom súde. Tam sa ukáže, či bude človek povolaný k večnej spásu, alebo večnému trestu.

¹³ ŚWIĘTY AUGUSTYN: *Państwo Boże*. Kęty : Antyk, 1998, s. 457.

¹⁴ Tamže, s. 746.

Svätý Pavol hovorí o neustálom rozhodovaní sa pre Boha, o padaní človeka a pomoci Boha človeku. Človek je miestom, kde dochádza neustále k vnútornému boju medzi dobrom a zlom. Nevyhnutnou podmienkou tohto rozhodovania je teda slobodná vôľa. Ako je to však s vôľou človeka, keď ona je príčinou jeho skutkov? Aj Augustín jej venuje veľkú pozornosť. Sústreďuje však svoju pozornosť ani nie tak na konflikt medzi rozumom a vôľou, ale na konflikt vnútri vôle samotnej.

„Duch rozkáže telu, a poslúchne ihneď. Duch rozkáže sebe a nájde odpor. Keď rozkáže duch, aby sa pohla ruka, tá sa pohne s takou rýchlosťou, že sotva rozoznáš rozkaz od pohybu. A predsa duch je duch, a ruka je telo. Ale ak rozkáže duch duchu, aby chcel, je to ten istý duch a predsa to nevykoná. Odkiaľ je tá príšera a prečo? Hovorím opäť: duch rozkazuje, aby chcel. Nerozkazoval by, keby nechcel, a jednako len nerobí, čo rozkazuje. Nechce celkom rázne, lebo nerozkazuje celkom rázne. Len natoľko rozkazuje, nakoľko chce, a natoľko nevykoná, čo rozkazuje, nakoľko nechce. Vôľa totiž rozkazuje, aby sa stala vôľou, a to tá, ktorá rozkazuje, a nie iná. Pretože však nerozkazuje celkom úplne, nekoná sa, čo rozkazuje. Keby bola totiž úplná vôľa, vtedy by už nerozkazovala, aby bola, lebo vtedy by už bola.“¹⁵

Ľudská vôľa je vnútorne rozdelená. Súčasne niečo chce i nechce. Táto rozdelenosť je trestom v človeku za hriech, ktorý je pokutou iného hriechu, spáchaného omnoho svojvoľnejšie, spáchaného Adamom. Duša sa zmieta v ťažkých strastiach a väčšinou dáva prednosť tomu, čoho sa zvyk nechce zrieknuť. Vôľa je teda zmietaná rôznymi sklonmi, pokiaľ sa nerozhodne ako celok.

Pôvodná vôľa človeka, ktorú Boh stvoril, bola dobrá. Adam sa teda „narodil“ slobodný a bez hriechu. Mal možnosť riadiť sa božou vôľou a dosiahnuť nesmrteľnosť. Bol však zvedený Satanom a tak prepadol hriechu, ktorý sa prenáša na všetkých ľudí. Ľudská vôľa je teda pôvodcom zla, či lepšie povedané jej zneužitia. Toto zlo je proti prirodzenosti. Boh totiž tvorí len dobré veci. Tam, kde je zlo, musela byť pôvodne prirodzenosť bez tohto zla.

Boh stvoril človeka, aby len v ňom dosiahol šťastie. Keď sa človek odklonil od Boha, odklonil sa od prirodzenosti. Nezriadená láska je príčinou zla a je teda aj hlavným „spojivom“ medzi členmi pozemského štátu. Aká je táto nezriadená láska?

Každý človek túži po šťastí. Je však neúplnou a nedokonalou bytosťou. Musí milovať a tým sa snaží preklenúť túto nedokonalosť. Milovať znamená postúpiť od seba a upnúť svoju citlivosť na predmet svojej lásky. Môžeme milovať fyzické predmety, iné osoby, seba a Boha. Všetko, čo človek miluje, mu prináša určitú mieru uspokojenia a šťastia. Každý predmet lásky môže zaručiť iba určitú mieru uspokojenia, a nie viac.¹⁶

Človek je stvorený tak, aby miloval Boha. Len nekonečný Boh mu môže zaručiť konečné uspokojenie - šťastie. Iba Boh môže vyhovieť tej zvláštnej túžbe človeka, t. j. túžbe po nekonečnosti. Nezriadená láska teda spočíva v tom, že sa od predmetu lásky očakáva viac, než je schopný dať. Podstatou primeranej lásky je milovať primerané veci primeraným spôsobom. Aj hriech Adama je dôsledkom tejto neprimeranej lásky, pretože viac miloval seba ako Boha. Chcel byť ako Boh. Upadol za to do hriechu, ktorý dedia všetci ľudia.

V Božom štáte ľudia sústreďujú svoju pozornosť na večnosť a teda pozemské veci chápu a narábajú s nimi len ako s prechodnými. Človek si musí dať pozor, aby sa nestal ich otrokom.

¹⁵ SV. AUGUSTÍN: *Vyznania*. Bratislava : Lúč, 1997, s. 216.

¹⁶ SIROVIČ, F.: *Dejiny filozofie. Stredovek*. Trnava : Dobrá kniha, 1995, s. 21.

Ľudia žijúci v Božom i pozemskom štáte používajú tie isté veci, no odlišný je prístup k nim. V Božom štáte sú tieto veci len prostriedkom, zatiaľ čo v pozemskom štáte sú cieľom.

To znamená, že ľudia v Božom štáte žijú podľa Boha, v pozemskom podľa človeka. „Ak však človek žije podľa človeka, nie podľa Boha, podobný je diablovi; lebo aj anjel nemal žiť podľa anjela, ale podľa Boha, aby vytrval v pravde a hlásal pravdu čerpanú z Boha, a nie klamstva zo seba hovoril.“¹⁷

Boh je pravda. Ak žije človek podľa pravdy, žije podľa Boha. Ak však žije podľa seba, žije podľa klamstva. Veď tvorcom človeka je Boh a ten je pravda, nemôže teda byť tvorcom klamstva. Človek teda má plniť božiu vôľu, lebo len On najlepšie vie, čo je pre človeka dobré. Každý hriech je teda klamstvom. Človek klame sám seba, čaká od vecí viac, než mu môžu poskytnúť. Ak tak človek seba klame, nikdy nemôže byť šťastný. Šťastný môže byť len vtedy, ak žije podľa Boha. Život v Bohu je život v pravde.

Údelom človeka je, že musí hrešiť a nie je schopný dosiahnuť blaženosť vlastnými silami. Je tu potrebná pomoc od Boha, *milosť Božia*. „Aj vtedy, keď sa človek rozhoduje správne, nemá, tvrdí Augustín, dostatok duchovnej sily robiť dobré, pre ktoré sa rozhodol. K tomu potrebuje Božiu milosť. Zatiaľ čo je zlo zapríčinené aktom slobodnej vôle, cnosť je produktom Božej milosti, a nie ľudskej vôle.“¹⁸

Už vyššie bolo spomenuté, že ľudská vôľa je akoby neúplná, necelá. Je to dôsledok prvého hriechu ľudí. Ako je však možné, že zhrešil Adam? Adam dostal milosť od Boha, aby mohol vytrvať v dobrom. No dostal aj slobodu, „vďaka“ ktorej sa nemusel pridŕžať dobra. Aby teda vytrval v dobrom, bolo nutné, *aby chcel* v dobrom vytrvať. Keby dostal milosť od Boha chcieť vytrvať v dobrom, bol by aj vytrval. Túto milosť však nedostal. Prečo? Na to sa zrejme nedá odpovedať, to vie len Boh. Zrejme by tak zasiahol do slobody človeka. Adam sa teda rozhodol slobodne, je za svoj čin zodpovedný a zaslúži si odplatu.

Prvý človek nemal tú milosť, mocou ktorej by nikdy nechcel byť zlý. Avšak mal milosť, že by nikdy nebol zlý, keby v nej chcel vytrvať. Adam teda pri rozhodovaní vychádzal z „čistej“ pozície, nebol ničím zaťažovaný. Taktiež mal dar vytrvať v dobrom. Oproti ostatným ľuďom bol obdarený akoby nadprirodzenými danosťami. V skutočnosti to bola len dobrá prirodzenosť, ktorú sme hriechom stratili.

A ako je možné po hriechu dostať sa späť k Bohu? „Na to, aby človek zhrešil, mu stačila sloboda, ale aby sa vrátil do spravodlivosti, potrebuje pomoc milosti, ktorú dostane z božieho milosrdenstva.“¹⁹

„Čo som totiž dobrého priniesol, aby sa nado mnou zľutoval a mňa ospravedlnil? Čože si našiel na mne, ak nie iba hriech? V nich nie je nič tvoje, iba tvoja prirodzenosť, ktorú si stvoril: ostatné to sú už moje hriechy, ktoré si zničil. Nebol som to ja, čo sa prvý k tebe zdvihol, tiež ty si prišiel prvý, aby si ma vzbudil, lebo milosrdenstvo ma predíde. Prv než dačo dobrého urobím, jeho milosrdenstvo ma predíde.“²⁰

Pôvodcom všetkého zla je človek, no dobré môže človek konať len za pomoci Boha.

Bezo mňa nič nezmôžete (Jn 15,5).

¹⁷ ŚWIĘTY AUGUSTYN: *Państwo Boże*. Kęty : Antyk, 1998, s. 511.

¹⁸ SIROVIČ, F.: *Dejiny filozofie. Stredovek*. Trnava : Dobrá kniha, 1995, s. 24.

¹⁹ LITVA, A.: *Teológia sv. Augustína*. Trnava : Dobrá kniha, 1999, s. 197.

²⁰ ŚWIĘTY AUGUSTYN: *Państwo Boże*. Kęty : Antyk, 1998, s. 526.

Keďže nie sme schopní konať dobro, a tak sa dopracovať k spaseniu a blaženosti, musí nám prísť na pomoc Boh. On nám dáva vieru, dáva sa nám poznať a dáva nám vytrvalosť zotrvať v dobrom. Dáva nám to nie za zásluhy, ale z milosti. Keby nám dával milosť za zásluhy, už by to bola odmena. Tieto „zásluhy“ totiž nemôžu mať pôvod v človeku, ale sú prejavom božej milosti. Zo seba nič nemôžeme. Všetko je z milosti a milosť je základom našich dobrých skutkov. Ináč by nebola milosťou. Túto milosť Boh rozdeľuje ľuďom podľa svojej vôle. Len na ňom záleží, koho predurčí na spasenie a koho na zatratenie. „Božie rozhodnutie je podľa Augustína tajomné a objektívne zároveň; nikdy nie je nespravodlivé. Zavrhnutý totiž patrí k *massa damnata* (zatratené ľudstvo, masa), ktoré si kvôli Adamovmu pádu takýto trest zasluhuje – je teda spravodlivý. K jedným je Boh milostivý, k druhým spravodlivý.“²¹

Ako prijala cirkev tieto Augustínove myšlienky? Musela ich korigovať, a to tak, že Boh nikoho dopredu nezatratil a ani nepovolal k spaseniu. Je však vševediaci, takže vie ako sa kto rozhodne. Boh poznáva inak ako človek. Boh vie všetko naraz. Je počiatkom a koncom, je alfa a omega. V ňom sa dejiny začínajú a v ňom majú aj svoj koniec. Preto aj Augustínove chápanie dejín nie je úplne lineárne, lebo majú svoj začiatok a koniec v tom istom „bode“. Tieto dejiny sa však neopakujú. Každá udalosť je jedinečná a neopakovateľná. Dejiny majú svoj zmysel, ktorý im dáva Boh.

Literatúra a zdroje

- BULTMANN, R.: *Dějiny a eschatologie*. Praha : Oikoymenh, 1994. 130 s. ISBN 80-85241-66-8.
LITVA, A.: *Teológia sv. Augustína*. Trnava : Dobrá kniha, 1999. 378 s. ISBN 0-919865-62-3.
SOKOL, J.: *Rytmus a čas*. Praha : Oikoymenh, 1996. 292 s. ISBN 80-86005-15-1.
SIROVIČ, F.: *Dejiny filozofie. Stredovek*. Trnava : Dobrá kniha, 1995. 118 s. ISBN 80-7141-058-6.
SV. AUGUSTÍN: *Vyznania*. Bratislava : Lúč, 1997. 453 s. ISBN 80-7114-185-2.
SVÄTÉ PÍSMO. Trnava : SSV, 1995. 2623 s.
ŚWIĘTY AUGUSTYN: *Państwo Boże*. Kęty : Antyk, 1998. 968 s. ISBN 83-908047-1-9.
VAŠEK, M.: *Aurelius Augustinus o vůli, milosti a predurčení*. Bratislava : Iris, 2007. 192 s. ISBN 978-80-89256-13-6.

²¹ VAŠEK, M.: *Aurelius Augustinus o vůli, milosti a predurčení*. Bratislava : Iris, 2007, s.39.

Time and History in St. Augustine's Work

The main attention of the paper was paid to the study of time and history in the philosophy of St. Augustine. He understood time to be existential, capaciousness of the human spirit that is able to unite the past, present and future. Time is not, therefore, understood as a thing, by means of which we measure the movement; time is "something," which determines us fundamentally. As it is in this context with man, it is similarly with the world. Man and the world can only exist "in" time. St. Augustine uncovers the historicity of man and the world and tries to show that the past is not just what happened, it is something that man and humanity "carry" with them, and what influences and determines our decision-making and action.

Mgr. Jozef Palitefka, PhD.

Katedra kulturológie, FF UKF v Nitre

Hodžova 1

949 01 Nitra

jpalitefka@ukf.sk

Pojem práva v kontexte sexuálnych a reprodukčných práv

Petr Kocina

Abstrakt

Predkladaný text predstavuje základné teoretické východiská a prístupy, ktoré otvárajú odborníkom so záujmom o interdisciplinárny dialóg možnosť nazerať na problematiku sexuálnych a reprodukčných práv aj optikou právnej filozofie a teórie práva. Text, ktorého základ bol pôvodne koncipovaný ako prednáška v rámci cyklu Culturologos, otvára fundamentálne otázky, týkajúce sa pojmu práva, s cieľom obohatiť, sprehľadniť a spresniť niektoré aspekty prebiehajúcich odborných diskusií. Pozornosť však nie je venovaná len vybraným definičným možnostiam, ale veľmi stručne aj problematike nachádzania práva so zreteľom na teoretické konštrukcie vzťahu práva a morálky.

Kľúčové slová

Sexuálne práva, reprodukčné práva, pojem práva.

Úvod do problematiky sexuálnych a reprodukčných práv

Pojem sexuálne a reprodukčné práva sa v odbornej literatúre a rôznych propagačných materiáloch, programových vyhláseniach medzinárodných organizácií, či akčných plánoch najčastejšie používa na súhrnné označenie vybraných, v medzinárodnom práve kodifikovaných, všeobecne formulovaných ľudských práv, o ktorých sa tu potom dodatočne predpokladá, že nejako priamo alebo nepriamo zasahujú aj do oblasti ľudskej sexuality a reprodukcie v tom zmysle, že všetkým ľudským bytostiam na tomto základe vznikajú nejaké konkrétne oprávnenia. Tieto interpretácie sú už tradične predmetom veľkých hodnotových sporov, no problém má nepochybne viac rovín než len tú interpretačnú. Aj veľmi stručné, ideologicky neutrálné a deskriptívne vymedzenie základného pojmu, za ktoré autor preberá plnú zodpovednosť, môže byť náležité sproblematizované a výrazu môžu byť, a aj sú, priradované odlišné obsahy a význam, nehovoriac už o spomenutej interpretačnej šírke dotknutých práv. Vo všeobecnosti sa dá jednoznačne konštatovať, že prienik ľudsko-právneho diskurzu do oblasti ľudskej sexuality a reprodukcie je ideologicky veľmi kontroverzný. Na politickej rovine tu prebieha ustavičný mocenský a ideologický zápas o správny, spravodlivý a užitočný obsah normatívnych systémov a pravdivú interpretáciu existujúcich noriem. S týmto zápasom sa môžeme stretnúť tak na medzinárodnej scéne, ako aj v jednotlivých ekonomicky rozvinutých či ešte sa len rozvíjajúcich častiach sveta. Problematika sa rozhodne netýka len kultúrne izolovaných, ekonomicky zaostalých či religiózne ukotvených ústavných systémov. Ako príklad takéhoto politického

zápasu môže celkom dobre slúžiť aj večná snaha prezidentov Spojených štátov amerických o personálne obsadenie Najvyššieho súdu jasne ideologicky vyprofilovanými ľuďmi.

Problematika sexuálnych a reprodukčných práv je dlhodobo aktuálna aj na Slovensku. Politici, občianski aktivisti aj náboženské authority tieto emocionálne nabité témy opakovane otvárajú s rôznymi zámermi, ktoré ale zrejme zodpovedajú ich celkovej hodnotovej orientácii a politickému profilu. Prostredníctvom týchto tém je možné radikalizovať receptívne spektrum spoločnosti, rozdeliť politických rivalov na menšie tábory, či prekonať vnútornú krízu objavením nejakého nového spoločného nepriateľa. Mnohí pozorovatelia si napríklad všimli razantnú ofenzívu „Hnutia za rodinu“ proti liberálnym interpretáciám ľudských práv a slobôd, zahájenú v čase, keď Katolícku cirkev na Slovensku rozdeľovala vnútorná kríza, spojená so škandálmi okolo osoby Róberta Bezáka. Viacerí ústavní činitelia a politici opakovane vyjadrili názor, že legislatívne návrhy poslancov za stranu Kotleba - Ľudová strana Naše Slovensko, týkajúce sa interrupcií, predkladané v roku 2018, môžu byť primárne zamerané na zasievanie sváru medzi politickými rivalmi, a teda účelové. Inštrumentálna povaha niektorých iniciatív ale v žiadnom prípade nevylučuje autentický záujem iniciátorov na zmene legislatívy. Niektoré pokusy, známe z minulosti, napríklad návrh poslancov Národnej rady Slovenskej republiky Štefana Kuffu, Mariána Kvasničku a Jozefa Mikloška na vydanie zákona, ktorým by sa zrušil zákon Slovenskej národnej rady č. 73/1986 Zb. o umelom prerušení tehotenstva nie je možné presvedčivo interpretovať ako racionálnu politickú kalkuláciu. Návrh zákona v znení: „Odňatím slobody na päť rokov až dvanásť rokov sa páchatel potrestá, ak vykoná, podstúpi alebo umožní umelé oplodnenie ľudského vajíčka, asistovanú reprodukciu,...“ je nekompromisným vyjadrením hodnotovej orientácie, ktorá môže osloviť len veľmi úzku skupinu krajne konzervatívnych voličov. Vzájomné podozrievanie sa politických oponentov z chladnej kalkulácie, či vidiny zisku, tak zjavne ignoruje celkom evidentný fakt, že tieto témy sú pre mnohých ľudí naozaj dôležité, a to platí rovnako o predstaviteľoch Rímskokatolíckej cirkvi na Slovensku, LGBTI komunity, o ľuďoch blízkych politickému extrémizmu, ako aj o mnohých ďalších angažovaných osobách.

Už po krátkom úvode sa tak môže zdať celkom zrejmé, že rôzne koncepcie sexuálnych a reprodukčných práv, liberálne či konzervatívne, v sebe nesú stopy nezmieriteľných hodnotových rozdielov, ktoré narúšajú proces ich politického uznania širokým spektrom spoločnosti aj proces praktickej implementácie. Tieto obsahovo rôzne témy, ako napríklad sexuálna výchova, rodová rovnosť či interrupcie, majú zároveň veľmi podstatný spoločný prvok, ktorým je neustále odkazovanie sa všetkých strán na práva a právo. V tomto bode sa však situácia zvyčajne veľmi rýchlo zahmlieva a stáva sa neprehľadnou. Takýto nejasný stav vecí potom vedie k vzájomne antagonickým deklaráciám „máme práva“ a „nemáte práva“. Spoločnosť je následne tlačaná do patovej situácie vyhroteného rozdelenia rôznych skupín „veriacich“¹ na tábory „za“ a „proti“. Opakované otváranie týchto sporov bez postupného vyjasňovania témy na rôznych rovinách prináša polarizáciu verejnej mienky a prispieva k formovaniu sociálnych hnutí so vzájomne antagonickými cieľmi. Predkladaný text však nebude komentovať alebo rozvíjať tento

¹ Preambula Všeobecnej deklarácie ľudských práv (Charta ľudských práv), ktorá bola prijatá na zasadnutí III. Valného zhromaždenia Organizácie spojených národov (OSN) vo forme rezolúcie číslo 217 (III) dňa 10. decembra 1948, hovorí o viere v základné práva, ktorú v Charte potvrdil ľud spojených národov. Slovo veriaci sa tak nemusí vždy nutne vzťahovať len k náboženskému vyznaniu, ale môže byť použité aj pre nereligiózne presvedčenie.

politický zápas a nemá ani za cieľ argumentovať v prospech žiadnej pozície. Jeho cieľom je len stručné predstavenie základných teoretických východísk a prístupov k sexuálnym a reprodukčným právam, ktoré by umožnili odborníkom v tejto oblasti efektívnejšie komunikovať nesúrodé normatívne stanoviská a prezentovať rôzne morálne intuície s predpokladom elementárneho vzájomného porozumenia na úrovni konceptu a pojmov. V texte sa preto neriešia priamo vznikajúce hodnotové spory, ale skôr len odstránenie niektorých základných komunikačných prekážok.

Čo je to právo?

„Vo filozofii musíme vždy vychádzať z toho, že je nezmyselné viesť spor o pravý význam slov. Záleží na tom, aby sme rozlišovali medzi rôznymi možnými významami jedného slova a aby sme mali jasno, v ktorom význame ho chceme použiť.“

Ernst Tugendhat

Veľký rímsky právnik Celsus kedysi napísal, že právo je umením dobrého a spravodlivého, „*ars boni et aequi*“.² Akokoľvek je táto brilantná odpoveď ukázkou hlbokej múdrosti klasických autorov, teoretici práva sú často nútení konštatovať, že právna veda neodpovedá na svoju základnú otázku celkom uspokojivo. Právo je zložitý fenomén. Otázka jeho definície zamestnáva filozofov už viac ako dve tisícročia a Dworkinovo prirovnanie problému ku Pandorinej skrinke iste nie je zbytočne nadsadené.³ Dá sa povedať, že odpoveď na základnú otázku: „Čo je to právo?“ je viazaná tzv. demarkačnými kritériami (tzv. rules of recognition), no práve tie sú zároveň aj predmetom najväčšieho sporu. V praxi totiž odlišné demarkačné kritériá právnych teórií vedú nielen k iným všeobecným pojmom práva, ale logicky potom aj k rôznym „subjektívnym právam“, ktoré sa môžu dostať do vzájomného konfliktu. Za právo preto môžeme označovať normy rôzneho pôvodu na základe toho, aké demarkačné kritériá uznáme za determinujúce.

Z hľadiska filozofického prístupu k chápaniu podstaty práva je možné aj sexuálne a reprodukčné práva rozdeliť na „prirodzené“, opierajúce sa o prirodzeno-právne chápanie podstaty práva, a „pozitívne“, opierajúce sa o filozofické východiská právneho pozitivizmu. Asi najtradičnejšie kritérium delenia ľudských práv, aj práv všeobecne, je teda založené na odlišnom filozoficko-právnom prístupe k pojmu práva. Nejde tu o klasické delenie práv, ale skôr len o dva odlišné prístupy k chápaniu podstaty práva. V rámci prirodzeno-právneho, ako aj pozitívno-právneho prístupu, ešte existujú viaceré teórie,⁴ no základná otázka v spore teoretikov je zvyčajne postavená takto: čo je to právo, ktorý z pojmov práva je primeranejší, lepší či správnejší?

Podľa Alexyho sa tu dá len ťažko vyhnúť úvahe o význame troch potenciálnych konštitučných prvkov pojmu. Jedným je prvok s normatívnym systémom súladného stanovenia, druhým prvok spoločenskej účinnosti a tretím prvok obsahovej správnosti. Podľa toho, aký sa na tieto prvky kladie akcent, vznikajú celkom odlišné pojmy práva, ktoré môžu byť základom

² Publius Juventius Celsus Titus Aufidius Hoenius Severianus (AD 67 – AD 130) In: KNAPP, V.: *Teorie práva*. Praha : C. H. Beck, 1995.

³ DWORKIN, R.: *Když se práva berou vážně*. Praha : Oikoymenth, 2001.

⁴ SVÁK, J.: *Ochrana ľudských práv*. Bratislava : Poradca podnikateľa, 2006, s. 19.

rôznych katalógov sexuálnych a reprodukčných práv. Ak neprisudzujeme s normatívnym systémom súladnému stanoveniu a spoločenskej účinnosti nijaký význam a zameriame sa len na obsahovú (morálnu) správnosť, získame čisto prirodzeno-právny pojem práva, prípadne ešte pojem práva, založený na kategórii rozumu. K čisto pozitivistickému pojmu práva naopak dospejeme, keď celkom vylúčime obsahovú (morálnu) správnosť a sústredíme sa len na procedúry, ustanovenie súladné s normatívnym systémom alebo spoločenskú účinnosť. Aj keď sú ešte v priestore medzi týmito extrémami mysliteľné mnohé medzistupne⁵, v texte budeme od početných variácií abstrahovať.

Prirodzeno-právna teória a konštrukcia sexuálnych a reprodukčných práv

Prirodzeno-právne teórie dnes vychádzajú z podstaty a unikátnosti ľudského jedinca, ktorý od počiatkov ľudskej civilizácie predstavuje zdroj a zároveň objekt ľudských práv bez ohľadu na existenciu iných spoločenských autorít. Človek podľa tejto teórie nadobúda už narodením určité prirodzené nároky na život s kvalitou a charakteristikami, zodpovedajúcimi vývojovému stupňu spoločnosti. Ľudia takto nie sú odkázaní na nejakú spoločenskú autoritu, ktorá by im tieto práva udelila, ani na štát, aby ich bezpodmienečne uznal, pričom len v záujme rešpektovania rovnakých práv iných ľudí a v záujme prežitia spoločnosti sa im tieto práva môžu obmedziť.⁶ Ľudské práva v súlade s touto teóriou štát ústavným zákonom len uznáva, vyhlasuje a potvrdzuje ich neporušiteľnosť, nescudziteľnosť a neodňateľnosť. Nekonštituuje ich. Tak ako všetky moderné ústavy demokratických štátov a mnohé medzinárodné dohovory a konvencie, aj Ústava Slovenskej republiky vychádza z takejto nedotknuteľnosti a univerzálneho charakteru prirodzených ľudských práv.⁷ Takto sa medzi širokú paletu základných ľudských práv v zmysle úvodnej autorovej definície niekedy zaraďujú aj tzv. sexuálne a reprodukčné práva, ktoré Kliment a ďalší vymedzujú ako: „práva, týkajúce sa najintímnejších oblastí života – oblasť ľudskej sexualita, plánovania rodiny, právo na ochranu reprodukčného zdravia“.⁸ Z pohľadu právnej filozofie je každá jedna téza, že človek má nejaké práva v oblasti sexualita a reprodukcie len na základe toho, že je človekom, teda aj práva, ktoré mu štátna moc zatiaľ nepriznáva a štátne právo o nich zatiaľ mlčí, tézou, opierajúcou sa o prirodzeno-právnu doktrínu. Ak neprisudzujeme s normatívnym systémom súladnému stanoveniu normy, teda prijatiu normy podľa zákonom stanovenej legislatívnej procedúry a následnej deklarácii v právnom poriadku, nijaký význam a bez ohľadu na právny stav deklarujeme napríklad určité sexuálne a reprodukčné práva v suverénnom štáte, ktorý ich občanom sám nepriznáva, alebo ich nepriznáva v takom rozsahu, v akom sa ich domáhame, uvažujeme o právach v rámci prirodzeno-právnej teórie. Konzervatívne zmýšľajúci ľudia sa tak rovnako ako tí liberálne orientovaní často odvolávajú na práva, o ktorých uvažujú v duchu prirodzeno-právnej tradície.

V zmysle tejto teórie má dokonca prirodzené právo prednosť pred platným (štátnym – pozitívnym) právom, ak si tieto normy vzájomne protirečia. Princíp prednosti prirodzeného práva je charakteristický pre celú historickú líniu prirodzeno-právneho myslenia. Explicitne sa

⁵ ALEXY, R.: *Pojem a platnosť práva*. Bratislava : Kalligram, 2009, s. 35.

⁶ SVÁK, J.: *Ochrana ľudských práv*. Bratislava : Poradca podnikateľa, 2006, s. 20.

⁷ POSLUCH, M., CIBULKA, L.: *Štátne právo Slovenskej republiky*. Šamorín : Heuréka, 2006, s.78.

⁸ KLIMENT, M.: Reprodukčné správanie žien na Slovensku z hľadiska medzinárodne akceptovaných ľudských práv. In: *Možnosť voľby. Aspekty práv a zodpovednosti*, 2001, s. 69.

objavuje už v Sofoklovej hre *Antigona*. Odvážna Antigona sa v nej rozhodne porušiť prísny zákaz vládcu Kreóna a pochovať telo svojho brata s týmto odôvodnením: „lebo to bol zákaz, ktorý nepochádzal od Dia, a ani od Diké, spoločníčka bohov v podsvetí nám nenariadila nič podobné. Nuž som usudzovala, že tvoj zákaz, vôľa smrteľníka, nemá takú silu, aby rušil nenapísané a neochvejné božie zákony.“⁹ Na toto nadväzuje aj kresťanská prirodzeno-právna tradícia. Ak svetské právo obsahuje ustanovenie v rozpore s právom Božím, potom nemá z tohto pohľadu žiadnu moc. Nie je zákon, aj podľa Augustínových slov, len spravodlivý.¹⁰ Podľa tohto názoru je ale každá právna norma eo ipso aj normou morálnou.¹¹ Najjasnejšie vyjadrenie tohto hľadiska je dodnes spojené s tomistickou tradíciou prirodzeného práva. Najjasnejšie je podľa Harta preto, že ide o jeho najextrémnejšiu formu. Tomistické vyjadrenie sa totiž skladá z dvoch tvrdení. Po prvé existujú skutočné princípy morálky a spravodlivosti, ktoré môže objaviť ľudský rozum aj bez pomoci zjavenia a ľudské zákony, ktoré sú s týmito pravdami v rozpore, nie sú platným právom.¹² Dôvod, prečo občianski aktivisti na oboch stranách barikády často deklarujú vzájomne antagonické koncepcie sexuálnych a reprodukčných práv, je ten, že aj keď sa všetci môžu teoreticky opierať o prirodzeno-právne konštrukcie pojmu práva, rozdielny obsah a rozsah presadzovaných subjektívnych práv bude daný odlišnými princípmi morálky a spravodlivosti, ktoré sú tu navzájom nezlučiteľné.

Pozitívno-právna teória a konštrukcia sexuálnych a reprodukčných práv

Kým teoretici prirodzeného práva v zásade nepopierali aj existenciu pozitívneho, štátneho práva, právny pozitivizmus je prísne monistický, a teda uznáva len jedno právo – pozitívne (štátne právo). Pre prvých pozitivistov je charakteristické práve radikálne odmietnutie existencie akéhokoľvek prirodzeného práva.¹³ „Historicky vzaté je právny pozitivizmus odmietavou reakciou na abstraktné prirodzené právo, vychádzajúce „z rozumového poznania“ (Verunftrecht).“¹⁴ Pozitívno-právne teórie vychádzajú z prepojenia vzťahu medzi štátom a právom, pričom nekompromisne viažu existenciu práva na štátom uznanú formu. Štát ako spoločenská autorita podľa pozitívno-právnej teórie zohráva aj vo vzťahu k sexuálnym a reprodukčným právam konštitutívnu úlohu, a nielen deklaratórnu, ako je tomu v rámci prirodzeno-právnych teórií. Jednoducho povedané, je to štát, kto sexuálne a reprodukčné práva dáva, priznáva a bez jeho vôle sú neuplatniteľné, resp. nie sú právom. Výlučne štát ako suverén, rozhoduje o ich obsahu i rozsahu, čo najmä v prípade základných ľudských práv všeobecne znamená subordináciu človeka štátnej moci.¹⁵ Štát podľa tejto teórie sám rozhoduje aj o sexuálnych a reprodukčných právach a tie, ktoré prejdú predpísanou procedúrou, platia bez ohľadu na to, či sú považované za spravodlivé, morálne alebo nie, či sú v súlade s predstavou medzinárodného spoločenstva, s filozofiou ľudských práv alebo sledujú celkom iné ciele

⁹ SOFOKLES: *Antigona*. Bratislava : Tatran, 1982, s. 16.

¹⁰ Aurelius Augustinus Hipponensis AD 354 – AD 430 In: KUBŮ, L.: *Dějiny právní filosofie*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2003, s. 40.

¹¹ KNAPP, V.: *Teorie práva*. Praha : C. H. Beck, 1995, s. 85.

¹² HART, H. A. L.: *Pojem práva*. Praha : Prostor, 2004, s. 158.

¹³ HRDINA, I. A. - MASOPUST, Z.: *Chrestomatie ke studiu filosofie práva*. Praha : Leges, 2011, s. 186.

¹⁴ ADAMOVIČ, K. et al.: *Dějiny evropského kontinentálního práva*. Praha : Linde Praha, 2004, s. 767.

¹⁵ SVÁK, J.: *Ochrana ľudských práv*. Bratislava : Poradca podnikateľa, 2006, s. 21.

a hodnoty. Občianski aktivisti, ktorí v súlade s právnym poriadkom štátu deklarujú, že domnelé práva, ktorých sa domáha protistrana, právny poriadok krajiny nepozná, tak principiálne stavajú proti prirodzeno-právnej koncepcii pozitívno-právnu predstavu o práve. Veta striktného pozitivistu: „takéto práva nemáte“, tak často stojí v opozícii voči prirodzeno-právnej konštrukcii, „tieto práva existujú, ale v krajine sú potláčané“. V takejto patovej situácii sa často minimálne jedna zo strán pokúsi oprieť svoj právny nárok o medzinárodné zmluvy, dohovory či deklarácie, no odkazy na takéto pramene, akokoľvek relevantné môžu byť, zvyčajne situáciu jednoznačne nevyriešia. Otázka práv sa len zahalí do hustej hmly. Príčasto tu totiž chýbajú naozaj jasné odpovede.

Medzinárodné právo prameň sexuálnych a reprodukčných práv

Ak sa pozrieme na to, ako je termín sexuálne a reprodukčné práva používaný, zistíme, že sexuálne a reprodukčné práva sú v literatúre aj v dokumentoch rôznej právnej sily a pôvodu najčastejšie definované ako ľudské práva. Sú to nástroje, ktoré ako štandardy usmerňujú výkonnú aj zákonodarnú moc suverénnych štátov a pomáhajú jednotlivcom legitímne chrániť svoje záujmy. Ich cieľom je prehlbovať sociálnu spravodlivosť a slúžiť ako štandard v krajinách, ktoré sa zaviazali k ich dodržiavaniu.¹⁶ Medzinárodné dohovory o ľudských právach však nehovoria o sexuálnych právach nič a tento výraz v medzinárodných zmluvách a dohovoroch nenájdeme explicitne vyjadrený. Niektoré organizácie pod správou Organizácie Spojených národov (OSN), ako napríklad Svetová zdravotnícka organizácia (SZO), používajú vlastné „pracovné definície“. Takéto interné dokumenty však majú len zanedbateľný normatívny účinok. O reprodukčných právach sa už niečo málo dozvedáme aj z dokumentov, ktoré boli na medzinárodnej pôde OSN úspešne prerokované v rámci medzinárodných konferencií OSN, ale tieto formulácie sú len veľmi stručné, nejednoznačné, všeobecné, a preto umožňujú značnú interpretačnú variabilitu. Tento stav je dôsledkom veľkej názorovej rôznosti aj dlhodobého prehliadania existujúcich problémov. Významu sexuality v ľudskom živote, a s ňou bezprostredne súvisiacej problematike sexuálneho a reprodukčného zdravia, sa začala venovať pozornosť až v posledných desaťročiach.

Otázky ľudskej sexuality a reprodukcie boli donedávna tabuizované,¹⁷ prehliadané alebo úmyselne ignorované, čo sa prejavilo vo všetkých oblastiach života, od vzdelávania až po nápravných systémov.¹⁸ Dôležitý progres v otázkach medzinárodnej ochrany ľudských práv v oblasti sexuality a reprodukcie priniesla až Medzinárodná konferencia o populácii a rozvoji (Akčný program OSN, 1994) a Štvrtá svetová konferencia o ženách (Beijing Declaration and Platform for Action, 1995). Populačné problémy sa na pôde OSN odvtedy prestali vnímať ako izolovaný demografický problém kvantitatívneho rastu populácie. Namiesto toho sa dnes akcentujú koncepcie individuálnych práv na primerané sexuálne a reprodukčné zdravie a dávajú sa do súvislosti s kvalitou ľudského života. Zdravie sa dostalo do zrejmejšieho

¹⁶ COOKOVÁ, R. J. et al.: *Reproductive Health and Human Rights*. Oxford : Clarendon Press, 2003, s. 148.

¹⁷ NEWMANNOVÁ, K. – HELZNER, J. H.: Choices : Biomedical Ethics and Women's Health. IPPF Charter on Sexual and Reproductive Rights. In: *Journal of Women's health and Gender-based medicine*, 1999, 4, s. 459.

¹⁸ JÚZL, M.: Fenomén sexuálneho života žien v penitenciárnej praxi. In: *Postihnutie a sexualita*. Prešov, 2013, s. 249.

vzťahu s úrovňou dodržiavania ľudských práv. Motív plánovania rodiny sa na týchto konferenciách premietol do konceptu reprodukčného zdravia, ženského i mužského, ktorým sa rozumie stav úplnej fyzickej, psychickej a sociálnej pohody vo všetkých veciach, týkajúcich sa reprodukčného systému. No vzhľadom na rozmanitosť náhľadov na posudzovanie sexuálnej morálnosti v rozličných kultúrach¹⁹ sa dodnes nepodarilo dosiahnuť vo veci sexuálnych práv jednoznačný medzinárodný konsenzus.²⁰²¹ Existuje veľké množstvo nadnárodných iniciatív, no na pôde OSN napriek intenzívnej diskusii v týchto otázkach nikdy nedošlo k politickej zhode. Konferencie mali síce kľúčový význam pre organizácie a jednotlivcov, obhajujúcich reprodukčné práva, ale nepriniesli žiadny jednoznačný dohovor o sexuálnych právach. Konceptualizovali sa tu niektoré otázky, týkajúce sa ľudskej reprodukcie, a tým čiastočne aj sexuality, no konferencie nepriniesli žiadny konkrétny katalóg práv, ani žiadny dohovor. Potvrdili len isté veľmi slabo vyšpecifikované nároky osôb na zdravie a neurčité aspirácie medzinárodného spoločenstva im vyhovieť.

Medzinárodné právo má predovšetkým zmluvnú povahu. Zaväzuje štáty konať v súlade s dohovorenými normami, ale od všeobecných formulácií existuje ešte dlhá cesta k ich jednoznačnej interpretácii a následnej praktickej implementácii. Práva deklarované v medzinárodných dohovoroch nemusia vždy nevyhnutne zakladať aj konkrétne oprávnenia pre fyzické osoby vo všetkých krajinách. Z prísne pozitivistického pohľadu tak nemusí osobe ako jednotlivcovi vzniknúť žiadny právny nárok, hoci právne názory sa v tejto otázke môžu podstatným spôsobom líšiť, najmä v závislosti od filozoficko-právneho pohľadu na podstatu práva. Veľmi problematická je aj značná interpretačná voľnosť, či absencia donucovacích mechanizmov, ktoré sú závislé na politickej vôli suverénnych štátov. Ľudsko-právne organizácie, ktoré sa usilujú o širokú interpretáciu a implementáciu ľudských práv, preto často koncipujú vznášany nárok ako v podstate prirodzeno-právny. Môžu sa síce opierať o vlastnú interpretáciu medzinárodného práva, či rozhodnutia orgánov kompetentných podávať tento výklad, no ani takto jasne definovaný štandard ešte nemusí byť vždy totožný s právnym nárokom osoby v prísne pozitivistickom zmysle. Každý jeden konkrétny prípad je preto potrebné osobitne skúmať.

Advokácia a jej vplyv na vývoj a výklad právnych noriem

Sexuálne a reprodukčné práva sú v rámci liberálnej advokácie vnímané a prezentované ako práva, ktoré zaručujú slobodnú voľbu v tom, ako sa človek rozhodne prežívať skúsenosť svojho tela v oblasti sexuality a reprodukcie. Toto zahŕňa právo každého človeka rozhodnúť sa kedy, ako a s kým chce mať sexuálny vzťah a potomkov.²² Konzervatívna advokácia sa väčšinou obmedzuje na pozitivisticky štruktúrované konštatovanie, že takéto práva v právnom priadku neexistujú, alebo je výklad medzinárodného práva v tomto zmysle neautentický a nesprávny.

¹⁹ MARKOVÁ, D.: *O sexualite, sexuálnej morálke a súčasných partnerských vzťahoch*. Nitra : Garmond, 2012.

²⁰ MARKOVÁ, D.: *Moral Values in Sexual and Partner Relationships*. Ljubljana : KUD Apokalipsa, 2015.

²¹ MARKOVÁ, D.: *Sexual morality in Slovakia and the Czech Republic*. Ljubljana : KUD Apokalipsa, 2015.

²² NARVAÉZOVÁ, A. P. et al.: *Sexual and Reproductive Rights*. 2012. [online]. Dostupné na internete: <http://www.oea.org.at/inter-national/europaeische-union/europaeisches-und-internationales-recht/GuidetoGenderMainstreaminginPublicDisabilityPolicies.pdf#page=233> [cit. 2016-11-13]

Primárnou snahou politického lobingu v prospech liberálne definovaných práv je aj, vzhľadom k absencii explicitne znejúcich dohovorov v oblasti sexuality a reprodukcie, dodržiavanie všeobecne existujúcich princípov ľudských práv, ako aj hľadanie logického spojenia medzi ľudskými právami, jednoznačne priznanými v existujúcich dohovoroch, a nárokmi na základné práva v oblasti sexuálneho a reprodukčného zdravia. Sexuálne a reprodukčné práva sa teda najčastejšie prezentujú ako práva, ktoré už sú v deklarovaných ľudských právach - v dohovoroch - implicitne obsiahnuté aj napriek tomu, že tie o nich explicitne mlčia. V procese advokácie je preto nutné konkrétne oprávnenia nachádzať ako implicitne obsiahnuté v explicitne vymenovaných a prijatých ľudských právach. Ide predovšetkým o praktickú aplikačnú a teoretickú interpretačnú prácu. Advokácia je dôležitou súčasťou realizácie práv v každom normatívnom systéme. Vzhľadom na nejasné definície a novým interpretáciám otvorenú povahu medzinárodne kodifikovaných ľudských práv tak dochádza v procese advokácie aj k istému vývoju práva.

Záver

Každá predstava o sexuálnych a reprodukčných právach, liberálna či konzervatívna, prináša vážne etické dilemy, ktoré spoločnosť nemôže ignorovať. Riešenie sa však nepochybne musí hľadať na bazálnej rovine dobra a zla, pretože tu je skutočný spor primárne situovaný. Neustále odkazovanie sa na práva a právo problém nedokáže vyriešiť. Právna veda nemá nástroje, ktoré by tu boli naozaj užitočné. V tomto zmysle je prázdna. Ponúka len rôzne prostriedky, ktorými je možné hájiť doslova protikladné stanoviská. V ideologických konfrontáciách je pojem práva väčšinou používaný inštrumentálne. Jeho konštrukcia je často orientovaná na získanie argumentačnej prevahy. Ak právny stav v štáte vyhovuje ideovým a morálnym predstavám argumentujúceho, v konštrukcii pojmu zvyčajne dominuje súladné stanovenie existujúcich noriem s normatívnym systémom. V duchu právneho pozitívizmu je tak možné prehlasovať iné nároky za neprávne. Ak existujúci právny stav naopak nezodpovedá týmto súkromným predstavám dobra, je pravdepodobné, že v konštrukcii práva, ktorého sa osoba domáha, bude zdôrazňovaný prvok obsahovej – morálnej správnosti. Spoločenská účinnosť či súladné stanovenie budú pri vznášaní nároku skôr ignorované a používaný pojem práva bude získavať prirodzeno-právne črty. Ľudské práva, kodifikované v medzinárodnom práve, vzhľadom na značnú interpretačnú voľnosť a absenciu mnohých mechanizmov, ktoré sú v štátnom práve samozrejmé, zase vytvárajú dynamický, neukončený a otvorený systém s veľkým potenciálom. Miera právnej istoty v takomto systéme však nemôže byť vysoká. Dôležitú úlohu preto zohráva advokácia a dialóg. Riešenie sporov v oblasti sexuálnych a reprodukčných práv tak zrejme navždy zostane primárne etický, hodnotový, a nie právny problém, no schopnosť porozumieť hovorenému aj v právnej rovine môže vyjasniť priestor, ktorý by inak zostal zbytočne neprehľadný a nejednoznačný, akoby zahalený v hmle. Ak dôjde k argumentácii právom, porozumenie významu, v akom sa pojem používa, je nevyhnutnou podmienkou každej zmysluplnej výmeny názorov. Schopnosť jednoznačne porozumieť kľúčovým pojmom presne v tom význame, v akom sú reálne používané, môže byť prvým krokom na dlhej ceste k hlbšiemu vzájomnému porozumeniu aj na iných rovinách.

Literatúra a zdroje

- ADAMOVIČ, K. et al.: *Dějiny evropského kontinentálního práva*. Praha : Linde Praha, 2004. 852 s. ISBN 80-7201-490-0.
- ALEXÝ, R.: *Pojem a platnosť práva*. Bratislava : Kalligram, 2009. 171 s. ISBN 978-80-8101-062-0.
- COOKOVÁ, R.J. a kol.: *Reproductive Health and Human Rights*. Oxford : Clarendon Press, 2003. 554 s. ISBN 0-19-924133-3.
- DWORKIN, R.: *Když se práva berou vážne*. Praha : Oikymen, 2001. 456 s. ISBN 80-7298-022-X.
- HART, H. A. L.: *Pojem práva*. Praha : Prostor, 2004. 312 s. ISBN 80-7260-103-2.
- HRDINA, I. A. - MASOPUST, Z.: *Chrestomatie ke studiu filozofie práva*. Praha : Leges, 2011. 432 s. ISBN 978-80-87212-71-4.
- JŮZL, M.: Fenomén sexuálního života žen v penitenciární praxi. In : *Postihnutie a sexualita*. Prešov, 2013. s. 249 - 275. ISBN 978-80-555-0981-5.
- KLIMENT, M.: Reprodukčné správanie žien na Slovensku z hľadiska medzinárodne akceptovaných ľudských práv. In: *Možnosť voľby. Aspekty práv a zodpovednosti*. Bratislava : Aspekt, 2001. s. 69 - 70. ISBN 80-85549-25-5.
- KNAPP, V.: *Teorie práva*. Praha : C. H. Beck, 1995. 247 s. ISBN 80-7179-028-1.
- KUBŮ, L. (ed.): *Dějiny právní filozofie*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2003. 202 s. ISBN 80-244-0466-4.
- MARKOVÁ, D. *O sexualite, sexuálnej morálke a súčasných partnerských vzťahoch*. Nitra : Garmond, 2012. 253 s. ISBN 978-80-89148-76-9.
- MARKOVÁ, D. *Moral Values in Sexual and Partner Relationships*. Ljubljana : KUD Apokalipsa, 2015. 250 s. ISBN 978-961-6894-67-8.
- Marková, D. *Sexual morality in Slovakia and the Czech Republic*. Ljubljana : KUD Apokalipsa, 2015, 204 s. ISBN 978-961-6894-68-5.
- NARVAÉZOVÁ, A. P. (ed.): *Sexual and Reproductive Rights*. 2012. [online]. Dostupné na internete: <http://www.oear.or.at/inter-national/europaeische-union/europaeisches-und-internationales-recht/GuidetoGenderMainstreaminginPublicDisabilityPolicies.pdf#page=233> [cit.2016-11-13]
- NEWMANNOVÁ, K. – HELZNER, J. H.: Choices : Biomedical Ethics and Women's Health. IPPF Charter on Sexual and Reproductive Rights. In: *Journal of Women's health and Gender-based medicine*, 1999/4, s. 459-463.
- POSLUCH, M.-CIBULKA, Ľ.: *Štátne právo Slovenskej republiky*. Šamorín : Heuréka, 2006. 335 s. ISBN 80-89122318.
- SOFOKLES: *Antigona*. Bratislava : Tatran. 1982. 55 s.
- SVÁK, J. *Ochrana ľudských práv*. Bratislava : Poradca podnikateľa, 2006. 1116 s. ISBN 8088931517.
- TUGENDHAT, E. *Prednášky o etice*. Praha : Oikymen, 2004. 311 s. ISBN 80-7298-086-6.

The Concept of Law in Sexual and Reproductive Rights Context

The article briefly outlines a concept of sexual and reproductive rights and its standing within the systems of law and international politics. Short introduction is followed by a definition designed to reduce all political biases. This provides a starting point for the analytical work on diverse possible constructions of the concept of law employed within different proclaimed catalogues of sexual and reproductive rights. The study, however, does not aim to prove any of them right or wrong. It does not argue in favour of any legal interpretation or philosophical perspective. What the text offers instead, is an introduction to those parts of the theory of law that could enable all participants in the rights related political struggles, to identify different possible concepts of law with respect and, to understand the way they are constructed as arguments. The article clearly acknowledges that the theory of law does not have a set of tools to settle these primarily moral cases. Growing clarity in the way we use rights based arguments may, however, significantly improve the quality of discussion that otherwise often remains deadlocked over the various contradictory rights claims.

Mgr. Petr Kocina PhD., LL.M.

Katedra všeobecnej a aplikovanej etiky, FF UKF v Nitre

Hodžova 1

949 01 Nitra

pkocina@ukf.sk

Vplyv myslenia o (intermediálnej) hudbe na jej tvorbu

Július Fujak

Abstrakt

V úvode sa text zameriava na fenomenalitu semiózy postmodernej hudby na prelome 20. a 21. storočia v interpretácii postmoderného teoretika a konceptuálneho umelca Jozefa Cseresa. Nasledovná téma – vplyv semiotických a filozofických teórií na súčasné umenie – je demonštrovaná na príkladoch z autorovej umeleckej praxe, konkrétne, na rôznych experimentálnych hudobno-intermediálnych projektoch posledných dvoch desaťročí. Tieto diela artikulovali rôzne témy: písmo a jeho audializácia, intertextuálne interferencie, či špecifické intermediálne presahy. Boli vytvorené autorom (semiotikom, estetikom a zároveň hudobníkom a skladateľom) v kooperácii s jeho hudobným telesom tEóRia OtráSu (*Hypholophony*), s výtvarníčkou Ludivine Allegue (*Wordless:*), s mezzosopranistkou Evou Šuškovou (*Nikde*), experimentálnym spevákom Jeanom-Michelom van Schouwburgom, s triom Nebodaj (*Nitrianske Atlantídy*), s legendárnym alternatívnym hudobníkom a skladateľom Mikolášom Chadimom (*Xafoo*), s básnikom Petrom Milčákom a výtvarníkom Slavomírom Zombekom (*Melancholy*).

Kľúčové slová

Hudba, intermediálne umenie, postmoderna.

Na úvod

Odborné texty píšem zvyčajne v pozícii estetika, kulturológa a semiotického muzikológa, v tomto príspevku však zaujímam trochu inú pozíciu. Ponúkam pohľad takpovediac „z druhého brehu“, čiže z perspektívy hudobného tvorca, skladateľa, resp. komprovizátora nekonvenčnej hudby v jej intermediálnych presahoch, ktorý si uvedomuje, ba niekedy i explicitne priznáva a využíva priemet semiotiky a estetiky do vlastných umeleckých projektov. Napokon nejde o nič výnimočné – žijeme v období, keď sa teoretický diskurz výrazne estetizuje a umenie čoraz viac filozoficky zdiskurzívňuje. A hoci je zrejmé, že samotné režimy vedomia počas písania teoretických štúdií a v procese hudobnej tvorby sú výrazne odlišné, nevyplýva z toho, že sa vzájomne nemôžu ovplyvňovať a obohacovať.

Skôr, než sa dostanem k mojim samotným intermediálne hudobným projektom, predsa len ešte malé teoretické odbočenie. V mojom spôsobe teoreticko-estetických úvah (aj) o (vlastnej) hudbe zohrávali kľúčovú úlohu koncepcie predovšetkým dvoch osobností: lingvistu a estetika

Františka Mika (1920 – 2010) ako jednej z hlavných postáv Nitrianskej semiotickej školy (ktorý bol aj konzultantom mojej dizertačnej práce), rovnako aj interdisciplinárneho muzikológa a semiotika Petra Faltina (1939 – 1981). V neposlednom rade, najmä v súvislosti s chápaním filozofie postmoderného umenia, ma zasa výrazne ovplyvnil teoretik a konceptuálny intermediálny umelec Jozef Cseres (1961). Keďže prvým dvom predstaviteľom som venoval priestor v mojich viacerých textoch a knižných prácach¹, pristávam sa na tomto mieste pri niektorých motívoch Cseresovho myslenia.

Jozef Cseres – známy aj pod pseudonymom HE^{ye}RME^{ar}S (zámerne balansujúc vo svojich rozličných filozoficko-umeleckých projektoch na pomedzí diskurzívneho a nediskurzívneho symbolizmu), popredný kurátor a organizátor intermediálnych podujatí *sui generis* – patrí k najzaujímavejším súčasným teoretikom pluralitného sveta umenia postmoderny. Autor významnej práce *Hudobné simulakrá* (2001), ako aj mnohých principiálne dôležitých štúdií a odborných článkov sa o. i. zaoberá problematikou štrukturálnych vzťahov, väzieb a paralel medzi hudbou a mýtom, otázkami akosti semiózy reprezentácie v súčasnom umení a najmä postihovaním špecifickej poetiky jeho taxonomicky neuchopiteľnej fenomenality – to všetko z metodologických pozícií širokospektrálneho vhl'adu postštrukturalistickej filozofie. Poukazuje na meniaci sa charakter textuality postmoderného umenia, pretože súčasní umelci podľa neho zjavne a zámerne atakujú ontologický status umeleckých médií, ich časopriestorovú limitovanosť a koordináty. Hudobné dielo v súčasnosti (a jeho expanzia do predtým nemysliteľných audio-sónických oblastí) „už dávno nie je vtiesené do časového rámca opakovaných živých prevedení alebo mechanicko-elektronických prehrávaní, a ani architektonický priestor nemusí byť trojrozmerný, a dokonca ani reálny“(!) (Cseres, 2004, s. 46).

Cseres poukazuje na nie náhodnú, veľmi dôležitú úlohu hudby v (post)štrukturalistickom diskurze, pričom originálne usúvzťažňuje koncepcie C. Léviho-Straussa, J. Attaliho, R. Barthesa, J. Derridu, J.-F. Lyotarda či G. Deleuza & F. Guattariho a ich chápanie hudby, ticha, hluku, filozofických pojmov a konceptov rytmu, refrénu, jazyka, kódu, signifikácie a významu. Povahu kvalitatívneho posunu v hudbe postmoderny popisuje nasledovne: „V aktuálnej hudbe a zvukovej poézii sa všetko (zvuky) deje multilineárne a transversálne. Zvuky nie sú izolované expresie, operácie a udalosti, sú „zvukovými blokmi“ bez pevných a jasne identifikovateľných začiatočných bodov, rovín či koordinátov, ktoré sa odohrávajú v priestore „in-between“, medzi viacerými rozhodnutiami, viacerými zvukovými situáciami, medzi viacerými akustickými orbitmi. Medzi zábleskom myšlienky a zvukovou reakciou na ňu sa toho môže veľa odohrať, preto hlasy (už) nemajú ambíciu rozprávať alebo memorizovať príbeh, skôr sa snažia artikulovať interakcie medzi zvukovými udalosťami“.²

Cseres hovorí nielen o vedomej rezignácii na naratívnosť, rozvíjanie príbehovosti, ale aj na „zdieľanie“ nejakého „posolstva“ v záujme vytvorenia priestoru pre iné mody vnímania a chápania: „Sú to jednoducho intermezzá a nepomenoval ich tak básnik alebo hudobník, ale

¹ Viac pozri: FUJAK, J.: *Hudobné korela(k)tivity*. Nitra : Katedra kulturológie, Filozofická fakulta UKF, 2008 a FUJAK, J.: *Margonálie*. Levoča : Modrý Peter, 2013.

² CSERES, J.: *In the Beginning Was Breath, not the Word!* (Booklet audio CD Jean-Michel van Schouwburg & Lawrence Casserley: MountWind). Nové Zámky : He^{ye}rme^{ar}s/Discorbie, 2011, s. 2 – 4.

filozof: „Zvukový blok je intermezzo. Je to telo bez orgánov, anti-pamäť prestupujúca hudobnú organizáciu, a je o to zvučnejšie“ (Deleuze & Guattari). Tieto hlasy nedeklamujú posolstvá pre potenciálne interpretácie, ale majú ambíciu otvoriť alternatívne priestory percepcie. Viac sa zaujímajú o flexibilný materiál, z ktorého je to-ktoré umelecké dielo (alebo text) utkané. Sú viac než „slová-v-slobode“, toto sú interaktívne pravidlá novej, neopakovateľnej gramatiky a syntaxe“.³

Cseresove interpretácie súčasného hudobného a intermediálneho umenia sú nesmierne zaujímavé a inšpiratívne tým, ako prekračujú zaužívané modely semiotického a filozoficko-estetického myslenia. Preto asi neprekvapí, že ovplyvnili nielen niektoré moje teoretické reflexie, ale do istej miery aj moju umeleckú tvorbu.

V nasledujúcich intermediálne hudobných projektoch sa niekedy môžu nachádzať explicitné referencie a odkazy na isté teoretické kontexty a súvislosti, no niekde možno vybadať len ich skrytý vplyv. Minimálne vo výbere a uchopení témy, respektíve v ich tvorivom prisvojení. Som presvedčený, že bez poznania niektorých semiotických a umelecko-filozofických ideí by mnohé z mojich diel nenadobudli taký tvar, k akému som neraz v kooperácii so spoluhráčmi, neraz spolutvorcami napokon dospel. Tu je zopár príkladov utriedených na základe tematizácie, intertextuálnych vzťahov alebo špecifického intermediálneho charakteru.

1 Tematizovanie písma a jeho audializácie

1.1 Hy-ph-ol-op-ho-ny (2002)

Jozef Cseres bol jedným z hlavných organizátorov a kurátorov unikátneho medzinárodného festivalu SOUND OFF a s ním spätých výstav v rôznych slovenských mestách (Bratislava, Šamorín, Nové Zámky, Nitra). Toto podujatie bolo v rozmedzí rokov 1995 – 2002 zamerané na nekonvenčnú a experimentálnu hudbu, performancie, sonic art a intermediálne umenie.⁴ Posledný ročník, ktorý sa uskutočnil v roku 2002 v Nových Zámkoch, mal „barthesovský“ názov *Typewriting Aloud – Typoxs Allowed* (Strojepis nahlas – preklepxxy dovolené). Na CD kompiláciu/katalóg bola zaradená aj moja experimentálna skladba *Hy-ph-ol-op-ho-ny*, k vytvoreniu ktorej ma inšpirovala pasáž zo spomenutej Cseresovej knihy *Hudobné simulakrá*. Spomína v nej skutočnosť, že Roland Barthes svojho času navrhoval premenovať teóriu textu (a v istej konzekvencii aj semiológiu) na hyphológiu, pretože starogrécky pojem „hyphos“ polyvalentne referuje k významom textúra, tkanina, látka, plášť alebo tiež utkaná sieť.

Ako podklad, resp. hudobné podložie som využil zvukový záznam jednej živej komprovizácie zoskupenia tEóRia OtráSu z koncertu v klube Sklenená louka v Brne z roku 2002 (David Šubík – hyphosonický sampler, FJ Fero – gramofóny a ja – semipreparované pianino, sláčiková basgitar, oktopad sampler a zvukové hračky) a navrstvil k nej nasledujúce zvuky. Údery starého písacieho stroja Underwood, konkrétne klávesov jednotlivých písmen H, Y, P, H, O, L, O, P, H, O, N, Y, ktoré som paralelne našepkal. Obdobne som potom v šepote nahral slová „Abvún“ (výraz pre Otčenáš, resp. Jahveho v aramejčine) a „Nemesis“. Podľa jedného mýtu

³ Ibid., s. 3.

⁴ V roku 2000 sme spolupracovali na téme bábkového umenia a realizácii festivalu *Pupanimart – SOUND OFF* v Starom (bývalom bábkovom) divadle v Nitre.

totiž táto egyptská bohyňa stvorila svet tak, že ho utkala. Na sprievodnej grafike/starobylej reklame, ktorú som našiel v kaviarni nitrianskeho klubu Starého divadla, je vyobrazená (a to je už moja umelecká licentia poetica) ako pisárka, ktorej niečo diktuje pán Abvún. Vo vzájomnej repetícii na rozmanitých miestach skladby sa tieto plochy spolu s fragmentmi harmónií a elektronických „šrapnelov“ vzájomne prevrstvujú a sémanticky umocňujú.



Obrázok 1 Hy-ph-ol-op-ho-ny.

CD Julo Fujak: Úchytom, track č. 1 (Hevhetia, 2008)
<http://www.youtube.com/watch?v=YKVGKSOZHVg>

1. 2 Wordless: (2008/2009)

Francúzsku výtvarníčku a videoartistku Ludivine Allegueovú som stretol prvýkrát na 9. medzinárodnom kongrese ICMS v Ríme v roku 2006, kde ma veľmi zaujala jej prednáška a autorský dokumentárny film o sufijskom tanci *sama* v umelecky medzidruhovo intersemiotických kontextoch. Pozval som ju vtedy do Nitry na sympóziu *Convergences and Divergences of Existential Semiotics*, ktoré sa uskutočnilo o rok neskôr. Okrem prednášky na našej univerzitnej pôde prezentovala aj spomínaný film v Nitrianskej galérii.⁵ Onedlho ma oslovila, či by som s ňou ako spoluautor mohol participovať na projekte založenom na vyslovene nonverbálnej komunikácii. Začali sme si vymieňať hudobné a výtvarné „listy“ posielané klasickou poštovou službou temer celý rok. Moje komprovizované skladby vytvorené, resp. „napísané“ na semipreparovanom klavíri a starom chodníkovom kysuckom cimbele boli odpoveďami na Ludivinine farebné, zväčša abstraktné obrazy so zámerne perforovaným plátnom, ktoré mi posielala z Paríža alebo z Granady. Projekt našej privátnej neverbálnej korešpondencie sme nazvali *Wordless*: a rozhodli sme sa ho zverejniť v roku 2009 na výstavách v Slovenskom inštitúte v Ríme (kurátorka: Arianna Callochcia), v Synagóge v Nitre a Mestskej galérii v Topoľčanoch (kurátorka: Marta Hučková).⁶

Prečo návrat ku klasickej pošte (v intenciách istého druhu mail-artu), de facto pomalejšie formy dialógu prostredníctvom listov a pohľadníč vyslovene non-verbálneho charakteru hudby a výtvarných artefaktov? Projekt v istom zmysle provokačne siahal k zdanlivo tradičnému použitiu daných umeleckých médií práve v kontexte éry virtuálnych médií, internetu a úplného vymiznutia klasických, rukou písaných listov, aby mohol poukázať na vyprázdňovanie zmyslu komunikácie zahlcovaním množstvom (pseudo)informácií v súčasných prostriedkoch komunikácie. A to aj, možno paradoxne, barthesovskou audializáciou písma neslovného charakteru nekonvenčných obrazov a experimentálnej hudby. Allegueová využila techniku zväčša abstraktnej olejomalby, ktorá musí byť nasvietená i zozadu, pretože sú na nej presvitajúce perforované plochy, vytvorené vytiahnutím priečnych alebo zvislých vlákien z plátna. Ja som zas vo svojom sónickom „písaní“ prevršťoval spomenutý semipreparovaný klavír so sláčikovým cimbalom, na ktorom som koncipoval svoje „fonémy“, „monémy“ a „vety“ o. i. aj šúchaním dvoma kameňmi po ňom či dotýkaním sa povrchu Allegueovej obrazu. Nešlo teda v istom zmysle o tradične chápané obrazy a hudobné skladby, ale o neslovné listy.

Keďže by som nerád z pozície tvorcu poskytoval návody, ako dielo vnímať a pochopiť, dávam slovo dvom recenzentom. Slovenský teoretik súčasného „(ex-)postmoderného“ umenia Valér Miko vo svojom článku *(Ne)oslava experimentu* na margo celého projektu píše: „*Od obvyčajnej listovej komunikácie sa líši tým, že už v počiatkových fázach tvorenia listov obaja umelci vedome nahrádzajú vzťah význam – forma (znak) vzťahom význam – sila (tu je sila myslená ako expression, výraz). Toto je potrebná „obeta“, aby sa mohli vydať na „expedíciu“ k fragmentom vnútorných poriadkov ľudskej kultúry v listoch toho druhého. Obnažovaný je tým*

⁵ Viac pozri: ALLEGUE, L.: *Sama: the video document as a way of generating knowledge*. In: Fujak, Július (ed.): *Convergences and Divergences of Existential Semiotic*. Proceedings from International Symposium of Constantine the Philosopher University, April 12th 2007. Nitra : UKF, 2007, s. 125 – 138.

⁶ Časť umeleckého projektu bola prezentovaná aj na veľkej samostatnej výstave Ludivine Allegueovej v Granade roku 2011.

prvotný zmysel ľudskej komunikácie, ukrytý v dialógu človeka s Druhým – tu v podobe kritického dialógu s komplexitou vnútorných poriadkov ľudskej kultúry“.⁷

Za zaujímavú možno pokladať Mikovu interpretáciu Wordless: aj v kontexte kontaminácie nášho sveta (viditeľnými i skrytými) ideologizáciami: „Tvorivé aktivity experimentálnych umelcov sa objavujú vtedy, keď je potrebné preklenúť určité prechodné obdobie v kultúre, sprístupniť jej novú „orbitu“. V minulosti to bolo obdobie helenizmu, v ktorom logos začal nahradzovať zmysel komplexity mýtu. Dnes sa experimentálni umelci podieľajú na vytváraní alternatív ku komplexite existujúcich ideológií. V týchto súvislostiach možno ich diela považovať za pravé symboly súčasnosti. A toto platí aj o listoch Ludivine Allegue a Julia Fújaka“.⁸

Yvon Bonenfant, francúzsky experimentálny spevák a vedúci výskumu Performing Arts na Univerzite vo Winchesteri, si zas kladie vo svojom texte *Out of Dialogue* v súvislosti s naším umeleckým projektom otázky: „Predpokladáme, keďže komunikujeme, že načúvame, vidíme jeden druhého a počujeme sa. No v skutočnosti sme sa k tomu vlastne nedostali. Mnohí z nás zostávajú hluchí k počutému, slepi k videnému a odrezaní napríklad od skutočného pôžitku vône. Allegue a Fújak vytvorili projekt, ktorý autenticky tematizuje a preosieva pojem komunikácie, jeho používanie a možné výhľady. Ponorení v umeleckom pnutí a istom type vzájomnej inšpirácie, napísali jeden druhému svoje listy. Obraz zvuku, zvuk obrazu. (...) Ide len o umeleckú kratochvíľu či klam? Alebo ide o pýtanie sa na zmysel istého konania, ktoré by mohlo nastoliť nové spôsoby videnia, počutia, cítenia jeden druhého... iné spôsoby spolubytia?“⁹

⁷ MIKO, V.: (Ne)oslava experimentu. In: *Vlna*, 2009, roč. 9, č. 38, s. 134.

⁸ *Ibid.*, s. 135.

⁹ BONENFANT, Y.: O projekte Wordless. In: *Vlna*, 2009, roč. 9, č. 38, s. 134.



Obrázok 2 Ludivine Allegue a výtvarná inštalácia projektu *Wordless*: (Synagóga v Nitre, 2009).
 CD Július Fujak: *Various Comprovisations*, track č. 5 – 6 (Hevhetia 2015)
<http://www.youtube.com/watch?v=SuVhYlawgbw>

2 Intertextuálne referencie

2.1 Nitrianske Atlantídy (2013)

Po kompozícii *Pentrofónia* (2010) ide o moju druhú rozsiahlejšiu akuzmatickú skladbu vytvorenú pre projekt Radiocustica Českého rozhlasu v Prahe. Kým opíšem konkrétne črty tejto akuzmatickej skladby, resp. akustickej koláže, musím objasniť prvé impulzy jej vzniku. Súvisia s témou civilizačnej apokalypsy a zániku, ktorú symbolizuje okrem iného dosiaľ nenájdenná Atlantída. Nechcem sa púšťať do špekulácií o tom, čo všetko Atlantídou bolo alebo mohlo byť. Pre mňa to slovo však nemá len katastrofický význam a neevokuje mi ani ideálny, resp. naivne idealizovaný svet strateného „raja“ či „zlatého veku“. Skôr vo mne vyvoláva predstavu obdivuhodnej, bizarnej, vnútorne rozporuplnej, neznámej živej kultúry, ktorá raz tak či onak musela skončiť... Žijem už viac než dvadsať rokov v Nitre, v ktorej som prežíval aj svoje súkromné „atlantídy“ – a dlhý čas netušil, že jedna skutočná v tomto regióne existovala...

V knihkupectve som sa náhodou začítal do prvého zväzku práce Pavla Dvořáka *Stopy dávnej minulosti*, kde som narazil na kapitolu *Skaza nitrianskej Atlantídy* o pravekej „protocivilizácii“ v teplom povodí rieky Nitry, siahajúcej až do doby kamennej, cca 3000(!) rokov pred naším letopočtom. Jej stopy sa nachádzajú na juhu Slovenska v obci Nitriansky Hrádok, konkrétne v

lokalite Zámeček. Pochádzajú odtiaľ vzácne objavy našej prvej neolitickej sošky, tzv. Nitrianskej sediacej venuše (ktorá sa, mimochodom, ocitla aj na minci slovenskej dvojkorunáčky), prazvláštnej kultivovanej keramiky alebo parohovej bočnice s krásne vypracovaným mykénskym(!) ornamentom, všakovákých remeselných nástrojov, prstencov, dokonca i niekoľkých kostených korčúl. O tomto osídlení sa veľa nevie, zachovali sa však zvyšky opevnení, tellov, mohutných valov, stín pevných domov stavaných v radoch pripomínajúcich mestské ulice, náznaky dlhých hlbokých vodných priekop, ktoré kedysi vytvárali sieť malých ostrovov. Na iných miestach sa zas nachádzajú skupinové hroby, v jednom z nich mali ľudia tváre rituálne(?) obhorené veľkým ohňom (z najstarších čias sa našli i dôkazy o antropofágií). Svoj vrchol toto spoločenstvo však zažilo neskoršie, niekedy v dobe bronzovej (od polovice 17. do polovice 15. storočia p. n. l.), keď tu na rozlohe niekoľkých desiatok kilometrov panoval čulý ruch. Rozvíjali sa tu rozmanité remeslá, pestovali rôzne plodiny a vykonávali, samozrejme, aj pohanské mystériá a rituály. Nik však nevie, čo sa potom s týmto vyspelým spoločenstvom stalo – záhadne a náhle sa vytratilo. Je možné, že po obdobiach dlhotrvajúceho sucha zaniklo a „vyparilo sa“ spolu so životodarnou vodou. A možno ho postihla iná katastrofa – ako hovoríeva spomínaný historik Dvořák: nevedno...

Existencia tejto neznámej Nitrianskej Atlantídy ma fascinovala a *de facto* inšpirovala k vytvoreniu tejto akuzmatickej skladby, v ktorej som jej venoval prvú časť, pomenovanú stroho a príznačne *Po... (After...)*. Spolu s mojou ženou Nad'kou sme koncom tohto leta vycestovali do Nitrianskeho Hrádku, kde som priamo na Zámečku pri rieke Nitre nahral terénnu nahrávku – tvorí vlastne os a pôdorys celej časti. K nej som potom nahral zvukovú koláž, ktorá nemá za cieľ „rekonštruovať“ zvukový a hudobný svet tejto stratenej kultúry – chce len symbolicky sprítomniť pomyselné presakovanie a „záblesky“ dávneho a tajomného časopriestoru tohto miesta do súčasnosti.

Druhá časť nazvaná *Pred... (Before...)* je vlastne o dnešnej mestskej civilizácii v Nitre. Terénne nahrávky v nej sú zosnímané 8. augusta 2013. Išlo o tropický, dovtedy asi najhorúcejší deň v histórii mesta (takmer 40 stupňov Celzia v tieni), zhodou okolností po viac ako troch týždňoch horúčav a nebyvalého sucha. Tieto zvukové pohľadnice pochádzajú z promenády po rôznych miestach v časovom rozmedzí od páliaceho poľudnia až po neskorý večer: v nákupnom centre Mlyny, na centrálnej križovatke pri hypermarkete Tesco, z cesty k nemocnici (počuť i rozhovory žien na pôrodníckom a gynekologickom oddelení, kde v tom čase ležala moja žena po operácii), z vravy večernej krčmy za krytou plavárňou až po nový most nad tou istou riekou... Všetky ostatné elektronické zvuky, repliky, fragmenty a tóny akustických nástrojov sú akýmsi intertextuálnym, ikonicko-/indexovo-mimetickým hudobným „komentárom“ na margo jedinečných nahratých situácií tohto jediného dňa z ďalšej nitrianskej „Atlantídy“...

Pavol Sucharek na margo tohto projektu v kontexte úvah G. Deleuzea a F. Guattariho v ich *Uvode do filozofie* píše: „*Musíme si uvedomiť, o čo ide Fujakovi ako skladateľovi/režisérovi a interpretovi/hercovi – namiesto predvídavých hudobných monoblokov, ktoré stačí len počúvať (presne ako počúvame pop music niekde v kaviarni), nás Fujak učí skutočne načúvať – preto nám predvádza chaotické transmutácie, vrstvenie či zahustenia, rozličné „oblasti intenzity“, preto ukazuje, ako sa zvuk (realita, myslenie a čítanie) povodne organizujú a ako sa stávajú reálnymi. Rozdiel medzi počúvaním a načúvaním je presne taký istý ako medzi pozeraním (tak ako „pozeráme TV“ – jazyk je v tomto ohľade veľmi presný) a skutočným videním. Skutočne videnie oslobodzuje svet od toho, v čom je väznený – preto je umelec doslova nútený roztrhať*

dopredu stanovene šablóny: „aby mohli prepustiť prúd vzduchu zrodený z chaosu, ktorý nám prináša videnie“ (Deleuze & Guattari).¹⁰



Obrázok 3 Detail „dotvoreného“ pútača sediacej venuše v Nitrianskom Hrádku.

CD Július Fujak: *Various Comprovisations*, track č. 1 – 2 (Hevhetia 2015)

http://www.rozhlas.cz/radiocustica/projekt/_zprava/julius-fujak-nitrianske-atlantidy--1259157

¹⁰ SUCHAREK, P.: Július Fujak – *Various Comprovisations*. In: *Vlna*, 2016, roč. 16, č. 69, s. 156.

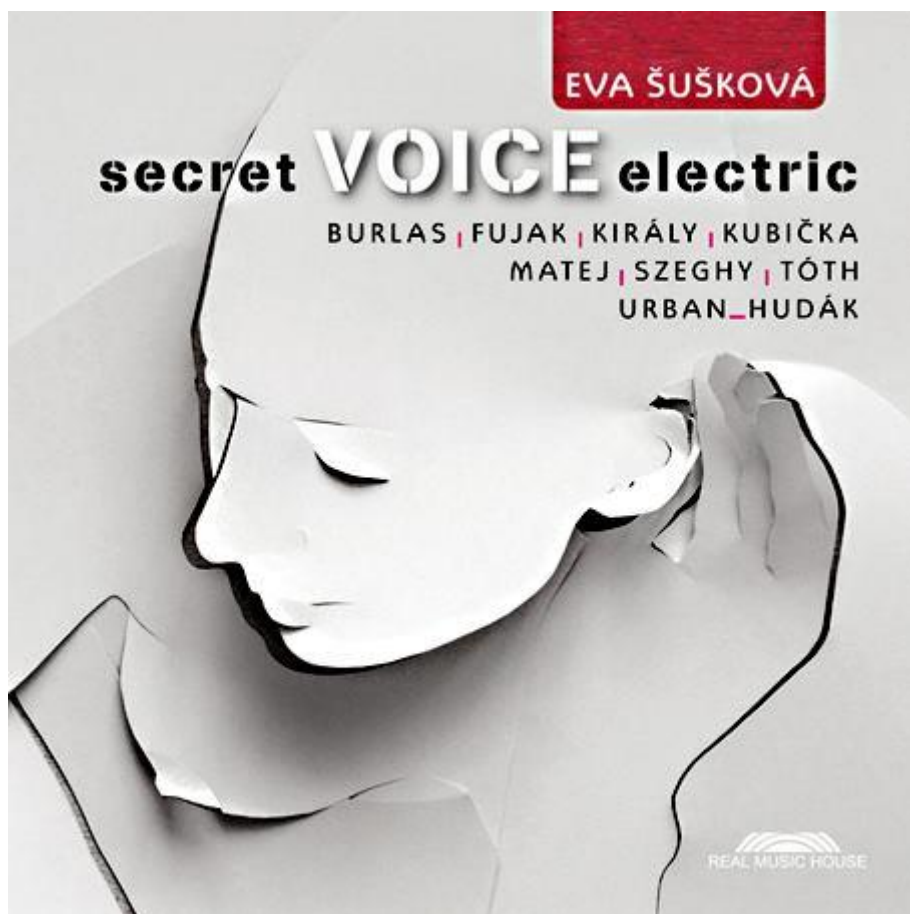
2.2 Nikde (2016)

Táto kompozícia vyznačujúca sa intertextuálnou tenziou zvukov a slova mala zárodok na sklonku adventného obdobia roku 2015 v Nitrianskej galérii, kde som si na besede so spisovateľom a kazateľom Danielom Pastirčákom vypočul v jeho prednese rovnomennú „eckhartovskú“ báseň. Oddá sa z nej odcitovať aspoň úvod: „čo sa ti to stalo / kriste / strhli ťa z križa / priskrutkovali / k firemnému štítu / ako logo / obrali ťa o nahotu / obliekli do smokingu / usadili k monitoru / medzi burzových maklérov“; a záver: „kde si / kriste? / v horkosti / tých, čo ti neodpustia / že tu nikde nie si? / v biede tých ktorí / sú nikým / nikde / lebo len v nikom / a nikde / zostalo miesto / pre tvoje kráľovstvo?“.¹¹

Báseň ma zasiahla aj s ohľadom na fakt, že v januári toho istého roku tragicky zahynul pri autohavárii vo veku nedožitých 33 rokov kamarát, kolega, výnimočne nadaný filozof Branislav Hudec, autor výnimočnej práce *Text a tvár. Esej o etike čítania (nielen) literárneho textu* (2013, vydaná knižne 2016) a v neposlednom exegeta Biblie. V ohnisku jeho teoretického výskumu boli o. i. stretnutie hebrejského a gréckeho myslenia ako zakladajúco konštitutívneho momentu západnej myšlienkovvej tradície, moderná židovská filozofia 20. storočia E. Lévinasa, M. Bubera, F. Rosenzweiga a literatúra 20. storočia.

O pár dní po uvedenej čítačke ma oslovila mezzosopranistka Eva Šušková, či by som vytvoril na jej profilový album *Secret Voice Electric* (Real Music House 2016) experimentálnu skladbu. Pastrčákova poézia ma oslovila natoľko, že som vďaka nej a onomu osloveniu vytvoril svoju ďalšiu „melodrámu“ na pomedzí sarkastickej feérie a zamlčanej meditácie v informačnom smogu, ktorým sme každodenne kontaminovaní. V závere znie fragment z môjho zhudobneného Žalmu 39 venovaného taktiež in memoriam Braňovi Hudecovi.

¹¹ PASTIRČÁK, D.: *Nikde*. In: Booklet CD albumu Eva Šušková: *Secret voice electric*. Real Music House 2016, s. 9.



Obrázok 4 Obal CD Eva Šušková: *Secret Voice Electric*
<https://soundcloud.com/julo-fujak-910523464/nikde-nowhere-2016>

3 Intermediálne presahy

3.1 XAFOO (2009, rev. 2014)

Ide o náš spoločný intermediálny projekt s významnou osobnosťou českej alternatívnej scény, skladateľom, saxofonistom a gitaristom Mikolášom Chadimom (Extempore, Kilhets, MCH band), ktorý vznikol pri príležitosti 20. výročia Nežnej revolúcie. Mal podtitul „odkrývanie skrytého stieraním prachu a špiny z prežitého“, keďže sme voľne improvizované hudobné plochy vytvárali k projekcii čiernobielych fotografií z archívu ŠtB z čias, keď jej príslušníci sledovali Chadimu v pražských uliciach v 70. a 80. rokoch minulého storočia. Vizualný materiál dopĺňala fotodokumentácia zo súdneho procesu s Jazzovou sekciou v Prahe z roku 1987. S Mikolášom sme pri každom realizovaní viedli v danom intermediálnom kontexte nepredvídateľný hudobný rozhovor na báze alternatívnej improvizácie – asi takým spôsobom, ako keď zotriete nánosy niekoľkoročného prachu, ktorý sa rozvíri tak, že najprv nič nevidíte. Ale

potom, keď opadne, zjaví sa to, čo bolo „zapadané prachom“. A nikto vopred nevie, či to, čo sa napokon zjaví, nebude náhodou niečo neprijemné – alebo naopak.

Postupne náš intermediálno-hudobný koncept XAFOO (čo v swahilskom slangu vraj znamená „spinavý“) vyústil do hodinového programu s tromi časťami. V prvej sa k našej experimentálnej hudbe na pomedzí rôznych improvizáčnych idiémov premietali zábery z kolaborácie hajlujúcich katolíckych kňazov počas 2. svetovej vojny temer z celej Európy. V druhej časti sa ocitli uvedené fotky ŠtB a v tretej sa videoprojekcia prepla na živý internetový prenos z priemyselných kamier z ulíc mesta, v ktorom sme práve koncertovali (Praha, Žilina a pod.). Audiálny záznam z medzinárodného pražského festivalu Alternativa 2009 vydalo vydavateľstvo Hevhetia o tri roky neskôr aj s výpravným bookletom výtvarníka Petra Beňa, na ktorom sa nachádzajú aj fotokreácie tajných policajtov. Videozáznam z finálnej podoby projektu je možné vidieť na Youtube, kde je záznam podujatia Art's Birthday 2014 (v kultúrnom centre NoD Praha), v rámci ktorého bol uvedený.



Obrázok 5 XAFOO (festival Art's Birthday 2014, Praha).

CD Mikoláš Chadima & Julo Fujak: XAFOO (Hevhetia 2012)

<https://www.youtube.com/watch?v=FaHmqf4-aX8> (v minútáži od 1:43:25)

3.2 Melancholia (2017)

Na začiatku jari 2017 ma oslovil básnik a vydavateľ Peter Milčák, či by som s ním a výtvarníkom Slavomírom Zombekom participoval na intermediálnej *site specific* akcii v opustenom kravíne na okraji Levoče. Zaslal mi prvé náčrty a fotografie „miesta činu“ s tým, že zastrešujúcou témou bude „melancholia“ (zámerne s krátkym „o“). Zaujímavá výzva,

vynárajúce sa otázky a otvorenosť do poslednej chvíle. V deň sv. Jána (24. júna) roku '17 o 17:17 som v priestore *genia loci* bývalého dobytčieho „koncentráku“ mohol vytvoril letnú komprovizovanú koláž z troch hudobno-zvukových, sémanticky previazaných vrstiev: 1. hudobného podkladu vyššie spomenutého dua XAFOO s Mikolášom Chadimom (išlo o fragmenty nášho úplne prvého koncertu, nahrátého práve v Levoči na festivale *Genius Loci* roku 2009), 2. mojich intuitívnych performačných intervencií v danom priestore, manipulujúc so sutinami kravína a interakciou prítomného publika, 3. okolitých zvukov prírody, t. j. hmyzu, vtákov, vetra v oknách a obďaleč prechádzajúcich áut .

Fascinovaný Zombekovou transformáciou opusteného kravína na postindustriálne melancholickú galériu s Milčákovými veršami v čiarovom kóde na stĺpoch (jej fonémy boli na nich namaľované zvisle v štyroch farbách), na záver svojho performačného rituálu som ju iniciačne „odklial“. A to gestom šúchania suchým rozvetveným konárom po múroch a po strope – v druhej ruke s hračkou imitujúcou bučanie kravy –, aby som na konci ako solitérny „pastier“ mohol odísť z tohto priestoru von, do burinou zarasteného poľa.



Obrázok 6 Záber zo site-specific inštalácie *Melancholia* (Levoča, 2017).

Pozn.: Kapitola z nedávno vydanéj knižnej monografie FUJAK, J: *Emanácie hudobnej semiosféry*. Nitra: Katedra kulturológie, Filozofická fakulta UKF, 2018. ISBN 978-80-558-1281-6.

Literatúra a zdroje

- ALLEGUE, L.: Sama: the video document as a way of generating knowledge. In: Fujak, Július (ed.): *Convergences and Divergences of Existential Semiotic*. Proceedings from International Symposium of Constantine the Philosopher University, April 12th 2007. Nitra : UKF, 2007. s. 125 – 138. ISBN 978-80-8094-241-0.
- BONENFANT, Y.: O projekte Wordless. In: *Vlna*, 2009, roč. 9, č. 38, s. 134. ISSN 1335-969X.
- CSERES, J.: *In the Beginning Was Breath, not the Word!* (Booklet audio CD Jean-Michel van Schouwburg & Lawrence Casserley: MountWind). Nové Zámky : He^{ye}rme^{ar}s/Discorbie, 2011, s. 2 – 4.
- MIKO, V.: (Ne)oslava experimentu. In: *Vlna*, 2009, roč. 9, č. 38, s. 134. ISSN 1335-969X.
- PASTIRČÁK, D.: *Nikde*. In: Booklet CD albumu Eva Šušková: Secret voice electric. Real Music House 2016, s. 9.
- SUCHAREK, P.: Július Fujak – Various Comprovisations. In: *Vlna*, 2016, roč. 16, č. 69, s. 156. ISSN 1335-969X.

The Influence of Thinking About (Intermedia) Music On Its Creation

In the beginning, the text deals with the phenomena of postmodern music semiosis interpreted by the post-structuralist theoretician and conceptual artist Jozef Cseres at the turn of the 1990s/2000s. The following theme, the influence of semiotic and philosophical theories on contemporary art, is demonstrated by the examples from the author's artistic experience: in particular, his various experimental music-intermedia projects created in last two decades are discussed. These projects articulated various themes – the writings and its audialisation, intertextual interferences, specific intermedia overlaps – and they were created in cooperation with his ensemble thEoRy Of Shake (*Hypholophony*), with the intermedia fine artist Ludivine Allegue (*Wordless:*), the singers Eva Šušková (*Nowhere*), Jean-Michel van Schouwburg, the trio Nebodaj (*Nitrian Atlantises*), with the legendary alternative musician and composer Mikoláš Chadima (*Xafoo*), the poet Peter Milčák and the fine artist Slavomír Zombek (*Melancholy*).

Prof. PhDr. Július Fujak, PhD.

Katedra kulturológie, FF UKF v Nitre
Hodžova 1
949 01 Nitra
jfujak@ukf.sk

Trovarsi

Ludivine Allegue

Abstract

Trovarsi addresses independence in Art by focusing on the “how”, the *modus operandi* that sustains the work. It establishes this process as the place where the truth lies and affirms the personal involvement of the artist as an essential parameter of this *acte de vérité*.

The article goes through a process of several years, a personal, academic and artistic process which purpose has been to unveil and recompose a family memory linked to events such as the Spanish Civil War, or contexts such as the colonial system in North Africa and the persons’ migrations.

The purpose of this journey is to explain a necessary detachment from formal scientific research to be able to approach an artistic experimentation from an ethical point of view.

It is written in three languages: in fact the information collected, the reflective journey, came through different places and different languages. The use of one language or another in the mental elaboration of a project is a key factor of its development. Therefore the writing reflects the inseparable nature of mental and physical migrations.

Key words

Independence, process, memory, personal involvement, research, art, ethics, language, freedom.

Trovarsi aborda la independencia artística centrándose en el *cómo*, el *modus operandi* que sostiene una obra. Establece éste como el lugar donde radica la verdad y afirma la implicación personal del artista como un parámetro esencial de este *acte de vérité*.

Recorre a lo largo de varios años un proceso tanto personal como académico y artístico cuyo propósito ha sido descubrir y recomponer una memoria familiar vinculada a acontecimientos como la guerra civil española, o contextos como la política colonial en África del Norte y las migraciones de las personas.

El propósito de este recorrido es explicar una necesaria desvinculación de la investigación científica oficial y de sus parámetros para poder abordar una experimentación artística desde un planteamiento ético que rehúye el uso de testimonios solicitados sobre un periodo histórico dado y prefiere el riesgo que supone el descubrimiento y la exploración de la propia memoria. Esta

desvinculación no debe sugerir que el planteamiento artístico carece de rigor ya que la memoria se contextualiza siempre mediante archivos administrativos y oficiales.

La reflexión se desarrolla en tres idiomas: en efecto las informaciones reunidas, el recorrido reflexivo, proceden de diferentes lugares y diferentes lenguas. Teniendo en cuenta el factor determinante que constituye el uso de un idioma u otro en la elaboración mental de un proyecto, la escritura ha reflejado esta migración mental indisociable de la migración física.

Este recorrido se inicia en Nueva York y Roma donde la autora presentó en 2006 un cortometraje que la llevaría a trabajar con Julius Fajak en un proyecto que persiguió el lugar que precede las palabras, un lugar que nos une más allá de la cultura.

Sigue por París y Nitra, donde se gestó y se inició dicha colaboración, titulada *Wordless*;, para finalmente volver a las entrañas de una tierra elegida, Granada.

En Granada se finalizó *Wordless*;, en Granada el silencio reconquistado echó las bases de nuestro recorrido del *cómo* que nos lleva finalmente a Madrid.

¿Cómo abordar memorias enterradas?

¿Cómo darles forma?

¿Cómo hacer obra y esbozar una memoria libre, justa e inclusiva?

Sur mes refuges détruits

Sur mes phares écroulés

Sur les murs de mon ennui

*J'écris ton nom*¹

New York – Roma

Un message

En 2006, une question a profondément affecté mon rapport à la peinture. Je venais de présenter mon court-métrage *sama*² lors d'un festival³. *Sama* a été tourné dans l'appartement parisien où Voltaire est mort et sa structure narrative ne montre pas le *sama*⁴, elle devient un *sama* en intégrant progressivement le spectateur dans l'œil de la danse, le spectateur voit donc par les yeux du danseur.

Lors du court entretien avec l'organisateur du festival qui suivit la projection, j'expliquai que ces choix avaient pour but de connecter le spectateur avec l'expérience du danseur afin d'établir la nature humaine et non culturelle du mouvement. L'organisateur du festival me demanda alors : « so what's the message of *sama* ? ».

Panique.

Le message ? Je répondis précipitamment qu'il n'y en avait pas et qu'il s'agissait d'une expérience.

¹ Extracto del poema "Liberté". ÉLUARD, P.: (1945) *Au rendez-vous allemand*. Éditions de Minuit, Paris 2012.

² *Sama*, 2006 | Video Art, mini DV [4:3]. Color y B/N; 14:28 min. Videografía y realización: Ludivine Allegue | Danza y coreografía: Shahrokh Moshkin Ghalam (Théâtre National de la Comédie Française, Paris) | Música original: Imen Tnani y Juhamahat (aka Kar-taj).

³ 2006 – Avignon/New York Film Festival (Official Festival Selection). New York, Estados Unidos. 15-19 Nov 2006.

⁴ "*Sama*" se refiere a la danza giratoria sagrada de los derviches.

C'était un festival de cinéma indépendant. À l'époque, j'ai donc mis la question sur le compte de la nature d'un cinéma axé sur le scénario à l'œuvre. Jamais on ne m'avait posé cette question dans le cadre des arts plastiques, ni de la recherche universitaire. La question semble pourtant simple.

Je me méfie des messages de l'art. Lorsque l'on fait une œuvre, le processus de réalisation est en soi porteur de questions et de connaissances. Si l'on se centre sur la nécessité de transmettre un message, c'est-à-dire sur une finalité qui assujettit le processus artistique à un résultat, c'est la nature fondatrice de ce processus qui est mise à mal : faire œuvre devient l'exécution d'un plan.

Au revoir l'intime Vérité.

Sur l'absence sans désir

Sur la solitude nue

Sur les marches de la mort

*J'écris ton nom*⁵

En faculté d'arts plastiques, j'avais pris mes distances avec les enseignements pratiques pour centrer ma réflexion sur l'esthétique car les ateliers universitaires ne m'enseignaient pas un savoir-faire mais un savoir-dire. Les travaux n'étaient pas assujettis à un message mais à un concept. Or cette outrance conceptuelle avait annulé tout désir, en cela qu'elle ne me permettait d'embrasser ni la sensorialité ni le silence inhérents à l'acte de peindre ou de dessiner. Je n'avais tout simplement plus envie. Il fallait donc soustraire la peinture au verbe pour renouer avec les savoirs de la matière, de la couleur. Renouer avec ce que le silence abritait.

J'espérais m'être libérée de tant de concept et, en fait, ma volonté de désamorcer tout conditionnement culturel à la vision et l'expérience d'un mouvement si essentiel que celui de tourner dans *sama*, allait dans le sens d'un retour à la connaissance contenue dans l'acte et sa corporéité.

La question du message me semblait donc bien malvenue, exaspérante car elle me renvoyait à une sorte de verbiage qui me rappelait celui qui enveloppait les installations conceptuelles sans âme pleuvant lors des évaluations à la fac.

Mais force m'est de reconnaître que le message est bien différent du concept. Même si le but avoué de nos professeurs nous exigeant une approche conceptuelle de notre médium était de nous faire réfléchir sur le positionnement de notre travail dans l'art, l'histoire, voire dans notre société, en inscrivant notre démarche dans une certaine cohérence intellectuelle, le concept est avant tout un outil servant la réflexion de celui qui l'élabore.

Le message, lui, s'adresse à un Autre. Il pose donc une responsabilité, celle de celui qui énonce le message. Or il me semble que la responsabilité à l'égard de ce que l'on transmet engage notre *intime vérité*. C'est pour cela que l'idée qu'il doive y avoir un message verbalisé dans une œuvre m'insupporte. C'est en lâchant prise, en disparaissant dans la toile, la couleur, la matière que se dévoilent mes obsessions, que ma conscience me tire l'oreille et que finalement ainsi et seulement ainsi, une vérité se manifeste. Seul *ce* message fait sens et mérite écriture.

⁵ Extracto del poema "Liberté". ÉLUARD, P.: (1945) *Au rendez-vous allemand*. Éditions de Minuit, Paris 2012.



Figure 1 *Before words* (2008) detail of the original painted letter
L. Allegue.

Acrylic on canvas. 55 x 33 cm

Before words is the first painted letter I sent to Julius Fujak in 2008. Gerhard Richter says that “you can express with words only what can be expressed with words, what language can communicate. And painting has nothing to do with that.”⁶ Music shares this non-verbal origin. Living in different countries, Julius Fujak and I resorted to traditional epistolary correspondence, by post, using painting and music instead of words. We never talked about our letters: we never gave any explanation to the other regarding what we had sent. The whole project was subsequently named “Wordless.”

Why not looking for an Art residency?

Why not working in a same place during some time?

Geographical distance allowed us to work with and within time: the loneliness of a making process that was not limited by a deadline or a common space provided us with unlimited time; while the materiality, corporeality and human factor inherent to our chosen communication set, constantly reminded us of our own temporality and the limited control we had on anything.

Waiting for a letter gives an unsettled unity of time and place indeed. While waiting, I could get a physical sense of distance, of my belonging to it, as I experienced the necessary time to discovery: someone else was holding the letter, I had no control on that fact. Our letters might have been lost, delayed, damaged or even destroyed on their way. The very process we had chosen established the frailty of their corporeality and contributed in turning the waiting time into expectation, and the reception of the letter into gratitude.

Receiving and replying to music was the opportunity to dive into the most organic constituent of painting and sink into pure abstraction.

What allowed *sama* to engage the viewer’s humanity regardless of his/her cultural background, was the gradual loss of recognizable forms in the image. It projected him/her into an experience that had nothing to do with form or words, into a vision that wanted him/her to unlearn everything, into primordial movement.

⁶ En *Gerhard Richter – Painting*, Documental de Corinna Belz. Alemania. 2012.



Figure 2 *Lacrimae Rerum* (2008) detail of the original painted letter
L. Allegue.
Acrylic on canvas. 55 x 33

Wordless: was naturally the continuation of this approach, through painting. It explored a return to the origin of form by diving into the notion of flow: the flow of music, the flow of human body, the resonance between the body and the music instrument, particularly the piano.

Hammers: pulse: diluted layers with brush strokes.

The watery essence of body.

Strings: cords: canvas threads.

As a fragile human's imprint, voice.

Wood: skin: canvas.

A receptacle of *being*.

In order to focus on those flowing textures, I conceived each letter as a monochrome. In order to share the core of painting with Julius, I renounced to figure. He too had set melodies aside and his compositions were echoing the pulse of outer and inner elements to me. *Wordless*: was a possibility to exchange from this silent and shifting place that precedes all forms.

No explanation.

Fragile moments that belong only to themselves.

It was the sense I wanted to give to my letters. *This* was my *message* for Julius. As such, it conveyed the responsibility of truthfulness.

Retour à la durée, *parrêsia*



Figure 3 *By my blood* (2008) detail of the original painted letter
L. Allegue.
Acrylic on canvas, 55 x 33 cm

2008, en pleine révolution numérique, la visibilité et la communication sont devenues instantanées. Comme toute révolution, celle-ci est aussi porteuse d'une promesse d'indépendance. Un argument très discutable puisque la supposée indépendance que permettent la décentralisation et la simultanéité s'opère finalement au prix de l'atteinte à la vie privée. Mais ce qui nous occupe ici est que cette indépendance-là, cette simultanéité-là, sont si attractives et si accessibles qu'elles en sont devenues convenues et uniformes. Et cette décentralisation-là, est souvent le chantre de vies parallèles où l'on devient un Autre multiple à vérité variable.

Alors qu'un *modus operandi* numérique se généralisait, revenir aux fondamentaux pouvait signifier un affranchissement au regard de la nouvelle norme. C'était donc cela, pour nous, l'indépendance.

Il se trouve que *faire* demande du temps. J'entends par-là que *faire* est *durée*. Les extraordinaires outils que la technologie met à notre disposition ne doivent pas ensevelir la nature du processus artistique qui se fait dans et avec le temps. *Savoir-faire* intègre à la lettre les constituants essentiels du processus artistique : contemplation-réflexion-transformation.

Les fondamentaux font aussi référence à ceux de l'existence, du corps et de sa durée. Un retour aux fondements demande alors de regarder en soi et, d'autant plus dans le cadre d'une correspondance, il exige vérité.

J'insiste ici sur le singulier du terme : car il fait référence au *comment*. Si deux personnes peuvent avoir une perception distincte d'un même fait et par conséquent donner des formulations différentes de ce même fait, la manière dont elles vont affronter le fait et son récit est ce qui détermine si elles disent vrai ou non. L'acte de vérité doit être porteur de la « manifestation d'un lien fondamental entre la vérité dite et la pensée de celui qui l'a dite » ainsi que « la mise en question du lien entre les deux interlocuteurs »⁷. Il s'agit donc aussi d'un acte de courage, nous dit Michel Foucault au sujet de la *parrësia* –tout dire. Son approche de la *parrësia* s'inscrit en premier lieu dans le cadre de son enracinement dans la « pratique politique et dans la problématisation de la démocratie » puis de l'évolution de sa perception dans la philosophie antique. Il insiste notamment sur la responsabilité mutuelle qu'implique le *pacte parrésiasique* et le risque qu'engendre un message de vérité. Il parle ainsi de « vérité dans le risque de la violence ». Or la nature et la forme de l'échange que nous avons mis en œuvre soulevaient cette question de responsabilité. Chacun devait s'adresser et répondre à l'autre indépendamment de ce que nous souhaitions entendre ou voir, et même de ce que nous avions prétendu exprimer, au risque de déplaire à l'autre.

Cette exigence de vérité, le retour à soi et à la durée, un positionnement en retrait d'un certain tourbillon contemporain numérisé et l'abstraction du propos, m'ont permis de jeter les bases génériques d'un *modus operandi* qui a résolu la nature du message qui m'importait en me rendant aux technologies les plus pointues : le corps et la matière.

Ce retour était le premier pas vers une économie de moyens à venir, il est allé de paire avec un retour géographique à la terre choisie et avec la genèse d'un projet à long terme sur la mémoire historique, une mémoire particulièrement glissante où l'indépendance et la vérité sont une nécessité.

⁷ FOUCAULT, M.: *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*. Cours au Collège de France. 1984. Seuil/Gallimard. Paris, 2009, pp. 11-14.

Mes dernières lettres à Julius Fujak sont ainsi parties de mon atelier troglodyte, au Sacromonte de Grenade. Un retour littéral à la terre, un retour en soi non moins littéral, une analogie troublante avec la caverne de Platon et le retournement platonicien qui établit que « pour qu'un gouvernement soit bon, qu'une *politeia* soit bonne, il faut qu'ils se fondent sur un discours vrai, qui bannira démocrates et démagogues ».⁸

*Sur la santé revenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom*⁹

Madrid

El sentido del mensaje

Así que mi proyecto inicial era trabajar específicamente sobre la memoria histórica. Para poder explicar como un proyecto de investigación universitaria y artística se ha convertido en un trabajo artístico personal por razones éticas, tengo que adentrar al lector en ciertas circunstancias personales y retroceder en el tiempo.



Figure 4 L'uomo dal fiore in bocca (2016)

L. Allegue.

Digital photography. 50 x 40 cm



L'uomo dal fiore in bocca (2015)

L. Allegue.

Acrylic on canvas. 50 x 40 cm

⁸ Ibid., p. 46.

⁹ Extracto del poema "Liberté". ÉLUARD, P.: (1945) *Au rendez-vous allemand*. Éditions de Minuit, Paris 2012.

Mi abuelo paterno fue refugiado español. Marino republicano, auxiliar administrativo en el Juzgado de la Flota¹⁰, se fue de España en marzo de 1939, en uno de los últimos barcos de la Flota republicana que salieron de Cartagena. A partir de allí, su historia particular le llevó a Túnez, Colombia, Venezuela y finalmente a Francia, pero a pesar de su afecto indefectible hacia su segunda patria, parte de él nunca salió del puerto de Cartagena.

Cuando decidí vivir en España¹¹, me impresionó el silencio. Me chocó lo difícil que era hablar de la historia del país. Hablar de la guerra y de la dictadura con las personas daba lugar a múltiples versiones de un mismo periodo. Fue así como descubrí la cara más controvertida de la transición española: el precio del retorno de la democracia había sido la memoria de los derrotados, y el exilio interior de muchos españoles perduraba.

En 2003, los escritos que había dejado mi abuelo para contarles a sus hijos las circunstancias que dieron lugar a sus existencias y en los que, entre otras cosas, evocaba su papel durante la guerra civil española, llegaron a integrar la segunda parte de mi tesis doctoral. Esta parte de mi investigación se centraba en el movimiento como denominador del individuo y el lugar que ocupaban las herencias y su transmisión en la creación artística, en particular en la música. Cambié entonces los nombres y los lugares que menciona mi abuelo, por no incomodar a mi familia y porque temía que, en una tesis, fuera mal recibida mi implicación personal. Una vez terminada la tesis, volví a Francia y di este tema de reflexión por concluido.

Unos años después, cuando finalizó nuestro trabajo, Julius Fujak y yo presentamos *Wordless*: en diferentes países europeos. El concierto y la exposición¹² que se organizaron en 2009 en la Sinagoga de Nitra donde, en 2005, se había abierto el primer museo de Eslovaquia sobre el holocausto, contribuyeron a despertar y anclar aquella inquietud relacionada con la memoria individual, la memoria histórica y la transmisión¹³.

Volvía a vivir en España y comprobaba que procesos memoriales discutibles que sostienen la recuperación y la transmisión de la memoria histórica operaban en diferentes países europeos. Poco a poco, desarrollé la idea de reunir testimonios en diferentes formatos (tanto sonoros, como visuales y escritos) a escala europea, y de este modo ir construyendo una memoria colectiva de las transiciones históricas europeas, comprendiendo y manifestándola mediante la pintura. Al no ser historiadora, me parecía más idóneo partir de las vivencias y situarlas después en el marco administrativo e oficial correspondiente. De este modo quería evidenciar las discrepancias entre la experiencia humana y el discurso público oficial, y recuperar una memoria colectiva más compleja. Recurrir a la pintura permitía expresar lo que se queda en el silencio pero asoma en un temblor, una foto o una cicatriz. Debido a mi implicación personal, quise consultar a académicos ajenos a la historia de España respecto a la metodología y al enfoque más

¹⁰ Diario Oficial del Ministerio de Marina. Año XXXI. Madrid, 4 de Septiembre de 1936. 1.102. – NUM 191.

¹¹ Otoño de 1996.

¹² *Wordless*: Nitra Synagogue. Slovakia. 2009 May 7 – June 5.

¹³ Casi 9 000 españoles republicanos fueron deportados a los campos de concentración en Alemania, principalmente a Mauthausen.

apropiados de semejante proyecto. Investigadores que consulté en el Reino Unido me aconsejaron asumir mi implicación. Y curiosamente aquel consejo que procedía del ámbito académico acompañó el progresivo alejamiento de mi proyecto de dicho ámbito.

Mi proyecto pasó poco a poco de ser un trabajo sobre la memoria histórica, a una exploración de las memorias, a veces sepultadas, de mi propia familia. Pasó de ser un proyecto que partía de la memoria histórica española, a un proyecto que abarcaba memorias de cuatro países mediterráneos e incluso de tres continentes. Para mi el valor de esta nueva perspectiva radicaba en la ausencia de objetivo predeterminado como la constitución de una memoria colectiva. Desde un punto de vista académico este nuevo parámetro era inaceptable.

Pero desde la ética, era el único posible; y la única perspectiva que me podía abrir las puertas de una historia infinitamente más compleja y amplia, en la que las pequeñas historias revelan el entrelazamiento de la gran Historia y sus verdades obscenas.

Le Maschere nude

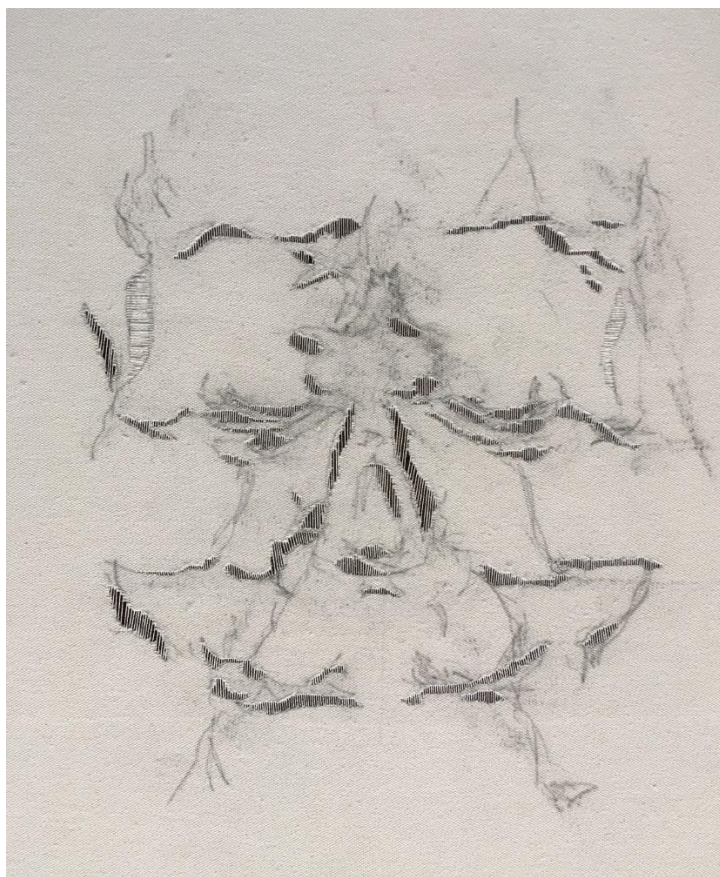


Figure 5 *L'uomo, la bestia e la virtù* (2017)

L. Allegue

Pencil on partially unwoven canvas. 76 x 48 cm

En su definición de los términos “memoria” e “historia”, la historiadora Sarah Carmona nos alerta sobre el uso inapropiado del término “memoria” como sinónimo de “historia”. Refiriéndose específicamente a la Ley de Memoria histórica¹⁴ adoptada en 2007 en España, recuerda las diferencias fundamentales entre los dos conceptos reunidos en el nombre de dicha ley: define la historia como una reconstrucción del pasado para su posterior interpretación y contextualización, mientras que contempla la memoria como una “colección de recuerdos individuales y/o una representación colectiva del pasado”.¹⁵

He aquí una clave de la evolución de un proyecto que en un principio quería acercarse a la memoria histórica: la noción de historia suponía un marco metodológico que limitaba el margen de experimentación al nivel artístico al mismo tiempo que, enfocada como un objetivo global, podía inhibir, condicionar o incluso minar testimonios. Elegir las memorias como fundamento del lienzo a pintar, era en cambio reconocer su cualidad narrativa y sensorial. Como bien lo establece Sarah Carmona: la memoria no es historia, pero podemos comprenderla como material histórico que contribuye a la contextualización del relato histórico.¹⁶

Así que indagué en los fragmentos de memorias orales y escritas de mi familia. Abordé las imprecisiones, cuando no omisiones y contradicciones, dirigiéndome a historiadores y a las administraciones: reconstituí mi filiación siguiendo las migraciones, incidentales y elegidas. Adentrándome en el laberinto de las memorias individuales, descubrí no solo partes de mi historia que desconocía sino también pedazos de Historia que no se enseñan. He medido la violencia de nuestro origen.

Las huellas de los acontecimientos llevaban a las cicatrices de los cuerpos.¹⁷ Testigo indirecto, empecé la reconstrucción de nuestras memorias como una disección de los cuerpos alterados de los que procedo.

Caras y cuerpos destejidos.

A cada huella que revela un acontecimiento, responden el destejer y la pintura. La capas se suceden, se sobreponen, y se alteran. Las lacerías manifestadas del soporte y las capas de pintura funcionan como capas de la epidermis, como fragmentos del ser que nos cuentan otra historia.

El cuadro se vuelve testigo.

¹⁴ LEY 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. BOE núm. 310 del 27 de diciembre de 2007.

¹⁵ CARMONA, S.: The romani identity between construction and the recovering of a minority episteme. Paper for ERRC 2013 seminar, p. 10.

¹⁶ Ibid., p.13.

¹⁷ William Kentridge dice de la relación entre cuerpo y memoria “In *Il Ritorno d’Ulisse* I was looking at the body as a metaphor for our relationship to memory and the unconscious, acknowledging that there are things happening under the surface, which we hope will be well contained by our skin. We hope that our skin will not erupt, that parts of us will not collapse inside.” En Cameron, Christov-Bakargiev, Coetzee. “William Kentridge” (1999) London, Phaïdon, p. 23.

“Le témoin appartient au fait qui lui est donné, cette immédiatation à lui le jette dans un dédoublement par l’image qu’il en a, par la figuration qu’il opère de ce qui le lie au fait. [...] Le fait [...] apparaît comme en suspens entre ce que voit le témoin et ce qu’il ne voit pas [...]”¹⁸

El cuadro es *hecho*.

Manifestación de una memoria plural, contiene la verdad íntima de todos los actores de esta historia, estén comprendidos dentro o fuera del marco. El cuadro es este lugar de *ressemblance*¹⁹, un mundo intermediario en el que lo que es visible pierde su materialidad para revelar lo invisible²⁰. Es este mundo que nos confronta con lo que no queremos ver, los signos que se nos han escapado.

El cuadro es oportunidad.

También es el lugar donde las búsquedas de la verdad y de la belleza pueden reunirse.
El lugar de los comienzos.

*Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer
Liberté.*²¹

Così è (se vi pare)

Obscène. *Ob scenum*. Hors scène²².

Le Maschere Nude est une galerie de portraits qui tous portent un titre emprunté au théâtre de Luigi Pirandello. Un paradoxe que celui de choisir les mots d’un auteur qui adhéra au parti fasciste de Mussolini ? Reconnu tard (le succès lui vint avec *Sei personaggi in cerca d'autore* en 1922, il avait alors la cinquantaine), ayant connu la pauvreté suite à la ruine de sa famille, on peut y voir de l’opportunisme autant qu’une véritable adhésion.²³ Constatons que celle-ci fait encore débat mais rappelons les dernières volontés de l’auteur, mort en 1936 : « Que ma mort soit passée sous silence (...) Quand je serais mort qu’on ne m’habille pas. Qu’on m’enveloppe, nu, dans un linceul. Pas de fleurs sur le lit, pas de cierges ardents. Un corbillard de la dernière classe,

¹⁸ CLANCY, G.: *De l'esthétique de la violence*. Éditions Comp’act, Paris, 2004, p. 109.

Traducción: “El testigo pertenece al hecho que se le facilita, esta intermediación suya le proyecta en un desdoblamiento por la imagen que crea del hecho, por la figuration que opera respecto a lo que le une al hecho. [...] El hecho [...] aparece como suspendido entre lo que ve el testigo y lo que no ve [...] »

¹⁹ Semejanza.

²⁰ CORBIN, H.: *En Islam iranien*. Tomes I, II et III. Gallimard. Paris, 1991.

²¹ Extracto del poema “Liberté”. ÉLUARD, P.: (1945) *Au rendez-vous allemand*. Éditions de Minuit, Paris 2012.

²² SCARPINATO, R. - LODATO, S.: *Le retour du Prince*. La Contre Allée. 2015. Préface de Edwy Plenel “L’oscénité du pouvoir”, pp. 11-22.

²³ Véase el artículo de Luigi Barzini “How Pirandello Became Pirandellian (And Other Things)” del 25 de marzo de 1973 en el New York Times.

celui des pauvres. (...) Brûlez-moi. Que mon corps aussitôt incinéré soit livré à la dispersion; car je ne voudrais que rien, pas même la cendre, ne subsiste de moi ». Des mots où résonnent ceux d'Ersilia refusant les vêtements que la société lui impose dans *Vestire gli ignudi* : « Andate, andatelo a dire, tu a tua moglie, tu alla tua fidanzata, che questa morta - ecco qua - non s'è potuta vestire ».

Ce qui motive le choix des titres des portraits parmi ceux du théâtre de Pirandello, est que justement dans ce méta-théâtre, rien n'est conforme aux apparences. Que chaque pièce décrit sans concession aucune les rapports de classe et les rapports humains, en intégrant l'obscène –le hors scène– et la capacité infinie des humains à créer et à jouer leurs réalités.

Or ce sont-là des mécanismes essentiels de la formation de la mémoire, et à fortiori d'une mémoire collective. Le dé tissage et la reconstitution radiographique des portraits à partir des différentes étapes de la peinture, sont des mises en abyme de la mémoire dépeinte en cela que la transgression du support dans les deux cas montre ce qui est autrement invisible à l'œil nu. Ils sont aussi la mise en abyme du tableau qui instrumentalise le repentir de l'artiste pour en faire un outil narratif.

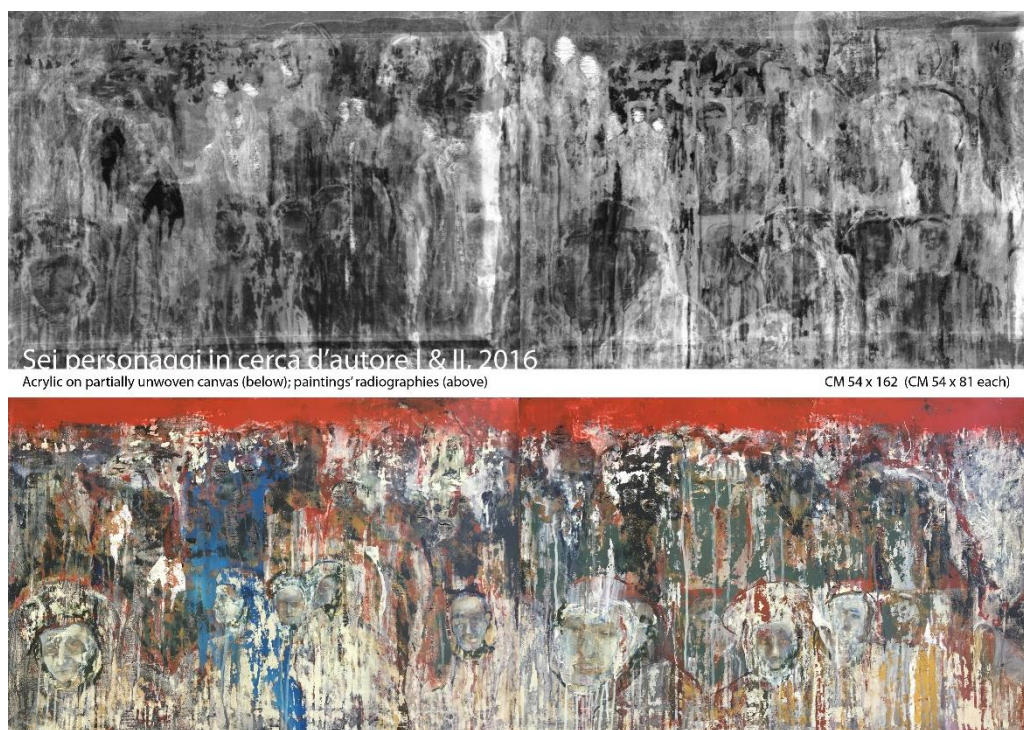


Figure 6 Sei personaggi in cerca d'autore II, 2016.

L. Allegue.

Digital photography /

Sei personaggi in cerca d'autore I, 2016

L. Allegue

Oil and acrylic painting on partially unwoven canvas. 54 x 162 cm

Que dire de la mémoire du témoin indirect, le descendant, celui qui rend les vies des siens au monde. Wajdi Mouawad nous dit « Je n'ai pas de position, je n'ai pas de parti, je suis simplement bouleversé car j'appartiens tout entier à cette violence. Je regarde la terre de mon père et de ma mère et je me vois, moi : je pourrais tuer et je pourrais être des deux côtés, des six côtés, des vingt côtés. Je pourrais envahir et je pourrais terroriser. Je pourrais me défendre et je pourrais résister et, comble de tout, si j'étais l'un ou si j'étais l'autre, je saurais justifier chacun de mes agissements et justifier l'injustice qui m'habite. [...] Cette guerre, c'est moi, je suis cette guerre. »²⁴

La vérité est intime. Et l'intime est complexe. Edgar Morin rend au terme "complexe" son sens étymologique "complexus": ce qui est tissé ensemble²⁵.

La toile dé tissée révèle donc les entrelacs qui sous-tendent le portrait. Est-ce un homme ou une femme? Qu'importe. C'est l'intime dans toute son obscénité. Car, oui, l'intime vérité est obscène en cela qu'elle existe hors scène et que sa chair est nourrie de courage et de renoncement.

Dès lors, l'œuvre qui porte cette intime vérité et constitue par-là un *pacte parrésiasique* doit s'inscrire dans une démarche indépendante. Et elle ne contient pas de message : elle est le message.

The paper was written in the frame of scientific project VEGA 1/0282/18

The Nature and Development of the Independent Culture and Art in Slovakia after 1989.

Bibliography

CAMERON D. et al.: *William Kentridge* / Cameron, Christov-Bakargiev, Coetzee. (1999) London, Phaïdon

CARMONA, S.: *The romani identity between construction and the recovering of a minority episteme*. Paper for ERRC 2013 seminar

CLANCY, G.: *De l'esthétique de la violence*. Éditions Comp'act, Paris, 2004

CORBIN, H.: *En Islam iranien*. Tomes I, II et III. Gallimard. Paris, 1991

ÉLUARD, P.: (1945) *Au rendez-vous allemand*. Éditions de Minuit, Paris 2012

FOUCAULT, M.: *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*. Cours au Collège de France. 1984. Seuil/Gallimard. Paris 2009

MOUAWAD, W.: *Incendies*, Postface (Charlotte Farcet) Babel, Léméac, 2009

SCARPINATO, R. - LODATO, S.: *Le retour du Prince*. La Contre Allée. 2015. Préface de Edwy Plenel "L'oscénité du pouvoir"

Documentary

BELZ, C.: *Gerhard Richter – Painting*. [Documentary]. Germany. 2012

²⁴ MOUAWAD, W.: *Incendies*, Postface (Charlotte Farcet) Babel, Léméac, 2009, p. 167.

²⁵ Sarah Carmona évoque cette définition d'Edgar Morin (Science avec conscience, 1982) dans *The romani identity between construction and the recovering of a minority episteme*. Paper for ERRC 2013 seminar, p. 2.

Press

BARZINI, L. "How Pirandello Became Pirandellian (And Other Things)" [online]. In: *New York Times*, 1973. Available at: <https://www.nytimes.com/1973/03/25/archives/how-pirandello-became-pirandellian-and-other-things-barzini-on.html>. 25 march 1973.

Ludivine Allegue graduated in Fine Arts, specializing in painting and photography. PhD in Arts from the University Paris 1 Panthéon-Sorbonne, she is also an associated artist and doctor at the Institut A.C.T.E. (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

Her PhD thesis gave her the opportunity to research perception through the first video art she made inside Jaume Plensa's sculptures (*A propos de Chaos-Saliva*, 2001), and to subsequently work with the sculptor during several years.

She later was also a research associate of the PARIP project, Practice as research in performance (<http://www.bris.ac.uk/parip/>) at the University of Bristol (UK).

More recently, during her residence at the Museo CAV La Neomudéjar (2015-16), she developed her long-term project on untold family and historical memories *Le Maschere Nude*.

She writes theoretical essays on Art and has published in France with l'Harmattan, Publications de la Sorbonne, and in UK with Palgrave-Macmillan, Intellect.

Ludivine Allegue, PhD.

Studio : La CatorceQuince. Av Pedro Diez 25 4º - Madrid, Spain

Docteur associé, Institut ACTE, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, France

AVAM (Artistas visuales asociados de Madrid, AVAM-UNION AC-UNESCO) #SN 000964

sensocomunela@gmail.com

Екологічна трагедія Чорнобиляу візуальному мистецтві: філософсько-естетичне осмислення та інтерпретації

Ольга Ліщинська

Анотація

У статті показано, що Чорнобильська аварія, яка співпала з розпадом СРСР, започаткувала новий постмодерний період культури в Україні. Вказано, що поняття «Чорнобиль» набуває метафоричного сенсу і означає глобальну екологічну, духовну, моральну трагедію, яка впливає на всі царини соціокультурного буття. Проаналізовано вплив чорнобильської трагедії на візуальне мистецтво, головню, українське. Виокремлено філософсько-естетичні лінії інтерпретації трагедії: документалізація і меморіалізація події, творення гіперреальності, антиутопічні візії, ідеї нагадування і попередження, звільнення і прийняття, а також ревіталізації і відродження. Підтвердженням послуговували твори художників, фотомитців, кінорежисерів, графіків, т.ін.

Ключові слова

Чорнобиль, візуальне мистецтво, меморіалізація, антиутопічні ідеї, ревіталізація.

Сьогодні людство зіштовхується з глобальними цивілізаційними викликами, що часом ставлять під загрозу гідне майбутнє. Серед таких викликів – екологічні проблеми, що породжують нагальну потребу гармонізації взаємин людини, суспільства і природи. Чорнобильська аварія – подія нашої історії, міцно закарбована в національну пам'ять, що стала символом трагедії, руйнування звичного мирного буття, довірливого ставлення до світу і природи. Катастрофа на атомній станції витворила особливу картину світу і призвела до появи феномена пост-Чорнобиля, що позначає певний тип мислення, свідомості, картину світу. Подія має особливе значення; вона визначила рубіж, світоглядний надлом. Як відомо, Т. Гундорова у праці «Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн»¹ цілком справедливо називає Чорнобиль знаковим символом української культури кінця ХХ ст., який розпочинає добу постмодернізму.

¹ ГУНДОРОВА, Т.: *Чорнобиль і віртуальність / Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн*, доступно на: <https://krytyka.com/ua/articles/chornobyl-virtualnist-i-kryzamy> [зв. 2018-09-05]

Історіографія осмислення чорнобильської трагедії представлена творами письменників (Олесь Гончар, Ліна Костенко, Б. Олійник, І. Драч, Ю. Щербак, В. Яворівський, С. Алексієвич); науковий дискурс пов'язаний з працями насамперед Т. Гундорової, а також Н. Барановської, Г. Бондаренко, Т. Гардашук та ін. Мистецькі інтерпретації цієї трагічної події досліджують О. Баршинова, Т. Гундорова, Т. Злобіна, О. Петрова, В. Підгора, В. Сидоренко, К. Скуридіна, М. Хрущак та ін. Разом з тим наслідки катастрофи на атомній станції і через тридцять років впливають на нас, нашу культуру, мистецтво, що актуалізує науковий і пізнавальний інтерес до цієї теми.

Українське мистецтво вступило в новий постмодерний період культури наприкінці ХХ ст. Історично-культурні реалії, що спричинили перехід від радянського періоду через пострадянський до постмодерного – це падіння Берлінської стіни і розпад СРСР, здобуття цілим рядом держав незалежності, у тому числі і набуття суверенності Україною. Цей тектонічний зсув культурних пластів, як у світовому масштабі, так і в національному, збігся в часі з аварією на Чорнобильській АЕС.

Мислителі і філософи констатують потужний демаркаційний вплив чорнобильської трагедії та світову історію і геополітику.

Глибокий філософський аналіз впливу катастрофи на культуру здійснила Т. Гундорова. Дослідниця називає Чорнобиль символічною подією, повною широких смислів і значень. Апелує до думок відомих філософів². Так, Поль Вірлію у праці «Інформаційна бомба. Стратегія обману» пов'язує Чорнобиль з початком нового цивілізаційного етапу і формуванням нової картини світу. Аналогічно Ж. Бодріяр вважає, що чорнобильська аварія задає нову глобальну конфігурацію Європи; а реальність Чорнобиля є значно потужнішою і вражає більше, ніж найнеймовірніші віртуальні війни.

Розширюючи контекст осмислення екологічної аварії, Т. Гундорова прослідковує поширення з 1980-х рр. топосу «духовного Чорнобиля» як символу руйнівної катастрофи³. «Духовний Чорнобиль» охоплює всі царини соціокультурної реальності в Україні – духовність, культуру, екологію, мову і позначає загрози для духовно-релігійного, національного буття. Т. Гундорова, окреслюючи вплив Чорнобиля на українську культуру, вважає, що він зруйнував звичну картину світу, знищив буттєву лінеарність⁴. породив світ гіперреальності з особливим часопростором, з новими образами віртуальної реальності: мутантами, монстрами, порожнечею.

Поняття «Чорнобиль» для українства виходять далеко за межі історичної події, локалізованої в просторі/часі, а набуває сенсу метафори. Це означення трагедії, катастрофи, руйнації, болю, страждання. Поняття «Чорнобиль» вбирає увесь обшир екологічних бід: це і понівечена радіацією земля, і забруднене довкілля, і низка глобальних загроз, а також соціальні хвороби, особистісні кризи, втрати, спустошення, самотність. «Чорнобиль» – екологічне лихо, що торкається кожного: втрата/руйнування

² ГУНДОРОВА, Т.: Пост-Чорнобиль: катастрофізм як нова національна ідея, доступно на: <http://life.pravda.com.ua/columns/2012/04/26/101231/> [зв. 2018-09-05]

³ Там же.

⁴ ГУНДОРОВА, Т.: *Чорнобиль і віртуальність* / *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн*, доступно на: <https://krytyka.com/ua/articles/chornobyl-virtualnist-i-kryzamyu> [зв. 2018-09-05]

свого дому, відрив від материнської землі, природи, згуба внутрішнього і зовнішнього миру.

Чорнобиль як феномен трагедії впливає на всю сучасну культуру. Художня царина також звертається до екологічної катастрофи. Митці рефлексують, розмірковують, висловлюються, вони втягнуті в орбіту соціокультурного буття, відчують суспільні потрясіння і реагують на них у креативний спосіб через літературні твори, картини, кінострічки, пісні і т.ін. Так з'являється унікальний феномен, названий дослідниками «пост-чорнобильський арт».

До осмислення масштабів трагедії звертаються діячі світової культури з різних мистецьких царин. Показовими літературними творами є п'єса Ф. Ландрі «Повернення до Прип'яті»; книги Ф. Пола, Дж. Роллінза, М. К. Сміта, Г. Тенева, Дж. Шепарда. Радянський композитор вірменського походження М. Тарівердієв створив симфонію для органу «Чорнобиль». Це один з останніх творів композитора, виник спонтанно під великим враженням після відвідування зараженої зони невдовзі після аварії.

У візуальному мистецтві чорнобильська тематика представлена кількома лініями філософсько-естетичних інтерпретацій: документалізація/меморіалізація події, творення гіпер-/віртуальної реальності, антиутопічні візії, ідеї нагадування/попередження, звільнення, прийняття, а також ревіталізація, відродження і нове буття.

Вагомим вектором відтворення екологічної трагедії у візуальному мистецтві є документалізація, репродукованість, меморіалізація Чорнобиля як катастрофи вселенського масштабу. Для митців важливим є збереження пам'яті про вибух і післяаварійний час. Цю функцію вдало виконують фотомитці, які з перших днів фіксують окремі куточки вражених радіацією місць і творять документальну історію події. Прикладом слугує фототрилогія А. Бородавки й О. Анісімова «Ляльки Чорнобиля», «Обличчя Чорнобиля» і «Дороги Чорнобиля». У трилогії поміщено унікальні чорно-білі світлини, що яскраво передають події у районі постраждалого Чорнобиля. Тут також зафіксовано життя тридцяти самоселів зони відчуження, з фотографіями, прямою мовою, унікальними документами.

2002 р. побачила світ фотокнига журналіста і ліквідатора М. Загребі «Пропусти Чорнобиль крізь серце», що являє собою розповідь про поліський край, понівечений радіацією. Варто згадати також твори фотографів Юрія Косіна і Віктора Марушенка, що присвятили цілий ряд своїх робіт меморіалізації трагічної події.

Серйозний пласт мистецького осмислення катастрофи на ЧАЕС становить творчість кінематографістів, як українських, так і світових. Американські документалістки Холлі Морріс і Енн Богарт 2015 р. зняли фільм про жінок «The Babushkas of Chernobyl» («Чорнобильські бабусі»). Основою проекту послужила їх поїздка у 2010 р. в зону відчуження. Це свого роду кінодокумент про мешканок чорнобильської зони, про їх любов до рідної землі, силу духу, відчайдушність, почуття гумору.

Ідею меморіалізації Чорнобиля як катастрофи макро- і мікромасштабу активно репрезентують художні стрічки. Так, у 1990 р. з'явився один з перших художніх фільмів про Чорнобильську трагедію – «Розпад». У 2006 р. була знята стрічка О. Байрак «Аврора».

У 2011 р. вийшли два українських фільми, присвячені чорнобильській аварії: «У суботу» та «Земля забуття». Перший фільм, режисера О. Міндадзе, присвячений дню 26 квітня 1986 р., першим двадцяти чотирьом годинам з моменту вибуху. Субота з

вихідного дня для відпочинку і розваг враз перетворилася у тягар, нестерпну ношу, від якої неможливо звільнитися. Україно-французька стрічка «Земля забуття», режисера М. Боганіма (з Ольгою Куриленко в головній ролі), драматична розповідь про вплив аварії на життя кількох сімей, зруйнованих доль, понівечених трагічним вибухом.

Варто згадати фільм «Голоси Чорнобиля» люксембурзького режисера Пола Крухтена за твором лауреатки Нобелівської премії з літератури 2015 р. С. Алексієвич «Чорнобильська молитва. Хроніка майбутнього». Фільм говорить вустами свідків Чорнобильської катастрофи. У стрічці, як і в книзі, звучать голоси, лунають розповіді постраждалих: мешканців зони, вчителів, лікарів, ліквідаторів, рідних загиблих.

Ще одним вектором візуальних філософсько-естетичних інтерпретацій Чорнобиля є антиутопічні візії, ідея нагадування/попередження для всіх прийдешніх поколінь.

Вказані ідеї вдало репрезентують твори П. Ємця, художника, ліквідатора наслідків аварії. Його називають першопрохідцем чорнобильської теми в малярстві⁵. Пейзажі митця стали історичними документами катастрофи: зображені міста, села, що вже щезли з лиця землі, портретовані учасники ліквідації аварії. Разом з тим багато полотен наповнені апокаліптичним звучанням, творять страшну антиутопію Чорнобильської зони.

Антиутопічним настроєм пронизані твори чорнобильської тематики Р. Гуменюка, Х. Катракіс, Ю. Нікітіна, Г. Сенченка. Так, Р. Гуменюк вперше потрапив в Чорнобиль в 2009 р., будучи під великим враженням, одразу створив двадцять чотири полотна. Трагічна сторінка життя Христини Катракіс – втрата новонародженої дитини – зумовлена її перебуванням в безпосередній близькості до Чорнобиля під час аварії. Мисткиня знайшла порятунок в роботі. Так народилася серія картин «Зона», пронизана болем, жалобою, спустошенням.

Антиутопічні ідеї в осмисленні трагедії звучать і в музичній (пісенній) культурі. Так, Андріано Челентано у 2009 р. випустив пісню і відеоролик «Сни про Чорнобиль», в яких порушує проблему танення льодовиків, загрози підтоплення територій, небезпеки зброї масового ураження, насильства. Загрозливі пейзажі, похмурі картини, ядерний гриб – і на фоні виринає силует Чорнобильської АЕС. Апокаліптичний настрій музичного твору А. Челентано має на меті спонукати людство усвідомити глобальні загрози і рішуче приєднатися до боротьби за збереження довкілля.

Мистецьке осмислення екологічної катастрофи пов'язане з творенням гіпер-/віртуальної реальності. Чорнобиль – це місце, де час зупинився. Тут можна доторкнутися до законсервованих атрибутів і артефактів радянської доби: меблі, портрети радянських функціонерів, плакати, іграшки, т. ін. 2005 р. стартував проект «Діти-привиди». Його ініціатори, С. Абрамчук і В. Школярів, дітьми стали свідками катастрофи⁶. У Прип'яті запросили кількох художників з різних країн. Так з'явилися графіті на стінах будинків покинутого міста: тіні дітей, що граються, бігають, стрибають, сміються і плачуть. На одній стіні намальована дівчинка в короткому платтячку і з бантиками намагається дотягнутися до реальної кнопки ліфта; на іншій – хлопчик пускає мильні бульбашки. За

⁵ ПІДГОРА, В.: Сталкер Чорнобильської зони, В: *Культура*, 1990, №4-5, с. 63, доступно на: <http://elib.nplu.org/view.html?id=3116> [зв. 2018-09-12]

⁶ БОНДАРЕНКО, Г.: Чорнобиль: у вимірі постгуманізму. В: *Народна творчість та етнографія*, 2007, №2, с. 123, доступно на: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43213/22-Bondarenko.pdf?sequence=1> [зв. 2018-09-17]

задумом, митці намагалися відобразити відчай мертвого міста, дати відчуті німий крик дітей-тіней, що існують лише як фантоми віртуального простору.

Чорнобиль постає як терен паралельного існування віртуальних часових і буттєвих шарів: минулого і сьогодення, мирного доаварійного життя і апокаліптичного «мертвого» району. У цьому руслі доречно згадати музичний варіант інтерпретації теми. У 2014 р. учасники легендарного Pink Floyd в ювілейному перевиданні альбому «The Division Bell» записали пісню і зняли кліп на композицію «Marooned». Мистецький задум – раптова зміна кадрів Прип'яті нинішньої, покинутої, знекровленої території і картини цвітучого, повноголосого, оживленого міста. Дихотомія живе/мертве, цвітуче/зруйноване, кольорове/монохромне посилює відчуття примарності, гіперреальності. Чорнобиль у нашій свідомості породжує уявний світ, в якому неможливо відрізнити дійсність від фантазії. А це своєю чергою породжує міфи довкола зони відчуження.

Чорнобильську міфотворчість і фольклоризацію зони розкриває Г. Бондаренко⁷. Дослідниця фіксує поствибухову міфологізацію, яка триває і досі. На основі етнографічного матеріалу дослідниця наводить передавані мешканцями міфи про чудотворні ікони (наприклад, ікона св. Миколи-Угодника з Чорнобильського Свято-Іллінського храму, св. Феодосія Чернігівського, заступника міста Чернігова, розташованого за 60 км від реактора, яке дивом оминула радіоактивна хмара). Мають місце оповіді про чорнобильський вибух як кару за знівечені могили чорнобильських цадиків, які жили тут з кн. XVIII до поч. XX ст.

Варто також наголосити на вагомості такого філософсько-естетичного вектора у візуальних осмисленнях Чорнобиля як катарсичне звільнення, прийняття, націленість на ревіталізацію.

У цьому руслі показовою є творчість М. Приймаченко, яка мешкала в с. Болотня на Київщині в Чорнобильській зоні. Художниця створила кілька неймовірних картин на чорнобильську тематику: «Галочка літає свого хазяїна шукає», «Пам'яті Валерія Ходімчука», «Кочубарки», «Четвертий енергоблок». Особливо вражає остання картина, створена 1988 р.: енергоблок змальовано заквітчаним, увінчаним птаством, довкола хлопці і дівчата в національних строях. До картини М. Приймаченко додала підпис: «Отаким снівся четвертий блок. По ньому будуть рости квіточки. А будуть нести діточки квіточки. Як пам'ятник буде навік. Коло нього будуть прилітати голубочки. Наші герої спасли нас. Пішли від нас»⁸. Міфологізоване світосприйняття, райдужна колористичність і життєствердний оптимізм народної майстрині вселяють віру у відродження чорнобильської землі.

Місію творення нового мислення і світогляду художніми засобами виконує асоціація дизайнерів-графіків «4-й Блок». Ініціатором її створення і очільником є О. Векленко, ліквідатор аварії на Чорнобильській станції, художник, професор Харківського державного університету дизайну і мистецтва. Асоціація заснована в 1991 р. з нагоди п'ятиріччя аварії, назву обрали на згадку про вибух четвертого енергоблоку ЧАЕС. Учасники асоціації проводять трієнале: міжнародний фестиваль графічного дизайну.

⁷ Там же, с.125-126.

⁸ ВОРОН, Б.: Чорнобильський бестіарій Марії Приймаченко. В: *Мистецький альманах Артес*, доступно на: <https://artес-almanac.com/maria-prymachenko/> [зв. 2018-09-17]

Мистецький форум має значний міжнародний резонанс, збирає кращих графіків світу, об'єднаних ідеєю захисту довкілля. Учасники займаються активною мистецькою і просвітницькою екологічною діяльністю, проводять конференції, форуми, майстер-класи. Еко-трієнале 2018 р. пройшло під загальною темою «Жіночий погляд: заклик до дії». Митці висловлювалися у трьох головних номінаціях: мир, любов, надія. В рамках трієнале 2018 р. відбулася презентація книги О. Векленка «Чорнобиль: етюди з натури». Як засвідчує діяльність асоціації дизайнерів через творчість приходить звільнення від негативного досвіду, прийняття і звільнення від болісного пережиття трагедії, а також відродження віри у світ і пошук шляхів оздоровлення.

Дуже вдалим доповненням попередніх міркувань щодо ідеї ревіталазації зони відчуження є нещодавно створений мурал в місті Чорнобилі. Португальський стріт-арт художник Антоніо Коррейя (Pantonio) до 30-ї річниці катастрофи на АЕС розписав стіни покинутого будинку. Малюнок зображує зародження нового життя після техногенної катастрофи, кролики на стіні символізують відродження всього живого на цій території.

За влучним висловом Г. Бондаренко, Чорнобиль започаткував новий екологічний світогляд, світосприйняття і спосіб життя⁹. Формування нової екологічної культури може бути успішним тільки при активному залученні у цей процес різних царин соціокультурного буття. Вагому роль відіграють загальнокультурні і мистецькі акції. Добрим прикладом слугує Всеукраїнський land art симпозіум «Простір покордоння», який відбувається, починаючи з 1997 р., поблизу с. Могриця Сумської області. Ініціаторкою та рушійною силою цього проекту з моменту виникнення і донині є Ганна Гідора. Краса природи, її неповторність, а також наслідки наступу людини та цивілізації і нищення довкілля лягають в основу мистецьких робіт, створених в природі і з природного матеріалу¹⁰. У 2018 р. влаштували вже двадцять перший симпозіум. На сьогодні симпозіум «Простір покордоння» є масштабною платформою для всеукраїнських мистецьких практик та обміну досвідом щодо взаємодії мистецтва і довкілля.

І таких прикладів культурних заходів екологічного спрямування є доволі багато: мистецько-екологічні фестивалі «Трипільське коло», «Натура-фест», «ЕкоЧашка» (Київ), «Карпатський протяг» (Івано-Франківськ), «ЛісРук» (Ірпінь), «ЕКОняка», «дЕКОрація» (Львів), всеукраїнська подія «Чистofest» і т.ін.

Підсумовуючи, варто зазначити, що вплив Чорнобильської катастрофи відчутний донині у всіх царинах сучасної культури. У візуальному мистецтві її осмислення й інтерпретація відбувається через такі філософсько-естетичні вектори: документалізація/меморіалізація події, творення гіпер-/віртуальної реальності, антиутопічні візії, нагадування/попередження, звільнення, прийняття, а також відродження і утвердження нового буття.

⁹ БОНДАРЕНКО, Г.: Чорнобиль: у вимірі постгуманізму. В: *Народна творчість та етнографія*, 2007, №2, с. 122, доступно на: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43213/22-Bondarenko.pdf?sequence=1> [зв. 2018-09-17]

¹⁰ Див. напр. МОЛЯР, Е.: *Первый парк ленд-арта в Украине*, доступно на: <http://www.artukraine.com.ua/articles/1537.html#>. UdWA2X SLBzs. [зв. 2018-09-16] СИДОРЕНКО, В.: *Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ-ХХІ ст.* Київ: ВХ[студіо], 2008, с. 126–127.

ЛІТЕРАТУРА

- БОНДАРЕНКО, Г.: Чорнобиль: у вимірі постгуманізму. В: *Народна творчість та етнографія*, 2007, № 2, с. 121–126. Доступно на: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43213/22-Bondarenko.pdf?sequence=1> [зв. 2018-09-17]
- ВОРОН, Б.: Чорнобильський бестіарій Марії Приймаченко. В: *Мистецький альманах Артеc*. Доступно на: <https://artes-almanac.com/maria-pryimachenko/> [зв. 2018-09-17]
- ГУНДОРОВА, Т.: *Пост-Чорнобиль: катастрофізм як нова національна ідея*. Доступно на: <http://life.pravda.com.ua/columns/2012/04/26/101231/> [зв. 2018-09-05]
- ГУНДОРОВА, Т.: *Чорнобиль і віртуальність / Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн*. Доступно на: <https://krytyka.com/ua/articles/chornobyl-virtualnist-i-kryza-movy> [зв. 2018-09-05]
- МОЛЯР, Е.: *Первый парк ленд-арта в Украине*. Доступно на: <http://www.artukraine.com.ua/articles/1537.html#>. UdWA2X SLBzs. [зв. 2018-09-16]
- ПІДГОРА, В.: Сталкер Чорнобильської зони. В: *Культура*, 1990, №4-5, с. 41–63. Доступно на: <http://elib.nplu.org/view.html?id=3116> [зв. 2018-09-12]
- СИДОРЕНКО, В.: *Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ ст.* Київ : ВХ[студіо], 2008, 187 с. ISBN 966-226-020-5 : 207.00

Ekologická tragédia Černobyľu vo vizuálnom umení: filozoficko-estetické chápanie a interpretácie

V príspevku sa poukazuje na to, že černobyľská havária, ktorá sa udiala súbežne s rozpadom ZSSR, odštartovala nové postmoderné obdobie kultúry na Ukrajine. Vysvetľuje sa, že pojem „Černobyľ“ získava metaforický zmysel a označuje globálnu ekologickú, duchovnú a morálnu tragédiu, ktorá vplýva na všetky oblasti sociokultúrnej existencie. Autorka analyzuje vplyv černobyľskej tragédie na výtvarné umenie, hlavne ukrajinské. Vydeľuje filozoficko-estetické línie interpretácie danej tragédie: dokumentovanie a pripomínanie si udalostí, vytváranie hyperreality, anti-utopistické vízie, myšlienky spomínania a varovania, oslobodenia a prijatia, a tiež revitalizácie a obnovy. Na ich potvrdenie slúžili diela maliarov, umeleckých fotografů, režisérov filmů, grafiků a iných.

Liščynsjka Oľha

Kandidátka filozofických vied, docentka Katedry teórie a histórie kultúry
Univerzity Ivana Franka vo Lvove
olha_lim@ukr.net

Ліщинська Ольга

К.філос.н., доц. кафедри
теорії та історії культури
Львівського національного
університету ім.І. Франка
olha_lim@ukr.net

ZO ŠTUDENTSKEJ VEDECKEJ ČINNOSTI

Nezávislá kultúra a fungovanie nezávislého kultúrneho centra Stanica Žilina – Záriečie

Petra Kováčiková

Abstrakt

Príspevok predstavuje štúdiu nezávislej kultúry a jej modalít. V úvode sa autorka venuje objasneniu chápania kľúčových pojmov súvisiacich s danou témou, z toho dôvodu reflektuje nezávislú kultúrnu scénu v synchrónnom a diachrónnom pohľade a zároveň zhodnocuje jej kultúrno-spoločenský význam a sociálny dosah na spoločnosť ako takú. Taktiež reflektuje skutočnosti, ktoré predchádzali vzniku nezávislých kultúrnych centier na Slovensku. Cez modelový príklad nezávislého kultúrneho centra Stanica Žilina Záriečie sa autorka snaží poukázať na skutočnosti, s ktorými sa kultúrne centra musia počas svojej existencie vyrovnávať. Práca sa takýmto spôsobom usiluje nastoliť otvárajúce sa otázky s ohľadom na budúcnosť nezávislých kultúrnych centier.

Kľúčové slová

Nezávislá kultúra, nezávislé kultúrne centrá, alternatíva, Stanica.

1 Nezávislá kultúra v meniacich sa podmienkach našej spoločnosti

Súdobé spoločenské procesy, akými sú : globalizácia, komercializácia či konzumný spôsob života sú skutočnosťami, s ktorými sa dnešná spoločnosť potýka. Tieto procesy predstavujú každodennú realitu, na ktorú sa snaží alternatíva hľadať odpovede prostredníctvom nastavovania zrkadla takto fungujúcim spoločnostiam. Alternatíva je spájaná (v súčasnosti možno dokonca nahrádzaná) pojmom nezávislá kultúra, a to v zmysle odpútania sa od establišmentu. Stojí tak v protiklade ku konzervativizmu a neoliberalizmu. Dovtedy regulovaný trh socialistických krajín a jeho náhle uvoľnenie po roku 1989 znamenalo aj uvoľnenie trhu, čo viedlo k premene človeka ako pracovnej sily na spotrebiteľa a konzumenta. Aj táto skutočnosť zmenila nahliadanie na nezávislú kultúru a umenie nielen na Slovensku, ale aj v iných postsocialistických krajinách.

Samotný pojem „nezávislosť“ znamená žiť inak, vychádza z prirodzenej potreby vytvárať inú kultúru, hľadať niečo iné, čo nás robí slobodnými. V spojení s kultúrnym centrom toto označenie predstavuje slobodne zriadený útvar, ktorý nevznikol nariadením žiadneho štátneho úradníka a štát ho ani nespravuje, ani nezasahuje do jeho dramaturgie a vedenia. V spojení

s kultúrou predstavuje nezávislá kultúra¹ opak k oficiálnej dominantnej kultúry. Táto polarizácia kultúry na nezávislú a oficiálnu môže byť chápaná pozitívne a súvisí s transformáciou spoločnosti a ekonomicko-politických reálií. V súčasnosti práve obrovský nárast nedôvery voči fungovaniu politického systému (resp. jeho nefungovaniu) vyvolalo potrebu hľadania iných riešení, respektíve možností kultúrneho a spoločenského života. Nezávislá kultúra tak vznikla prirodzene, ako možnosť voľby. Táto premena kultúry, tzv. nezávislých modusov, súvisí s pojmami alebo skôr životnými hodnotami svojbytnosti, autonómnosti, autenticity a nezávislosti na oficiálnej, protežovanej kultúry.

Profesor Július Fuják hovorí v súvislosti s nezávislosťou o pojme „metanoia“, čiže o vnútornom obraze jednotlivca či skupiny, ide o zmenu myslenia. Potrebná je k tomu vnútorná zaangažovanosť začínajúca u jednotlivca a postupujúca smerom ku kolektívu. Jednotlivými skutkami, záujmom a zaangažovanosťou vznikajú alternatívne spoločenstvá a komunity. Byť angažovaný znamená zaujímať sa nielen o seba, ale najmä o svoje okolie, a tak myslieť v širších súvislostiach. Preto angažovaná kultúra robí z modernej spoločnosti otvorenú spoločnosť.

1.1 Hľadanie alternatívy - hľadanie inej možnosti

Termín „alternatíva“ je vždy chápaný ako vymedzenie sa voči niečomu, miesto niečoho, alebo naopak za niečo, čo vyrástlo ako odpoveď na vyčerpaný či prežitý stav vecí, pretože alternatíva sa vzpiera proti zavedeným pravidlám. Ambivalentnosť pojmu alternatíva vyplýva z toho, že v priebehu histórie a používania sa jeho význam menil. Môže označovať niečo podivné, nekonvenčné, ignorované či marginálne, no zároveň môže byť pojem alternatíva použitý aj na označenie niečoho „iného“, progresívneho, nového, odlišného, a preto má aj vymedzujúci charakter. Ako uvádza J. Fuják: „Obsah a zmysle alternatívy totiž spočíval v tom, voči čomu sa chcem(-e), resp. musím(-e) vymedziť.“² Napríklad v rámci globalizácie môže byť alternatíva chápaná v zmysle hľadanie alternatívnej kultúry voči procesom hegemonizácie globalizácie. Preto alternatíva ponúka možnosť, ktorá predstavuje „nádejplný prísudok“³, pretože najhoršia možná situácia je, keď nemáme inú možnosť.

Steven Daly, americký novinár, vo svojej knihe *Encyklopedie alterantivní kultury* uvádza, že súčasné používanie termínu „alternatívy“ vychádza z prelomu 70. a 80. rokov 20. storočia a súvisí s postpunkovou hudbou a malými rozhlasovými stanicami, ktoré vysielali na vysokých školách. Tento termín nadobudol kultúrny význam, spájaný bol s opozičnými prúdmi éry hippies a neskôr ním bol označovaný taktiež životný štýl, ktorým sa človek mohol odlišiť od toho prevládajúceho. Termín „alternatíva“ bolo používaný ako východisko voči hlavnému prúdu, neskôr sa ujal v popkultúre a v hudobnom priemysle prevažne mladých generácií. Predstavoval adjektívum novej doby. „Alternatívne“ bolo taktiež spájané s rockovou hudbou 80. rokov obľúbenou medzi vysokoškólakmi. Označovali sa ním kapely, ktoré boli nové, surovejšie, autentickejšie. Do tejto kategórie spadala napríklad aj kapela Nirvana, ktorá termín „alternatíva“ chtiac-nechtiac spopulárnila a následne sa naň začalo nazerať ako na „lukratívny žánr“. Od

¹ Ďalšie označenia pre nezávislú kultúru sú : alternatívna, autonómna, autentická, marginálna či menšinová kultúra.

² FUJÁK, J. a kol.: *Slovenské hudobné alternatívy*. – Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2006, s. 43.

³ ONDREIČEK, B.: Alternatívne prebudenie sa. In: *Kapitál* - angažovaný mesačník, 1. ročník, 2017/01, s. 8.

určitého momentu bolo všetko „alternatívne“ - autá, nápoje, oblečenie, životný štýl. Označenie „alternatívne“ jednoducho predávalo. „*Na otázku, čože je vlastne alternatívni, neexistovala uspokojivá odpoveď. Termín sa stal verejným majetkom a v rámci fragmentovanej masovej kultúry v ňom nalézajú praktické uplatnenie vlastne všetky odchylky od hlavného proudu.*“⁴ Prílišným používaním sa tak jeho význam zredukoval a alternatívne už mohlo byť naozaj všetko.⁵ Slovo tak preniklo do rozličných sfér, a to dokonca aj tých, proti ktorým sa pôvodne vymedzovalo.

V 70. až 90. rokoch 20. storočia „alternatívne“ znamenalo istý morálny a kvalitatívny nárok. Spontánne vyústilo do produkcie DIY⁶, teda vlastných a vymedzujúcich produktov. Vyčlenením jednotlivých produktov začali vznikať autonómne zóny, ktorými boli napríklad nezávislé vydavateľstvá a tak postupne vznikala alternatívna scéna, ktorá nadobudla také rozmery, že sa v druhej polovici 80. rokov záujem o ňu dostal aj do mainstreamových médií. Takýmto spôsobom sa okrajový žáner dostal až do hlavného prúdu a alternatívne sa začalo zlievať s mainstreamovým. Svedčia o tom aj slová Michala Kaščáka⁷, podľa ktorého je v súčasnosti slovo „alternatíva“ sprofanované a ľudia sa mu skôr bránia.⁸

V súčasnosti je možné za pojem „alternatívny“ skryť naozaj čokoľvek. Hlavne vďaka internet, ako výdobytok druhej polovice 20. storočia, ktorý poskytuje online priestor rozmanitým názorom, pohľadom či konšpiračným teóriám, ktoré sú označované ako „alternatívne“. Taktiež S. Daly uvádza, že za týmto označením sa na internete skrýva nespočetné množstvo odkazov a „alternatívnych“ diskusných skupín. „*Internet samotný je koneckonců svrchovaným „alternatívnym“ médiom devadesiatych let.*“⁹ Samotný internet možno tak považovať za alternatívnu formu komunikácie. Umelec a kurátor, Boris Ondreička, upozorňuje na zneužívaníu tohto pojmu, napríklad aj na legalizáciu extrémnych hnutí, preto je podľa neho potrebné poznať zdroje alternatívy a treba ich pripomínať, aby bolo alternatívne správne chápané.

1.2 Kontrakultúra ako opozícia voči oficiálnej väčšinovej kultúre

V súvislosti s alternatívou nemožno opomenúť pojem „kontrakultúra“. Kontrakultúra, ako opozícia voči oficiálnej kultúre poskytuje odlišný pohľad. Americký historik a sociológ, Theodore Roszak, autor knihy *Zrod kontrakultúry: Úvahy o technokratické spoločnosti a mládeži v opozícii*, de facto zaviedol pojem „kontrakultúry“, ktorá podľa neho vznikla v 60. rokoch 20. storočia ako vzdor voči americkej ére hojnosti (1942 - 1972). Napriek tomu, že toto obdobie konca 60. rokov bolo érou hippies a bolo označované aj ako „zlaté šesťdesiate“, realita

⁴ DALY, S.: *Encyklopedie alternativní kultury*. Brno : BOOKS, 1999, s. obal knihy.

⁵ Označenie „alternatívny“ znamenalo tiež označenie pre „v pohode“. Veta: „Ty si tak alternatívny“ bola v tej dobe až výsmešná, tak často a nevhodne bol tento pojem používaný.

⁶ DIY – z angl. *Do It Yourself*, v preklade „Urob si sám“ je fenomén, princíp či životný štýl, ktorý v 60. rokoch (rovnako ako dnes) predstavoval formu protestu voči konzumnému spôsobu života, išlo o vymanenie sa z mainstreamu. Funguje na princípe, kedy si človek sám, bez profesionálnej podpory, urobí užitočný výrobok, slúžiaci jemu alebo ostatným ľuďom, miesto toho, aby si ho kúpil v niektorej z korporátnych spoločností a tým ju podporil. Tento princíp využívajú aj viaceré subkultúry. Fenomén DIY tak predstavuje alternatívu k väčšinovej kultúre.

⁷ Michal Kaščák je zakladateľ hudobného festivalu *Pohoda* a spevák kultovej undergroundovej kapely *Bez ladu a skladu* pôsobiacej na Slovensku v 80.-90. rokoch minulého storočia.

⁸ FUJÁK, J. a kol.: *Slovenské hudobné alternatívy*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2006, s. 39.

⁹ DALY, S.: *Encyklopedie alternativní kultury*. Brno : BOOKS, 1999, s. 10.

nebola úplne ideálna. „*Neco tady není v pořádku. Něco se zoufale pokazilo. A nápravu nelze čekat' od oficiálních představitelů.*“¹⁰

Peter Braunstein a Michael W. Doyle koncept kontrakultúry dávajú do súvislosti s protestným prúdom kultúry mládeže druhej polovice 60. rokov minulého storočia.¹¹ Boli to študenti, ktorí otriasli vtedajšou spoločnosťou a vytvorili hnutie kontrakultúry, ktoré vznikalo medzi obdobím vzrastu bohatstva a ropnou krízou v Amerike. Termín „kontrakultúra“ mal vzniknúť z premeny mentality, životného štýlu a kultúry. Išlo o protestné hnutie zrodené nie zo zlyhania, ale naopak z úspechu industrializovanej ekonomiky. Nevznikol z biedy, ale z dostatku, z nárastu životnej úrovne.¹² Éra hojnosti súvisiaca aj s heslom: „spotrebovať a zahodiť“, ktoré bolo aplikovateľné na všetky sféry života, napríklad aj na manželstvo (vzrástol počet rozvodov). Vyrástla tak generácia „Baby boomers“, ktorá predstavovala novú kúpnu silu, pre ktorú vznikol aj nový trh. Naproti nej sa tu vyčlenila generácia vysokoškolsky vzdelaných, ktorá predstavovala „novú triedu“. „Nová trieda“ však systém neupevňovala, ale naopak, otriasla ním od základov. Časť z nich opustila privilegovanú strednú triedu, boli to práve tí nespokojní mladí ľudia, ktorí sa zaslúžili o vznik kontrakultúry. Takzvaní „rebeli bez príčiny“, pre ktorých bol typický vzdor a nedôvera voči autoritám. Kontrakultúra bola zásadne proti konformite, ľahostajnosti a lojálnosti a odmietala akúkoľvek nečinnosť.

V rámci československého kontextu možno o kontrakultúre hovoriť v súvislosti s undergroundu. Martin C. Putna, český literárny historik a kritik, v závere knihy *Zrod kontrakultury: Úvahy o technokratické společnosti a mládeži v opozícii*, hovorí o fenoméne undergroundu v československom prostredí ako o najoriginálnejšej kontrakultúre. Kontrakultúra 60. rokov je tak vlastne v našom ponímaní a prostredí undergroundová a alternatívna kultúra 70. a 80. rokov, z čoho možno vyvodiť isté oneskorenie za svetovým daním. Snahou undergroundu bolo vytvoriť niečo iné, určitú „druhú“ či dokonca „paralelnú kultúru“. Zmyslom teda nie je vznik kultúry protestnej, no naopak vnútorne slobodnej. Ivan Martin Jirous, predstaviteľ československého undergroundu, vo svojom samizdate: *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* z roku 1975 uvádza, že: „*Cílem undergroundu u nás je vytvoření druhé kultury. Kultury, které bude naprosto nezávislá na oficiálních komunikačních kanálech a společenském ocenění a hierarchii hodnot, jak jimi vládne establishment.*“¹³

T. Roszak spája pojem disent s undergroundom v Československu. Nazerá naň ako na život prenasledovanej komunity, teda komunity inšpirovanej beatníkmi a bohémym štýlom života. Underground je chápaný ako okrajový, podzemný, nelegálny a hlavne naň možno nazeráť ako na hnutie proti obmedzovaniu ľudských práv, ktoré boli v komunistickom režime výrazne potláčané. Túžba po kultúrnej a spoločenskej autonómii vyústila do vytvárania vlastnej „kultúry svojpomocí“ tou sa zaoberá kniha *Kultura svépomocí. Ekonomické a politické rozměry v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu* od Ondřeje Daniela

¹⁰ ROSZAK, T.: *Zrod kontrakultury: Úvahy o technokratické společnosti a mládeži v opozícii*. Praha : Marvern, 2015, s. 18.

¹¹ DANIEL, O. a kol.: *Kultura svépomocí. Ekonomické a politické rozměry v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu*. Praha : Univerzita Karlova / Filozofická Fakulta, 2017, s. 22.

¹² ROSZAK, T.: *Zrod kontrakultury: Úvahy o technokratické společnosti a mládeži v opozícii*. Praha : Marvern, 2015, s. 16.

¹³ JIROUS, I.: *Magorův zápisník*. Praha : Torst, 1997, s. 197.

a kolektívu, ktorá pojednáva najmä o československom undergrounde, ktorý je taktiež označovaný ako subkultúra plná historických premien. Následne pojednáva aj o prítomných princípoch DIY. Práve z toho dôvodu, fenomén DIY úzko súvisí so sebaupravujúcou subkultúrnou scénou – underground. Príčinou vzniku tejto subkultúry a využívania princípov DIY bola centrálna plánovaná ekonomika a kultúra, ktorá zabraňovala akejkolvek inakosti či novosti. Regulácia verejného priestoru, ale do určitej miery aj súkromného, obmedzovala prístup k informáciám a komoditám z iných krajín sveta. Preto si predstavitelia alternatívnych scén vytvárali vlastné kultúrne prostredie s vlastnými komoditami, aj keď podľa vzorov tzv. „Západu“, ale prispôbovali ich svojim dobovým a geografickým podmienkam. Preto je underground veľmi úzko spätý s kultúrou, ktorej hlavným cieľom by mala byť práve samostatnosť a absolútna nezávislosť.

1.3 Platformy prezentovania nezávislého umenia v čase normalizácie

Hlavným komunikačným nástrojom predstaviteľov undergroundu boli spoločné stretnutia a priamy medziľudský kontakt. Až neskôr sa objavili samizdaty, ako napríklad časopisy, nahrávky, knihy a zahraničné publikácie, ktoré si na týchto stretnutiach vymieňali a požičiavali z ruky do ruky. Osobné stretnutia preto slúžili na vzájomnú výmenu informácií. Taktiež koncerty a súkromné akcie boli organizované za účelom spoločného stretnutia a komunikácie. Verejné čítanie, recitovanie, vyjadrenie sa prostredníctvom umenia (najčastejšie pomocou hudby a literatúry) predstavovali formu prezentovania tvorby, ktorá bola zo strany štátu zakázaná a nemohla sa prezentovať verejne. Tak v časech normalizácie vznikali platformy na prezentovanie neoficiálneho umenia mimo oficiálnych inštitúcií. Vznikala živá umelecká scéna v neštandardných priestoroch, v súkromných bytoch a ateliéroch.¹⁴ Boli to kontaktné miesta a ich funkcia bola sociálna. „Byty poskytovali rezistentný priestor, kde bolo možné vytvárať prostredie pre intelektuálnu a kreatívnu aktivitu, ktorá by v prostredí oficiálnych inštitúcií neprichádzala do úvahy.“¹⁵

Tieto alternatívne prezentačné platformy pomáhali udržiavať umenie ako slobodnú činnosť, no napriek tomu boli stále izolované, nakoľko boli utajované, utužovali skôr pocit spolupatričnosti danej komunity. Zároveň tieto neoficiálne bytové stretnutia udržiavali kroky s progresívnymi tendenciami vo svete. Tak sa „z neznesiteľnosti dobovej politickej atmosféry tvorila existenciálna potreba tvorivej aktivity.“¹⁶ Bytové priestory poskytovali komornejší priestor a prepájali neformálne spoločné trávenie času s tvorbou a prezentáciou umeleckých diel. Bola to však prirodzená potreba umelcov stretávať sa a slobodne tvoriť. Preto možno konštatovať, že dobová politická situácia a atmosféra dala popud na vznik, síce neoficiálnej, no za to slobodnej a tvorivej aktivity.

Ján Kráľovič, historik umenia, v článku *Umenie „vybývaného“ času*, uvádza, že : „Byty a ateliéry výtvarníkov boli živými centrami, miestami látkovej výmeny...“¹⁷ Preto by sa ich dalo

¹⁴ Okrem interiérov bolo umenie prezentované aj v exteriéri, ako napríklad v prírode či v meste – rôzne happeningy, či performácie boli diela konceptualistov, neskôr označované aj ako akčné umenie.

¹⁵ KRALOVIČ, J.: Umenie „vybývaného“ času. In: *Kapitál* - angažovaný mesačník, 1. ročník, 2017/01, s. 18.

¹⁶ Ibid., 2017, s. 18.

¹⁷ Ibid., 2017, s. 19.

prirovnáť k súčasným NKC, ktoré mnohé z nich, taktiež vznikli v obytných domoch, či bytoch¹⁸ a v určitej skratke môžu predstavovať pokračovanie týchto bytových stretnutí. NKC na Slovensku taktiež začali vznikať ako reakcia na rigidný systém fungovania štátnych inštitúcií, ktoré sú často v rukách politických síl, čo je ďalší dôvod, prečo sa dá na NKC nahliadať, ako istú formu bytových stretnutí z čias normalizácie, no s rozdielom, že tentokrát sú už (našťastie) verejné a prístupné.

Táto prirodzená vlastnosť a potreba ľudí stretávať sa a zdieľať je, a dúfajme, že stále bude, potrebná. Dominik Tatarka, slovenský prozaik prenasledovaný bývalým režimom, v súvislosti so stretávaním sa hovorí o kultúre ako o obcovaní. Pojem „obcovanie“ v tomto ponímaní chápané ako spolčovanie, dorozumievanie sa a stretávanie sa. „*Kultúra je pre nás obcovanie. Je rozhovor. Je dorozumievanie. Je súhrnom skutkov. Je národnou aktivitou. Je súhrnom jeho všetkých prejavov.*“¹⁹ O kultúre pojednáva ako o „*vnútornom priestore každého z nás, priestorom slobody.*“²⁰ Rozvíjal presvedčenie, že len slobodní jednotlivci môžu utvoriť slobodnú pospolitosť. D. Tatarka sa tak stal symbolom vnútornej slobody ako najdôležitejšieho pocitu človeka.

1.4 Vznik nezávislých kultúrnych centier ako reakcia na dobovú politickú situáciu

Politická situácia na Slovensku v 90. rokoch predstavovala vlnu privatizácie – fabriky, podniky, penzióny, ale aj divadlá sa dostávali do rúk ľudí, ktorí ich nevedeli viesť, respektíve chceli na nich len zbohatnúť. Z týchto čias ostal aj systém menovania vedenia štátnych inštitúcií, ktorý je ešte stále v rukách politickej moci. Pretože v socializme fungovalo centrálné riadenie a plánovanie kultúry. Ako reakcia na tento stav začali vznikať práve iniciatívy slobodných občanov. Bolo nevyhnutné vytvárať nové inštitúcie „zdola“, a tak na prelome tisícročí začali spontánne vznikať kultúrne centrá (ďalej len KC).

Radikálne zmeny po roku 1989 a akési uvoľnenie nahromadenej tvorivej energie dali za vznik nekonvenčným umeleckým ambíciám a podujatiam ako *Večery novej hudby*, *Slovenské alternatívne leto* či festival *Pohoda*. Významnou zmenou po roku 1989 bola napríklad aj právna úprava neziskového sektora. Vznikli rôzne nadácie, fondy a organizácie s verejne prospešnou činnosťou, ktoré predstavovali základný pilier demokratickej spoločnosti.²² Okrem toho vzniklo slobodné podnikanie s čím súvisel aj nárast súkromných podnikov, akými boli rôzne kluby, bary alebo aj kníhkupectvá a vydavateľstvá, pričom z niektorých z nich potom vznikli KC.²³

¹⁸ Napríklad kníhkupectvo Artfórum vzniklo z voľného a spontánneho stretávania sa v obývačke.

¹⁹ TATARKA, D.: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava : Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 64.

²⁰ Ibid., 1996, s. 65.

²¹ Takým bolo napríklad aj divadlo Stoka, ktoré vzniklo v roku 1991. Divadlo Stoka bolo autorské divadlo Blaha Uhlára, ktorý prišiel s novou poetikou divadla, pre ktoré bola typická kolektívna tvorba. Išlo o prvé nezávislé divadlo, priestor, kde popri umeleckej divadelnej tvorbe sa konali aj koncerty, literárne diskusie, debaty a iné aktivity. V roku 2002 sa súbor rozpadol. Časť súboru vytvorila divadlo Skrat okolo Dušana Vicena a Ľuba Burgra, ktorí potom založili platformu pre súčasné umenie A4. v podstate prvé NKC na Slovensku. (Neskôr opäť S.t.o.k.a. Blaha Uhlára s novým súborom.)

²² Napríklad vznikla Nadácia otvorenej spoločnosti v roku 1992 ako nezávislý grantovo-operačný slovenský právny subjekt. Finančné prostriedky sú určené na granty pre vznikajúce slovenské mimovládne organizácie a vlastné nadačné programy.

²³ O tom pojednáva kniha *Miesta živej kultúry (1993-2016)*, ktorá sa orientuje na bratislavskú nezávislú scénu.

2 Nezávislé kultúrne centrum Stanica Žilina – Záriečie

Nasledujúca časť príspevku ponúka pohľad na NKC Stanica Žilina – Záriečie a jej pridruženého kultúrneho centra Synagógy. Cez skutočný príbeh tohto centra reflektujeme skutočnosti vzniku, spravovanie a riadenia kultúrnych centier na Slovensku s cieľom poukázať na ich fungovanie.

2.1 Príbeh Stanice

V 19. storočí bola Žilina dôležitým železničným uzlom starých obchodných ciest. Chýbalo však spojenie s údolím Rajčianky, preto sa okolité mestá a obce zložili na jeho výstavbu. Samotná budova železnice bola postavená na mieste, odkiaľ počas druhej svetovej vojny transportovali slovenských Židov do koncentračných táborov. Do novopostaveného staničného domu z roku 1946 sa nasťahovali novomanželia, ktorí predávali lístky na vlak zo Žiliny do Rajca, dá sa povedať, takmer priamo zo svojej obývačky. Išlo o obytný rodinný dom so záhradou, ovocnými stromami a zvieratami. Manželov zo železničnej stanice Žilina – Záriečie poznali takmer všetci cestujúci, bol to skutočne otvorený priestor pre všetkých. A aj keď sa v osemdesiatych rokoch miesto značne zmenilo, a to kvôli vystavanému cestnému nadjazdu Rondel, staničný domček prežil a o dosiahnutie autentických podmienok sa snažia aj súčasní nájomníci tohto železničného domu.²⁴

Pôvodná budova železničnej stanice z roku 1946 je dnes nezávislé kultúrne centrum s rozlohou približne 300 m². Všetko to začalo občianskym združením Truc Sphérique založeným v roku 1998 stredoškólakmi Marekom Adamovom, Robom Blaškom a Hankou Lukšů. Ich cieľom bolo prepájať kultúru a sociálnu angažovanosť, pretože si myslia, že úlohou umenia je aj prispievať k sociálnym zmenám. Združenie organizovalo viacero amatérskych podujatí a projektov v meste a niekoľko medzinárodných projektov. Dovtedy si pre svoje aktivity priestory prenajímali. V rokoch 2000 – 2003 o. z. Truc Sphérique prevádzkovalo tvorivé centrum Ateliér na Mariánskom námestí v Žiline, kde okrem detských dielní a workshopov vznikol aj minipriestor pre divadlo a koncerty. Tieto aktivity viedli k založeniu kultúrneho centra, aj keď to sami z počiatku nevedeli. Ako uvádza Marek Adamov, zakladateľ : „*Bola to naivná mládežnícka aktivita.*“²⁵ No rovnakým spôsobom sa zrodila aj prirodzená potreba vlastniť svoj priestor pre tvorbu, stretávanie sa s priateľmi a s ľuďmi s rovnakým myslením a prepájať tak umenie s každodenným životom. M. Adamov v tom čase písal školskú prácu o kulturfabrikách a sťažoval v jednej z nich v Luxembursku. „*Potom to už bolo jasné, že tie aktivity, ktoré robíme sú na kultúrne centrum.*“²⁶ Po dlhšom hľadaní vhodného priestoru, objavili starú budovu železničnej stanice. Do prenájmu ju získali od Železníc SR v roku 2003, kedy bola podpísala zmluva so symbolickým nájomom na 30 rokov a odvtedy sa Stanica Žilina – Záriečie píše s veľkým „S“. Rekonštrukcia začala v lete 2003 a už v septembri 2003 sa uskutočnil otváracie podujatie *Cesta do Stanice*, ešte počas rekonštrukcie. Od tohto obdobia s postupujúcou rekonštrukciou pribúdali aj ďalšie priestory a pole aktivít sa neustále rozrástá dodnes.

Víziou bolo vytvoriť otvorený kultúrny priestor s galériou, ateliérmi, kaviarňou, čakárňou, infocentrom, polyfunkčnou prezentačnou sálou pre divadlo, tanec, koncerty, diskusie

²⁴ Web (1), 2017, nečíslované.

²⁵ KOVÁČIKOVÁ, P.: Pôvodný rozhovor s riaditeľom Stanice Žilina-Záriečie Marekom Adamovom, 2018.

²⁶ Ibid., 2018.

a projekcie. Využitie priestoru a rozmiestnenie jednotlivých aktivít sa postupne menilo a prispôbovalo čoraz väčšiemu publiku. Jednotlivé priestory Stanice sú preto označované veľkým „S“ a predstavujú tak jednotlivé kapitoly rozširovania tohto kultúrneho centra a jeho aktivít. Budova S1 je hlavná základňa Stanice z roku 1946. Pôvodne slúžila ako čakáreň, z ktorej vytvorili nadšenci z o. z. Truc Sphérique galériu a smerom do trate bol úzky priestor slúžiaci ako bar/kaviareň. Neskôr získali aj jej podkrovnú časť, kde je sála s pódium a sedením pre približne 100 divákov. V roku 2009 sa priestor výrazne rozšíril o alternatívnu stavbu divadelnej sály S2. Pod nadjazdom Rondel, vybudovali svojpomocne divadelný priestor so 150 miestami. Vyrobený je z 3 000 pivných debničiek, 800 balíkov slamy, 120 starých spacích vozňov, 2 nákladných kontajnerov, za pomoci 100 dobrovoľníkov, za 3 mesiace s celkovými nákladmi 10 000 €²⁷. Tento priestor bol vytvorený na princípe DIY, ktorý zakladatelia Stanice preferujú.

Prílivom čoraz väčšieho množstva návštevníkov bolo nutné rozšíriť aj priestor pre bar, a preto bolo nutné dočasne zrušiť galériu, pre ktorú zatiaľ hľadali nový priestor. Plánovaný priestor S3, ktorý vznikol z troch lodných kontajnerov, ktoré sú umiestnené na sebe vedľa Stanice bol určený pre Galériu Plusminusnula, no kvôli Synagóge²⁸, ktorú im ponúkla Židovská náboženská obec v Žiline na rekonštrukciu a sprevádzkovanie, bol na čas prerušený. K celkovému komplexu patrí tiež záhrada okolo Stanice, letný dvor s terasou a detským ihriskom a priľahlý kus parku s legálnou graffiti stenou. Rovnako aj podchod pod nadjazdom Rondel, ktorým sa návštevníci dostanú do Stanice sa snažia udržiavať v dobrom stave. Dá sa povedať, že tak nahrádzajú úlohu mesta, od ktorého ani nežiadajú viac finančnej podpory, ale skôr starostlivosť o verejný priestor, a to nielen v okolí Stanice. Z toho dôvodu benefity tohto KC vidia aj tí, ktorí tam nikdy neboli. Okolitá oblasť je udržiavaná nadpriemerným štandardom. Zo Stanice sa stala dobre zavedená a osvedčená organizácia.

Stanica Záriečie bola od roku 2003 prerobená niekoľkokrát a je zrejmé, že ani súčasný stav nemožno považovať za konečný. Tento priestor je neustále živý. Na otázky typu, kedy to bude hotové? Odpovedajú súčasní nájomníci, že nikdy lebo to nie je niečo, čo bude niekedy hotové, je to niečo čo existuje a dúfajú, že sa to bude rozvíjať navždy. Pre Stanicu je dôležitá aj komunikácia s okolím a s komunitou. Kompromisné jednanie a vzájomná ústretovosť predstavujú ďalšiu z charakteristických vlastností tohto kultúrneho centra. Ukážkovým príkladom je situácia, kedy mali prevádzkovatelia Stanice problémy s hlukom a ľudia na nich posielali počas akcií políciu. Rozhodli sa s nimi uzavrieť dohodu. Rozposlali susediacim obyvateľom list, kde ich žiadali, aby boli zhovievaví počas dvoch víkendov v lete, kedy majú naplánovaný festival, nakoľko je možnosť, že ten hluk tam bude, keďže sa jedná o vonkajšie podujatia. Prosia ich, aby okamžite nevolali políciu, ale aby sa radšej pridali k nim. S listom im posielali aj voľnú vstupenku na jedno z podujatí.²⁹

2.2 Programová dramaturgia

Stanica Žilina – Záriečie je jedno z prvých multižánrových KC na Slovensku. Jej program je veľmi pestrý a rôznorodý, preto je ťažké ho jednotne špecifikovať. Tak ako vo väčšine kultúrnych centrách sa jednotlivé podujatia prelínajú či dopĺňajú, čím sa stiera hranica medzi

²⁷ LÉNYI, P.: *Design Hanbook for Cultural Centries*. Žilina : Truc Spherique, 2014, s. 50.

²⁸ Pozri bližšie: kapitola 2.5. Nová Synagóga – Žilina.

²⁹ LÉNYI, P.: *Design Hanbook for Cultural Centries*. Žilina : Truc Spherique, 2014, s. 172.

jednotlivými umeleckými druhmi. Vo všeobecnosti je dramaturgia v NKC viac vecná a programová, pretože ju ovplyvňuje napríklad aj samotný priestor, ktorý je častokrát špecifický. Samotný dramaturg NKC býva súčasťou hlbšej, nielen programovej, ale celkovej sociálnej skladby centra, prihliada na jeho vyšší cieľ a spoluvytvára tak jeho identitu, preto treba chápať aj sociálny presah daného centra. Aj z tohto dôvodu možno v určitom zmysle dramaturga NKC chápať aj ako sociálneho pracovníka.

Divadelným dramaturgom Stanice je Martin Krištof, ktorý je zodpovedný za divadelné a filmové projekty, ako aj za ekologickú dopravu. Konkrétne sa podieľa na projektoch: filmový festival Jeden svet, projekt Kinobus, festival divadla a tanca KioSK, či Recykel. Je členom Truc Sphérique od roku 1999, takže so Stanicou je úzko spätý od začiatku. Orientuje sa hlavne na divadelnú dramaturgiu a v Stanici presadzuje otvorené divadlo, pretože divadlo nemá byť samo pre seba, ale má smerovať k spoločnosti, k sociálnym problémom. Ako hovorí: „Divadlo je nástroj“.³⁰

Aj keď Stanica začala ako umelecké centrum, čoraz viac sa k nej pridružovali aj komunitné aktivity, a preto sa tu okrem umeleckých aktivít nachádza množstvo rôznorodých angažovaných činností, ktoré sa vzájomne prepájajú. Napríklad detské výtvarné ateliéry fungujú na kolektíve zmiešaných detí z krízového centra či náhradných rodín. Taktiež sa snažia výšiť povedomie ľudí o podieľaní sa na veciach verejných a cítení zodpovednosti za svoj životný priestor. Cieľom je tiež prinášať okrajovú kultúru do centra pozornosti. Na čom si však tvorcovia primárne zakladajú je proces tvorby, a to v zmysle, že samotný proces tvorby prevyšuje konečný výsledok, čím sú myslím ojedinelí. Jana Slezáková uvádza, že Stanica: „*Prináša aktivity, ktoré veľakrát v Žiline nemajú diváka. Vychádzajú však z premisy, že nie je najdôležitejší divák, ale akt a proces tvorby, ktorý je sám o sebe kreatívny a rozvojový.*“³¹ Výsledok umelcov je často neistý, preto je na Stanici všetko bez záruky. Ako sa vyjadril M. Adamov: „...*nehľadáme divákov, ktorí prichádzajú na istotu a chcú vopred vedieť, s akým pocitom odídu.*“³² Preto, tak ako, je to s priestormi Stanice, ktoré sa neustále rozširujú a rozrastajú, aj program pôsobí ako neustály proces tvorby a prepájania kultúrnych, vzdelávacích a spoločenských aktivít s verejnosťou. Preto je súčasťou Stanice aj komunitná záhrada. Sám Adamov uvádza, že ho momentálne zaujíma to, čo môže urobiť pre danú lokalitu a tým tak podporiť miestny život. „*Aj my sami ideme postupom času z toho sveta domov, do Žiliny.*“³³

2.2.1 Konkrétne k niektorým podujatiam Stanice

Domovským produktom Stanice je divadelný festival KioSK – festival nového slovenského divadla a tanca. Festival KioSK je každoročnou, už desiatou, prehliadkou slovenskej nezávislej divadelnej a tanečnej tvorby a prichádza vždy s inou témou. Predstavuje tak „iné“ divadlo pre odvážneho diváka.³⁴ V rámci hudby sa tu konajú koncerty hudobníkov z celého sveta, ale taktiež aj hudobné workshopy. Kino ponúka filmy z rôznych filmových festivalov, ako napríklad

³⁰ GRUSKOVÁ, A. – ČIRIPOVÁ, D.: Rozvíjanie kreativity a vnímavosti. In: *Koď - konkrétne o divadle*, 5/2009, s. 2-7.

³¹ SLEZÁKOVÁ, J.: *Centrá súčasnej progresívnej kultúry a umenia na Slovensku. Reflexia z kulturologickej perspektívy*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2009, s. 29.

³² Ibid., 2009, s. 30.

³³ KOVÁČIKOVÁ, P.: Pôvodný rozhovor s riaditeľom Stanice Žilina-Záriečie Marekom Adamovom, 2018.

³⁴ Web (2), 2017, nečíslované.

z festivalu *Jeden svet* - dokumentárny filmový festival o ľudských právach. Konajú sa tu aj cestovateľské večery – Cestou Necestou, Whiskyho cestovateľské kino, Večer najlepších filmov a reklám s Petrom Konečným, Projekt 100 a Letné kino. Medzinárodný multimedialný animovaný festival *Fest Anča*, je taktiež v produkcii Stanice a funguje už desiaty rok. *Fest Anča* je zameraný hlavne na dospelého diváka s cieľom zvýšiť povedomie o animovanom filme. Zaujímavým počínom je prehliadka *Kinobus* – ktorého organizačný tím sú členovia Stanice: Marek Adamov, Robo Blaško, Martin Krištof a Ivana Rumanová. Je to „novodobá cestovná agentúra“ ako sami seba nazývajú na svojej internetovej stránke³⁵. Formou autobusového zájazdu je organizovaná prehliadka nielen filmov, ale aj starých kinosál na slovenskom vidieku, ktorých zámerom je poukázať na kinokultúru na Slovensku a oživiť tak chátrajúce kinosály. V rámci prezentácií/prednášok/diskusií sa konajú viaceré jednorázové prezentácie, zaujímavé podľa potreby. Majú skôr vzdelávací význam. Medzi stále prezentácie patrí obľúbená *Pecha Kucha Night*, ktorá sa v Stanici konala už tridsiaty ôsmykrát, či *Slam Poetry exhibícia*. Workshopy, ktoré sa tu organizujú sú napríklad: *3P-Priestor pre pohyb* – interaktívny vzdelávací program, alebo *DTBZ workshop* pre deti a ich zapojenia sa do súčasnej experimentálnej hudby. Navštevované dielne sú napríklad *Do-it-herself* – kutilská dielňa nielen pre ženy alebo obľúbené tematické trhy hlavne s hand-made výrobkami a lokálnymi produktmi pre širokú verejnosť. Medzi angažované podujatia patria pravidelne raz do mesiaca konajúce sa vegánske nedele, ktoré podporujú povedomie o fenoméne vegánstva a poskytujú priestor na stretnutie a výmenu skúseností a receptov z tejto kuchyne. Tiež cyklojazdy predstavujú alternatívu k automobilovej doprave spôsobujúcej znečistenie, zvýšenú nehodovosť a stratu verejných priestorov. Celkov sú tieto akcie skôr zamerané na reflektovanie angažovanosti a zapojení sa, nesnažia sa na nich nijakým spôsobom finančne obohatiť.

2.3 Financovanie

Otázka financovania je jednou z dôležitých otázok pre fungovania NKC, avšak nemusí byť tou najdôležitejšou. Pravdou ostáva, že financie zohrávajú podstatnú úlohu pri zakladaní NKC a zaisťujú ich prevádzku, ale nie fungovanie. To závisí od šikovnosti a prístupe ľudí, ktorí sa na chode daného NKC podieľajú.

Otázka financovania môže byť aj páľčivá v súvislosti s nezávislosťou NKC. Z tohto dôvodu im je často zo strany niektorých štátnych inštitúcií alebo jej predstaviteľov „vyčítaná“ ich skutočná nezávislosť. Pravdou je, že tieto centrá sú často „závislé“ od množstva pridelených financií z grantových schém štátu, no ich nezávislosť spočíva v dramaturgickej autonómnosti. Faktom tiež ostáva, že aj keď sa nazývajú nezávislými kultúrnym centrami, ešte stále nie sú úplne nezávislé od štátnej moci, ktorá prerozdeľuje finančné zdroje, preto pokiaľ budú NKC závisieť od „dobrej vôle“ predstaviteľov moci, nikdy nebudú úplne nezávislé. Nádej na zmenu vidíme v čo najväčšom odpolitizovaní fondov poskytujúcich financie a rovnako v súčasnom trende komunálnej politiky, do ktorej sa čoraz viac dostávajú ľudia práve z NKC a občianskych iniciatív.

Prvé peniaze Stanica získala z Európskej únie, a to z nadácie Open Society a zo Sorosovho centra súčasného umenia, až neskôr od Ministerstva kultúry a až potom od mesta Žilina. „*Tu sme boli veľmi dlho považovaní za anomáliu, alebo v Žiline za underground, skoro až doteraz.*“

³⁵ Web (3), 2017, nečíslované.

A v zahraničí to bola bežná súčasť života.³⁶ Ako uvádza M. Adamov v rozhovore pre SME z roku 2008: „Hlavná zmena z nášho pohľadu je, že sa postupne mení celé prostredie na existenciu nezávislých organizácií a priestorov. Kým kedysi sme proti systému a jeho inštitúciám skôr bojovali, dnes už s nimi spolupracujeme.“³⁷ Táto silná spolupráca nielen so zahraničnými partnermi pretrváva dodnes a postupom rokov sa zlepšila aj komunikácia a spolupráca s mestom.

Samotný M. Adamov apeloval na založenie Fondu na podporu umenia³⁸, ktorý má predstavovať uľahčenie v procese získavania verejných finančných zdrojov. Hlavne v rámci počtu grantových žiadostí, ktoré musela napríklad aj Stanica každoročne písať a dokladovať oddelene podľa druhu zamerania. Chýbala medziodborová časť. Po vzniku FPU ich nemusia deliť na žánre, ale postupne sa začali vnímať ako celok, a preto je v súčasnosti možné na FPU podať celoročný projekt.³⁹ Taktiež sa postupne FPU rozšíril aj o Kultúrne a umelecké centrá, ktoré majú svoju vlastnú sekciu, čo možno považovať za skutočný progresívny krok vpred.

Pre Stanicu je v súčasnosti FPU najväčší zdroj financií, ktoré môžu získať naraz. Adamov hovorí aj o „cash flow“ – čo v preklade znamená, že množstvo aktivít produkuje príjem navzájom. „Funguje to na tom, že tie aktivity sa živia navzájom. Nemáme oddelené rozpočtovanie od prevádzky a programu. Teda dá sa povedať, že aj peniaze z Fondu podporuje naše samofinancovanie.“⁴⁰ Preto bez investície od FPU nie sú schopní urobiť daný program, a bez programu nie sú schopní zarobiť na iných veciach, ako vstupné, či bar a naopak - bez funkčného baru neprídu ľudia na danú akciu a tým pádom nevyberú vstupné a tak nemôžu žiadať o podporu na program z Fondu, lebo by ho nemali pre koho robiť. Napríklad 10 000 eur z Fondu pomôže vyrobiť ďalších 10 000 eur pre Stanicu. „Našou výhodou je to prekrývanie a konglomerát, čo pri monofunkčných veciach typu galéria nejde. Výstava len skopíruje rozpočet grantu.“⁴¹

Stanica môže byť modelovým príkladom toho, ako sa dajú financie získať aj inak, ako len z grantov a verejných zdrojov. Ostatné formy samofinancovania sú menšie, ale je ich veľa. Najdôležitejšie je to, že majú veľký „holding activity“. Je to omnoho zložitejšie, ale kreatívnejšie. Sú to rôzne aktivity a projekty na podporu Stanice tvorené samotnými členmi tímu. Takýmto projektom bola napríklad aj *Tehla k tehle* - predaj symbolického predmetu na

³⁶ KOVÁČIKOVÁ, P.: Pôvodný rozhovor s riaditeľom Stanice Žilina-Záriečie Marekom Adamovom, 2018.

³⁷ REHÁK, O.: Už to nie je sen o priestore. In: SME. 2008. Dostupné na internete: <<https://www.sme.sk/c/3737913/uz-to-nie-je-sen-o-priestore.html>>.

³⁸ Fond na podporu umenie (FPU) je verejnoprávna inštitúcia zabezpečujúca podporu umeleckých aktivít, kultúry a kreatívneho priemyslu, ktorá vznikla na základe zákona č. 284/2014 Z. z. FPU nahrádza podstatnú časť grantového systému ministerstva kultúry a je nezávislý od ústredných orgánov štátnej správy, pričom jeho hlavným poslaním je podpora „živého“ umenia a kultúry.

³⁹ Ako uviedol M. Adamov, mnoho vecí sa Fondom zlepšilo, ako napríklad komunikácia, rýchlosť a flexibilita. „Do veľkej miery je to o ľuďoch, ktorí sa na Fonde stretli. Napríklad Jozef Kovalčík, to robí dobre, lebo tlačí na to, aby sa veci zmenili. Keď narazí na problém, neodmieta ho slovami, že sa to nedá. Dá si robotu to preskúmať, čo je vzácna vlastnosť. X rokov tu nefungujú veci, ktoré by fungovať mohli. Nemajú nikde problém, v zákone ani nikde, len sa to tak tvrdí, že toto sa nedá.“ Napr. prevádzkové náklady nemôžu byť súčasťou spolufinancovania, prečo nie? Pýta sa Adamov.

⁴⁰ KOVÁČIKOVÁ, P.: Pôvodný rozhovor s riaditeľom Stanice Žilina-Záriečie Marekom Adamovom, 2018.

⁴¹ Ibid., 2018.

podporu Stanice, konkrétne na zveľadenie podchodu pod nadjazdom Rondel. Tieto rôzne podujatia, dobrovoľné príspevky na akciách, či zbierky ponúkajú možnosť zapojiť sa do diania.

Okrem toho aj ostatné služby, ktoré NKC a rovnako aj Stanica ponúkajú sú kaviarne, bary, či detský kútik. Každý z priestorov tú má svoj účel. Okrem poskytnutia komfortu pre návštevníkov a zdroj financií pre dané centrum sú aj dobrým prostredím pre diskusiu po podujatí (koncerte, predstavení, výstave a pod.), pretože udržiavajú ľudí a celú vzniknutú atmosféru a poskytujú priestor pre vznik ďalších kontaktov a nápadov. Zároveň tak približujú tieto aktivity aj ľuďom, ktorí by na ne normálne ani neprišli, ale prídu napríklad na kávu, kedy ich náhodne objavia a môžu ich zaujať natoľko, že nabudúce prídu znova už na konkrétne podujatie.

M. Adamov uvádza aj alternatívne možnosti financovania rekonštrukcií založené na princípe DIY. „*Pre rekonštrukciu skutočne nepotrebuje peniaze - potrebujete materiál a ľudí. Je ľahšie vyhľadávať dobrovoľníkov alebo spoločnosti, ktoré môžu darovať materiál, než požiadať o peniaze. Viac ako polovica našej rekonštrukcie bola vykonaná týmto spôsobom.*“⁴² Preto je dobrovoľníctvo podstatnou časťou podpory Stanice. Aj keď to nie je zdroj financií, ale vďaka nej dokáže Stanica veľa financií ušetriť. Najviac dobrovoľníkov na Stanice prichádza cez program European Voluntary Service.⁴³

2.4 Manažment práce

Spôsob alebo štýl riadenia kultúrnych centier môže byť rôzny v závislosti od zamerania, veľkosti a hlavných cieľov konkrétneho KC. Spôsob vedenia a rozdelenia práce môže znamenať aj jej postupné inštitucionalizovanie, akokoľvek sa môže toto pomenovanie v súvislosti s nezávislým centrom zdať protichodné, je ťažké sa mu vyhnúť.

Stanica je tým príkladom NKC, ktoré vzniklo skutočne „zdola“ teda z nezištných potrieb samotných obyvateľov mesta Žilina, ktorí sa o zriaďovaní a vedení kultúrneho centra učili tak povediac, za pochod. Bolo to o skúšaní, v zmysle „pokús – omyl“. Takto to určite fungovalo len na začiatku. Tím Stanice funguje na vzájomných vzťahoch, ktoré postupne budovali spolu s budovaním Stanice. Postupom rokov sa týmto spôsobom značne rozšíril jej tím, čo je na jednej strane výhoda lebo dokáže obsluhovať väčší počet aktivít, ale môže to byť aj problém vo flexibilitate. A to je možno dôvod ich občasnej dezorganizácie a nehierarchizácie. Nie všetkým môže táto „chaotická dezorganizácia“ vyhovovať, ale ako hovorí M. Adamov: „*Kto vydrží a prispôbi sa, ostane.*“⁴⁴ Preto sa tím Stanice zásadne rokmi nemení, len sa rozširuje veľmi opatrne a pomaly, preto je Stanica neustály proces.

Štruktúra pracovníkov je skôr horizontálna, teda jednotlivé pracovné pozície sú na rovnakej úrovni, nie je to tak, že by jedna funkcia bola nadradenejšia nad inou. Preto je tento prístup uvoľnenejší, priateľskejší a tak aj prirodzenejší. Rozhodnutia prijímajú na základe demokratického hlasovania, kde sa každý môže vyjadriť či súhlasí alebo nesúhlasí, každého hlas má rovnakú váhu. Otvorená diskusia a vzájomný rešpekt budujú aj na spoločných teambuildingoch a nehanbia sa prizvať si na pomoc aj externých speakrov, manažérov práce.

⁴² LÉNYI, P.: *Design Handbook for Cultural Centres*. Žilina : Truc Spherique, 2014, s. 76.

⁴³ Európska dobrovoľnícka služba, je program pre mladých ľudí od 18 do 30 rokov, ktorí majú možnosť dobrovoľne pracovať 2-12 mesiacov v neziskových organizáciách v celej Európe.

⁴⁴ KOVÁČIKOVÁ, P.: Pôvodný rozhovor s riaditeľom Stanice Žilina - Zárčenie Marekom Adamovom, 2018.

Na otázku, koľko ľudí vlastne na Stanici pracuje, sám Adamov, nevedel presne odpovedať. „*Dlho je ten tím v zásade rovnaký, len pribúdajú noví ľudia, ale neodchádzajú tí starí.*“⁴⁵ Z toho dôvodu veľa vecí, či pravidiel je nepísaných, ale len zažitých. Je to aj o spoločných zážitkoch, prepletených životoch, ktoré Stanica v priebehu svojej 15. ročnej existencie medzi nimi vytvorila. Vznikol tak unikátny kolektív ľudí, ktorí si rozumejú aj bez slov. „*Sme niečo medzi kolektívom a inštitúciou. Je to taký Matrix.*“⁴⁶ Je to organická, donekonečna sa vyvíjajúca štruktúra, ktorá stále funguje. Výhoda je, že ju netreba riadiť. Nie je tu nijaká hierarchia, aj keď pozície sa už museli špecifikovať, ale sám riaditeľ Marek Adamov sa riaditeľom nazýva len pre byrokratické potreby podpisovania dokumentov. Nemajú ani žiadne schvaľovanie, to sa dej len v prípade, keď sa potrebuje niekto poradiť.⁴⁷

Čo sa týka financií, „*Nie je tu žiadna kontrola, ktorá už musí prísť, lebo sa v tom evidentne strácame.*“ No sám Adamov priznáva: „*V súčasnosti sme v zlomovom bode.*“⁴⁸ V súvislosti so Synagógou sa toto vedenie ľudí muselo zmeniť, lebo podstatná časť ľudí zo Stanice pracuje aj na Synagóge, no pre časové a pracovné vytťaženie bolo nutné oddeliť okruh ľudí venujúcich sa Synagóge a okruh ľudí venujúcich sa Stanici. Adamov však dodáva: „*Ale pri prvej väčšej akcii sa to zmení a všetci musia ísť tam.*“⁴⁹

2.5 Nová Synagóga – Žilina

Okrem Stanice prevádzkuje o. z. Truc Sphérique od roku 2011 aj Novú Synagógu. Monopolné postavenie Stanice a jej ľudí v rámci mesta Žiliny je viditeľné aj na tomto príklade, kedy nadšenci z o. z. Truc Sphérique vďaka svojej šikovnosti a efektívnej práci v rámci rekonštrukcie a vedenia kultúrneho priestoru získali dôveru zo strany Židovskej náboženskej obce v Žiline, ktorá im prenajala budovu synagógy za symbolické nájomné na dobu tridsať rokov. Dostali tak príležitosť na záchranu dedičstva, architektonického skvostu, chátrajúcej židovskej synagógy a jej využitia na kultúrne účely.

Neologická synagóga v Žiline je z hľadiska architektúry jedna z najdôležitejších stavieb 20. storočia na Slovensku. Počas rekonštrukcie bola objavená vnútorná výzdoba, ktorá nebola známa takmer 60 rokov, lebo bola úplne zakrytá. Výstavba synagógy prebiehala v rokoch 1928 až 1931 podľa architektonických projektov svetoznámeho architekta nemeckého pôvodu Petra Behrensa. Moderná budova s kupolou o priemere 16 metrov a výškou 17,6 metra je od roku 1963 národnou kultúrnou pamiatkou. Momentálne sa uvažuje aj nad jej nomináciou do Zoznamu svetového kultúrneho dedičstva UNESCO. Budova v priebehu svojej existencie vystriedala niekoľko funkcií. Slúžila napríklad ako koncertná sála, či aula vysokej školy, istý čas aj ako kino. Preto museli byť tieto neskoršie zásahy postupne odstránené, aby sa dostali k pôvodnej podobe interiéru. V súčasnosti je jej hlavnou funkciou výstavná a koncertná činnosť.⁵⁰

⁴⁵ Ibid., 2018.

⁴⁶ Ibid., 2018.

⁴⁷ Z rozhovoru „*Mali sme pocit, že žijeme 10 rokov v totálnom chaose a že to musíme upratať. Ale zistili sme že to nemusíme upratať, že my to robíme dobre, že to robíme po našom, a je to tak v poriadku.*“ Zistili to na stretnutiach s externými lektormi a koučami organizácií, ktorých si raz do roka volajú.

⁴⁸ KOVÁČIKOVÁ, P.: Pôvodný rozhovor s riaditeľom Stanice Žilina - Záriečie Marekom Adamovom, 2018.

⁴⁹ Ibid., 2018.

⁵⁰ Web (4), 2018, nečíslované.

Projekt náročnej rekonštrukcie finančne podporilo Ministerstvo kultúry SR a Mesto Žilina, ale realizácia bol možná aj vďaka finančnému mechanizmu Európskeho hospodárskeho priestoru (hlavne z finančných zdrojov z Nórska, Islandu a Lichtenštajnska). Cieľom tejto rekonštrukcie je zachovanie kultúrnej pamiatky a dedičstva pre budúce generácie. Zrekonštruovaná budova Synagógy má byť sprístupnená širokej verejnosti a rozvinúť tak jej potenciál pre turizmus a kultúrny priemysel. Na rekonštrukciu boli použité aj financie z európskych fondov, súkromných sponzorov P&P, Nadácie Kia Motors Slovakia a ďalších mecénov a darcov.

Aj v prípade Synagógy využívajú jej tvorcovia rôzne overené formy financovania, tak ako to robia v prípade Stanice. Synagóga absolvovala svoju otváraciu udalosť ešte pred dokončením rekonštrukcie, rovnako ako Stanica. Je to tak trochu poznávacie znamenie o. z. Truc Sphérique. Zámerom týchto „predotváračiek“ je umožnenie verejnosti sledovať proces revitalizácie, postupujúce stavebné práce a oboznámiť ich so zámerom výstavby. Samotnému otvoreniu predchádzali dobrovoľné brigády, rôzne benefičné koncerty, či verejná zbierka *Kúpte si nesmrteľnosť*, ktorá predstavuje ukážkovú formou získavania financií zo súkromných zdrojov formou darcovstva, kedy bola darcovi ponúknutá nesmrteľnosť formou zvečnenia jeho mena v umeleckom diele historickej budovy Synagógy, ktoré bude súčasťou jej stálej expozície. Vzniklo tak hudobné dielo skladateľa Mareka Piačeka spolu so sláčikovým kvartetom a speváckym zborom Octet Singers, ktorí do skladby zapojili viac než dvetisíc mien darcov, ktorí si týmto spôsobom „kúpili“ nesmrteľnosť.

Okrem hlavnej sály slúžiacej ako výstavná sieň je súčasťou Synagógy aj Galéria Plusminusnula. Komorný výstavný priestor pre súčasné umenie Galérie Plusminusnula, ktorá mala byť pôvodne situovaná v priestore Stanice S3 – lodné kontajnery, sa momentálne nachádza v priestore infocentra Novej Synagógy, pri jej hlavnom vstupe o rozlohe 37m². Pôvodná galéria sídlila na Mydlárskej ulici číslo 1 v Žiline. Aktivita Galérie Plusminusnula sú výsledkom spolupráce o. z. Truc Sphérique a Muzea mesta Brna v rámci spoločného cezhraničného mikroprojektu. Galéria Plusminusnula je iniciatívou architektov - Akad.arch. Dušanom Voštenákom, Mgr.art. Lenkou Voštenákovou a výtvarníkom Mgr.art. Jánom Gašparovičom. O jej chod sa stará aj Marek Adamov zo Stanice Žilina – Záriečie.

Priestory Synagógy sú využité najmä na výstavné účely pre súčasné umenie, ale využívajú sa aj na koncertné vystúpenia, či vianočné trhy. Možnosti sú napriek väčšiemu priestoru obmedzenejšie ako na Stanici. Tu si nemôžu dovoliť experimentovať, majú pevnejšiu dramaturgiu a preto sú aj opatrnejší v tom, komu tu dovoľia predviesť svoje umenie. Aj manažment práce v Synagóge má pevnejšiu hierarchiu a organizáciu práce, než ako je to v prípade Stanice.⁵¹ V Synagóge to smeruje viac k inštitúcii s pevnými pravidlami.

Okrem programu je na Synagóge špecifická samotná budova, ktorá slúži ako forma propagácie, či marketingu. Ako uviedol Adamov: „Pri Synagóge sa niektorí ľudia chodia pozeráť iba na budovu a vôbec ich neláka výstava a súčasné umenie neznášajú, ale prídu sa pozrieť, lebo chcú vidieť tú budovu.“⁵² Preto tu tiež funguje tá nadhodnota, ktorú ponúka daný priestor. Na Stanici, na ktorú chodia cestujúci prvotne za účelom čakárne sa zároveň, aj keď prvotne nechcú, dostanú aj do kultúrneho centra. Synagóga priláka svojou architektúrou, no

⁵¹ „V Synagóge sú väčšinou externí kurátori a tí netušia o našom internom Matrice. Očakávajú klasické rozdelenie funkcií.“ Z rozhovoru s M. Adamovom, 2018.

⁵² KOVÁČIKOVÁ, P.: Pôvodný rozhovor s riaditeľom Stanice Žilina-Záriečie Marekom Adamovom, 2018.

pridá k tomu ešte hodnotu iného umenia, napríklad práve vystavujúceho. Alebo naopak, kedy priláka svojim programom a návštevník okrem neho získa aj estetický zážitok zo samotnej budovy.

Na objasnenie situácie a programového rozdielu medzi Stanicou a Synagógou M. Adamov uvádza príklad facebooku a knihy: „*Stanica je ako facebook, čo sa tam napíše je tam ešte tri hodiny, prípadne sa o tom ešte týždeň píše alebo ostane nejaký „spirit“. Ale v Synagóge, tie výstavy, to je ako kniha. Prechádza to oveľa zložitejším a dlhším procesom. Teda to, že na Stanici je to ako so statusom na facebooku, že nemusí vyjsť ale nevadí, bude ďalší, tak v prípade Synagógy ako knihy, ktorá keď vyjde s chybami, to je fakt „prúser“.*“⁵³ Ale aby zachovali prvok každodenného života aj v Synagóge, časť programu zo Stanice sa snažia presunúť aj tam.

Záver

Pohnútky na založenie NKC môžu byť rôzne, no nemožno im odoprieť skutočnosť, že ich cieľom býva hlavne kultúrne a umelecké obohatenie miesta svojho pôsobenia a ponúknuť tak alternatívu trávenia voľného času s cieľom kultivovať obyvateľstvo. Dá sa konštatovať, že svojou činnosťou do istej miery nahrádzajú alebo dopĺňajú prácu mesta, pretože svojimi aktivitami ponúkajú alternatívu k mestom spravovaným oficiálnym kultúrnym inštitúciám, ktoré síce poskytujú kultúrne a umelecké vyžitie, ale časť oficiálnej kultúry môže predstavovať akúsi pseudokultúru. Neznamená to však, že oficiálna kultúra je celá bezcenná. Nezávislá kultúra je vždy v opozícii k oficiálnej kultúre, nemalo by to byť však chápané ako konkurenčný boj. Nutnosť nezávislej kultúry a NKC ako alternatívy k oficiálnym štátom zriaďovaným inštitúciám je potrebná, pretože spoločnosť neustále vyžaduje možnosť voľby. Potreba takýchto platforiem vychádza z nezištných potrieb ľudí, preto je iniciatíva a angažovanosť ľudí v rámci mesta dôležitá nielen pre obohatenie mesta ako turisticky atraktívnejšieho, ale najmä pre samotných ľudí žijúcich v ňom. Malo by preto byť v záujme samotného mesta, aby takéto platformy vznikali a fungovali, pretože slovami V. Gondovej : „*Chytrá města si potenciál podobných míst uvědomují a jejich vzniku nebrání. Ta ještě chytrější je podporují, protože cítí jejich nutnost a nezastupitelnou úlohu v kultivaci a rozšiřování obzoru vlastního obyvatelstva.*“⁵⁴

Nateraz faktom ostáva, že NKC sú na vzostupe. Ako budú postupovať a rozvíjať sa, je na ľuďoch, no nielen na tých, ktorí ich vedú a zriaďujú. Spoločnosť by mala vnímať tieto kultúrne centrá ako nezávislé miesta pre kritickú analýzu súdobej situácie, teda aj v oblastiach politických a sociálnych otázok. Preto ich budúcnosť stojí aj na samotných návštevníkoch, ktorí NKC podporujú svojou participáciou na nimi organizovaných podujatiach.

Z aktivít, ktoré Stanica organizuje a zo samotného rozhovoru s riaditeľom M. Adamovom sa zdá, že sa aj Stanica momentálne orientuje primárne na lokálne obyvateľstvo a na to, čo môže urobiť pre miestny život, aby bol pestrejší a lepší, v zmysle idey : „*Mysli globálne, konaj lokálne.*“⁵⁵ Vyplýva to aj z faktu, že Stanica je práve tým miestom, ktoré skutočne vzniklo „zdola“, teda z vnútorných pohnútok obyvateľov mesta Žilina, ktorými sú aj samotní

⁵³ Ibid., 2018.

⁵⁴ GONDOVÁ, V.: *MeetFACTORY – smíchovská továrna na sny...* Praha : Akademie múzických umění, 2009, s. 16.

⁵⁵ Tento súčasný trend lokálnych iniciatív a akéhosi prinavrátenie sa ľuďi späť zo sveta do rodnej krajiny či mesta, ja prípad aj M. Adamova, ktorý „okúsil“ svet a na základe týchto skúseností inicioval podobné koncepty aj v jeho rodnom meste Žilina.

zakladatelia združenia Truc Sphérique, ktorí svojim prístupom kultivujú nielen okolie Stanice, ale aj obyvateľov mesta. V súčasnosti sa uplatňuje pravidlo „Aké si mesto urobíš, takého ho budeš mať.“ Teda záujem zo strany občanov o kultúrne dianie a o samotný „výzor“ mesta sa zvyšuje. Dá sa preto konštatovať, že NKC môžu byť akýmsi meradlom úrovne a kvality kultúrneho života v meste. Z kulturologického hľadiska je zaujímavé skúmať práve tieto procesy - revitalizácie kultúry „zdola“, pretože aktivity nezávislých kultúrnych centier stelesňujú kultúrne revitalizačný princíp nielen v umení, ale aj v obnovení či dokonca ozdravení sociokultúrneho prostredia.⁵⁶

Literatúra a zdroje

- DALY, S.: *Encyklopedie alternativní kultury*. 1. vyd. Brno : BOOKS, 1999, 384 s. ISBN 80-7242-065-8.
- DANIEL, O. a kol.: *Kultura svépomocí. Ekonomické a politické rozměry v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu*. 1. vyd. Praha : Filozofická Fakulta Univerzity Karlovy, 2016. 169 s. ISBN 978-80-7308-706-7.
- FUJÁK, J.: Pseudokultúrný smog a nezávislá kultúra v dusivej klíme postindustriálnej globalizácie. In: Moravčíková, E.: *Kultúra v premenách globalizácie: Zborník z vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012. s. 79-93. ISBN 978-80-558-0093-6.
- FUJÁK, J. a kol.: *Slovenské hudobné alternatívy*. 1. vyd. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2006. 125 s. ISBN 80-8050-944-1.
- GONDOVÁ, V.: *MeetFACTORY – smíchovská továrna na sny...* : bakalárska práca. Praha : Akademie múzických umění, 2009. 85 s.
- GRUSKOVÁ, A. – ČIRIPOVÁ, D.: Rozvíjanie kreativity a vnímavosti. In: *Kód - konkrétne o divadle*, 2009, 3. ročník, číslo 5. s. 2-7. ISSN 1337-1800.
- JIROUS, I.: *Magorův zápisník*. Praha : Torst, 1997. 802 s. ISBN 80-7215-033-2.
- KOVÁČIKOVÁ, P.: Pôvodný rozhovor s riaditeľom Stanice Žilina-Záriečie Marekom Adamovom, 26.1.2018, Žilina.
- KRÁLOVIČ, J.: Umenie „vybývaného“ času. In: *Kapitál*, 2017, 1. ročník, zväzok 2. s. 18-19. ISSN 2585-7851.
- LÉNYI, P.: *Design Handbook for Cultural Centres*. Žilina : Truc Spherique, 2014. 272 s. ISBN 978-80-969392-8-2.
- ONDREJČKA, B.: Alternatívne prebudenie sa. In: *Kapitál*, 1. ročník, zväzok 2. s. 8-9. ISSN 2585-7851.
- ROSZAK, T.: *Zrod kontrakultury : Úvahy o technokratické společnosti a mládeži v opozici*. 1. vyd. Praha : Malvern, 2015. 321 s. ISBN 978-80-7530-035-5.
- SLEZÁKOVÁ, J.: *Centrá súčasnej progresívnej kultúry a umenia na Slovensku* : diplomová práca. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2009. 62 s.

⁵⁶ FUJÁK, J.: Pseudokultúrný smog a nezávislá kultúra v dusivej klíme postindustriálnej globalizácie. In: Moravčíková, E.: *Kultúra v premenách globalizácie: Zborník z vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou*. – Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, – 2012, s. 88-89.

TATARKA, D.: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava : Nadácia Milana Šimečku, 1996. 327 s. ISBN 80-967156-9-0.

Internetové zdroje

FUJÁK, J.: Koncepcia inovácie interdisciplinárneho kulturologického výskumu nezávislej kultúry a umenia. In: *Culturologica Slovaca*. [online]. 2016. [cit. 23.01.2018]. Dostupné na internete: <http://www.culturologicaslovaca.ff.ukf.sk/images/No1/CS_2016_1.pdf. ISSN 2453-9740>.

REHÁK, O.: Už to nie je sen o priestore. In *SME*. [online]. 2008. [cit. 28.12.2017]. Dostupné na internete : <<https://www.sme.sk/c/3737913/uz-to-nie-je-sen-o-priestore.html#ixzz56MS6TI8W>>.

Web (1) História staničného domu Žilina – Záriečie. [online] 2017. [cit. 28. 12. 2017]. Dostupné na internete: <<https://www.stanica.sk/ostanici>>.

Web (2) Festival KioSK. [online] 2017. [cit. 28. 12. 2017]. Dostupné na internete: <<http://www.kioskfestival.sk/festival/>>.

Web (3) Projekt Kinobus. [online] 2017. [cit. 28. 12. 2017]. Dostupné na internete: <<https://www.kinobus.sk/kinobus2017/onseason/index.php/kinobus/>>.

Web (4) História budovy Novej Synagógy v Žiline. [online] 2018. [cit. 19. 01. 2018]. Dostupné na internete: <<http://www.novasynagoga.sk/historia/>>.

Web (5) Organizovanie súkromných akcií v Novej Synagóge. [online] 2018. [cit. 19. 01. 2018]. Dostupné na internete: <<http://www.novasynagoga.sk/kontakt/>>.

Independent culture and independent cultural center Stanica Žilina - Záriečie

The paper presents a study of an independent culture and its modalities. In the introduction, the author focuses on clarifying the understanding of key concepts related to the topic, thus reflecting the independent cultural scene in a synchronous and diachronic view, while at the same time appreciating its cultural and social significance and social impact on society as such. It also reflects the facts that preceded the emergence of independent cultural centers in Slovakia. Through the model example of the Independent Cultural Center Stanica Žilina - Záriečie, the author tries to point out the realities with which the cultural centers must cope during their existence. At the same time, this study seeks to raise questions related to the future existence of these independent cultural centers.

Príspevok predstavuje vybranú časť Diplomovej práce s názvom *Nezávislé kultúrne centrum na Slovensku a v Čechách. (Modelová komparácia Stanica Žilina – Záriečie a MeetFactory v Prahe)*, ktorá bola úspešne obhájená na Katedre kulturológie, FF UKF v Nitre v akademickom roku 2017/2018. Školiteľom záverečnej práce bol prof. PhDr. Július Fuják, PhD.

Príspevok vznikol v rámci grantovej úlohy VEGA 1/0282/18 *Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989*.

Autorka: Mgr. Petra Kováčiková

bývalá študentka Katedry kulturológie FF UKF v Nitre
petra.kovacikova53@gmail.com

Školiteľ: prof. PhDr. Július Fuják, PhD.

Katedra kulturológie, FF UKF v Nitre
jfujak@ukf.sk

Reflexia vybraných aspektov nových médií so zameraním na platformu YouTube

Andrea Olejárová

Abstrakt

Príspevok sa orientuje na aktuálny diskurz nových médií vymedzený amatérskou autorskou produkciou na platforme YouTube. Jeho cieľom je reflektovať prebiehajúce sociokultúrne zmeny a reakcie človeka na technospoločenstvo, ktoré ho obklopuje. Prvá kapitola porovnáva všeobecné prístupy k novým médiám aby demonštrovala osobitú povahu kyberpriestoru. Zvyšok príspevku sa venuje charakteristikám videoportálu YouTube ako jednému z kľúčových uzlov virtuálnej kultúry s dôrazom na komunitnú participáciu a znaky sociálnej siete.

Kľúčové slová

Nové médiá, YouTube, youtuberi, kyberkultúra, internet, digitalizácia, virtuálna realita.

1 Horizont nových médií

Hľadanie prienikov medzi svetom digitálnych technológií a dejinami ľudskej komunikácie, spoločensko-kultúrnych pohybov i stratégií bytostného ukotvenia človeka znamená obrátiť sa k elementárnemu znaku ľudských bytostí. Adaptovať sa na meniace sa prostredie pre nás znamená prežiť aj konštantne posúvať hranice svojho poznania na novú úroveň a s každým dejinným zlomom prehodnocovať kľúčové otázky našej existencie.

Trajektória fungovania ľudského spoločenstva je pevne previazaná s médiami a nech už svojou povahou určujú charakter spoločnosti, alebo naopak sú odpoveďou na jej potreby, tento vzťah do veľkej miery štrukturuje našu každodennosť.

Od 50. rokov 20. storočia sa do centra priestorového usporiadania domácností dostávajú obrazovky a približne o dvadsať rokov neskôr sa objavuje osobný počítač, ktorý značne rozvíri hladinu akademickej rozpravy od špekulatívnosti až k striktne odbornému uchopeniu. Takzvané kvartérne médiá, inak známe ako sieťové alebo digitálne, naplno prejavili svoj potenciál až keď sa „Sieť“ rozprestrela okolo celého sveta a internet sa plne začlenil do dennej rutiny. Okrem vojenského, medicínskeho, ekonomického, priemyselného, telekomunikačného, informačného, mediálneho a zábavného odvetvia prenikla táto zdieľaná technologická platforma aj do našej privátnej sféry. Základná otázka, pred ktorou stoja nie len mediálne štúdiá, ale takmer všetky humanitné vedy, nevynímajúc kulturológiu je aké dramatické zmeny tento fenomén prináša a či vôbec. V radoch skeptikov a optimistov nových médií prebieha akýsi spor o revolúciu. Mnohí vyjadrujú nedôveru voči obrazu radikálne novej informačnej spoločnosti a prisľubom

ozdravného procesu, tak ako ho definuje ranná kyberkultúra. Odporcovia technooptimizmu odmietajú nahliadať nové médiá ako vonkajších činiteľov a upozorňujú, že ich nemožno hodnotiť bez obsiahnutia širšieho spoločenského kontextu a osôb, ktoré ich používajú.

Skôr ako sa zameriame na platformu internetového serveru YouTube je naším zámerom poukázať na všeobecný posun k on-line kultúre v komparácii s tzv. klasickými médiami i to ako sa v dôsledku informačného veku premieňa mediálna sféra. Vo svojich záveroch berieme do úvahy predovšetkým pôsobenie nových médií na generáciu Y (1980 – 1995) a generáciu Z (1996 – 2020).

1.1 Digitalizácia, virtualita, kyberkultúra

V rámci iniciačných diskusií o nových médiách v akademickej obci, virtuálnych komunitách a laickej verejnosti najväčšmi rezonoval technologický determinizmus. Ten zahŕňal obraz dramatickej premeny spoločnosti a myslenia, katalyzovanej, ak nie priamo kauzálne súvisiacej s digitálnou technológiou. Okrem utopických konceptov odstránenia mocenskej totality v prospech novej slobody človeka sa do popredia dostáva aj informačný koncept, spochybňujúci centralizovaný model distribúcie informácií, ktorý je typický pre staršie formy médií. Toto vymedzenie uchopuje kyberkultúru ako súbor praktík na pomedzí kultúry a technológie, umožňujúci vyrovnávať sa s novou informačnou spoločnosťou.

Ruský teoretik médií Lev Manovich popisuje určité princípy, akési všeobecné tendencie kultúry, ktorá podstupuje komputelizáciu na základe kategórií *číselnej reprezentácie*, *modality*, *automatizácie*, *variability* a *kultúrneho prekódovania*.¹ Z prvej kategórie vyplýva, že univerzálna podoba digitálneho kódu umožňuje médiu stať sa programovateľným a digitálne dáta prenášajú prakticky akýkoľvek typ obsahu od textu, cez obraz a zvuk až po video. Počítačová sieť je ako celok *modulárna* a svojim poriadkom pripomína fraktál, pretože sa skladá z mnohých nezávislých modulov ako sú webové stránky. Manipulácia s dátami má v mnohých smeroch podobu automatickej výpočtovej procedúry, ku ktorej dochádza napríklad pri generovaní webov, alebo vyhľadávaní podľa obrázka či zvuku, teda podľa špecifickosti média. Paralelne s tým ako sa neviditeľnej sieťovej technológii darí plniť ľudskú myseľ informačným pretlakom, prebúda sa aj potreba vytvoriť triediaci kľúč. Jednou z najväčších výziev internetového veku teda nie je produkovať nový obsah, ale vyhľadávať už existujúce neomediálne diela.

Dôsledkom všetkých týchto vlastností je *variabilita* a jej vystihujúcu ukážku predstavuje hypermediálny dokument prepojený princípom hypertextov. Espen J. Aarseth, osobnosť na poli elektronickej literatúry a videoherných štúdií vo svojej teórii hypertextu označuje konfigurovateľné dokumenty ako ergodické, teda také, ktoré predpokladajú, že čitateľ sa sám podieľa na vytváraní výslednej línie textu.² V tomto prípade je čitateľ aktívnym faktorom, rozhodujúcim o tom v ako poradí budú jednotlivé segmenty sprístupňované, a teda každá verzia čítania je len jednou z možných. Na tomto príklade Manovich ilustruje, že neomediálne diela nás utvrdzujú v našej jedinečnosti, inak povedané v tom, že naše voľby, myšlienky, či túžby nie sú naprogramované a zdieľané s ostatnými.³ Tu podľa neho spočíva hlavný rozdiel oproti priemyselnej masovej spoločnosti reprezentovanej tradičnými médiami. Produkty mediálnych

¹ MANOVICH, L. Princípy nových médií. In: *Teória vedy*, 2002, roč. 11/24, č. 2, s. 56.

² MACEK, J. *Úvod do nových médií*. Ostrava : Ostravská univerzita v Ostravě, 2011, s. 28.

³ Ibid., 2011, s. 71.

tovární (filmy, tlač, rozhlasové, televízne vysielanie atď.) vyrobené v miliónoch totožných kópií vystriedala postindustriálna logika, v rámci ktorej si každý občan môže vyskladať svoj vlastný životný štýl a ideológiu.⁴

V konečnom dôsledku Manovich anticipuje vznik novej počítačovej kultúry, ktorej charakter tvorí zmes ľudských a počítačových významov, tradičných predstáv o svete a počítačových spôsobov zobrazovania.⁵

Informácie v digitálnej podobe sú nositeľmi technologicky premietanej kultúry, ktorá tvorí náš prirodzený svet. Nejde však o imitáciu reality v pravom slova zmysle, ale skôr o jej rozšírenie privlastňovaním si obsahov skutočnosti a ich napodobňovaním v inej forme. Tieto simulácie sú natoľko bezprostredné, až sa stráca hranica medzi reálnym svetom a jeho virtuálnou inverziou. Ľudské aktivity v kyberpriestore akoby prirodzene dopĺňajú našu každodennosť až na toľko, že objektívna skutočnosť niekedy ustupuje mierne do úzadia.

1.2 Nové verzum tradičné média

Uplynulo už takmer päťdesiatštyri rokov od toho, čo sa stalo meno kanadského teoretika médií Marshalla McLuhana synonymom jeho najznámejšieho výroku: *médium je posolstvo*. McLuhanove východiská upozornili na potrebu všímať si „holú“ podobu média, ktoré je samo o sebe špecifickou formou výpovede. Našu prítomnosť i budúcnosť popisoval vo vzťahu k skúsenostiam minulým a tvrdil, že obsahom každého média je vždy médium iné.

Fakt, že sa s príchodom nového, prevládajúce stáva zastaraným je čosi, čo je v podstate zvykovo ustálené a konštituovanie nového média odpovedá už zažitým spôsobom organizácie. Prakticky ide o načrtnutie perspektívy *remediácie* resp. vzájomného pôsobenia médií, ktoré vyúsťuje k obojstrannému preberaniu prvkov a postupov. Nejde primárne o lineárny dej, pretože ako sa ukazuje i staršie formy médií sú schopné sa „aktualizovať“ privlastňovaním si techník novších, hoci je to do značnej miery limitované povahou daného média.

Produktom nových médií je ich samotné špecifické prostredie vytvárané užívateľmi, využívajúc potenciál interaktivity a hypertextových dokumentov vo vzájomnom pôsobení s ďalšími užívateľmi. Na rozdiel od televízneho alebo rozhlasového vysielania tu existujú tisíce alternatívnych distribučných kanálov a ich podoba a obsahy určuje, nie len tvorca a kontext, ale predovšetkým reakcie recipientov, ktorý tento obsah vyhodnocujú, spúšťajú ďalšie reakcie a vytvárajú trend.

V kontexte premeny mediálnej krajiny s príchodom internetu americký futuroológ Alvin Toffler označuje subjekt zúčastňujúci sa tvorby mediálnych produktov ako *prozumenta* a stavia ho do hybridnej role konzumenta s identitou producenta.⁶ Internet a osobné počítače dali amatérom do rúk profesionálne nástroje a návody, ale tiež výrazne podporili demokratizáciu distribúcie, teda ktokoľvek má možnosť produkovať a šíriť akýkoľvek obsah. S digitálnymi technológiami je každý potenciálne zapojený do tvorby, recepcie i zdieľania produktov, čím sa zásadne transformuje televízne podnikanie. Kľúčový je tiež kvantitatívny rozdiel v dĺžke doby, na ktorú internet uchváti ľudskú pozornosť i spôsob ako to dosahuje.

⁴ Ibid., 2011, s. 71.

⁵ Ibid., 2011, s. 75.

⁶ PRAVDOVÁ, H. *Determinanty kreovania mediálnej kultúry*. Trnava : Fakulta masmediálnej komunikácie UCM v Trnave, 2009, s. 160.

Ak by sme vzťah nových a tradičných médií opätovne zhodnotili optikou remediácie, nesmieme opomenúť termín technologickej i formálnej konvergencie. Vďaka digitalizácii zmizla jednoznačne odlišiteľná hranica medzi jednotlivými mediálnymi formami na základe čoho sa otázka kde je deliaca línia webu a televízie (prípadne iných médií) stáva podľa českého sociológa Jakuba Macka irelevantná.⁷Televízia využíva prvky spravodajských portálov, predovšetkým vzhľadom na interaktivitu (napr. komentárové sekcie, funkcia páči/nepáči sa mi to atď.). Internetové databázy ako YouTube zasa simulujú niektoré z funkcií televízie a filmu, preberajúc určité žánre i formáty alebo prinajmenšom ich základné znaky.

1.3 Nové médiá a spoločnosť

Autori ranných textov o kyberpriestore akými boli francúzsky filozof Pierre Lévy alebo spisovateľ a odborník na rozmanité aspekty nových komunikačných médií Howard Rheingold boli presvedčení o "liečivej" sile virtuálnej reality. Videli v nej príležitosť revitalizovať hodnoty a ideály, ktoré boli stratené v čase, keď svet pohltila kríza verejného aj individuálneho života. Keďže kyberpriestor zakladá dojem, že v podstate dokáže konkurovať reálnemu, neuspokojivému a nesprávne fungujúcemu svetu, vyjadruje túžbu po obnovení ideálu spolupatričnosti, konsenzu i rozumného ovládania ľudskej povahy. Vyviaznutie z fyzického sveta podnecuje myšlienky vytvorenia medzinárodnej kultúry i občianskej spoločnosti na základe spriaznenosti a spoločného záujmu jednotlivcov, ktorí sú zbavení náhodnosti geografických aj iných okolností. Tento utopický koncept kyberpriestoru, vo svojom jadre apolitický, slobodný a interaktívny čerpá najmä z faktu, že jeho najväčšou hybnou silou sú prevažne mladí jedinci, odmietajúci formalizmus a technický perfekcionizmus starších tradičných médií. Sú ochotní experimentovať s formami komunikácie a dovoľávajú sa po voľnom toku informácií zakladajú virtuálne subkultúry

Britský sociológ Kevin Robins však vyzdvihuje potrebu demytizovať virtuálnu kultúru, pokiaľ chceme odhaliť jej skutočné dopady na naše životy a spoločnosť.⁸Celkom sa opomína skutočnosť, že technológie, umožňujúce vstup do virtuálnej reality sú pevne zakotvené vo fyzickom svete, pričom kým niektoré životné podmienky sú do kyberpriestoru neprenosné, iné ostávajú a dokonca akcelerujú. V istých konkrétnych situáciách sa „občania kyberie“ odvolávajú na usporiadanie vonkajšieho sveta a prenášajú z neho zaužívané šablóny, sociálne a kultúrne konštrukty, či stereotypné predsudky.

Tu je potrebné sa pristaviť pri problematike anonymity a prehľbujúcich sa rozdieloch medzi aktuálnym a skutočným ja. Identita v kyberpriestore je externe budovaná, vymedzená reakciou okolia a spätnou väzbou v nadväznosti na potrebu mať pozornosť a byť oceňovaný. Taktiež je tu prítomná tendencia nechoty prežívať spoločenskú či biologickú determináciu svojej sociálnej role, pre ktorú sa otvára možnosť presúvať sa medzi identitami alebo využívať skúšobné charaktery v závislosti od podmienok a potrieb. Hľadanie odpovede na otázku, čo spôsobuje príťažlivosť kybernetického spoločenského života je viazané na problematiku zmenenej normy sociálneho správania, ktorú pozorujeme v dichotómií anonymných a „nonymných“ identít.

Tvár vo virtuálnom svete je starostlivo vybudovaná a prispôbena vonkajšiemu hodnoteniu, hoci možno namietat, že tento prístup sa ničím nelíši od prirodzenej snahy človeka tvarovať čo

⁷ MACEK, J. *Úvod do nových médií*. Ostrava : Ostravská univerzita v Ostravě, 2011, s. 31 – 32.

⁸ ROBINS, K. Kyberprostor a svět, ve kterém žijeme. In: *Revue pro média*, 2003, roč. 3, č. 5, s. 11.

najlepší želaný obraz o sebe. V tomto prípade však ide o veľmi premyslené, vytúžené ja, opierajúce sa neraz o falošné normy žiaduceho životného štýlu, postaveného na popularite, estetických kritériách, úspechu a vynútenej pozitivite. Rozdiel spočíva vo vytvorení akéhosi odtlačku seba samého fungujúceho do značnej miery ako reklamné simulakrum, čo je dôsledkom prehnannej orientácie na vlastné ego. Internetová persóna vyjadruje spoločenský status jedinca aj mimo virtuálneho prostredia. „Byť známy na internete“ je výraz prestíže, ktorý neraz predhŕňa skutočný úspech v práci alebo tvorbe, či majetkové a sociálne postavenie.

Na základe predošlých teoretických východísk definujeme virtuálnu realitu ako umelý svet, ktorého existencia v prítomnosti je podmienená kontinuálnou masovou prepojenosťou a živou interakciou spoločenstiev konkrétnych jednotlivcov. Kyberprietor je skutočne vymedzený ako „nikde - niekde“, pretože jestvuje len pokiaľ ho vnímame a zapájame sa doň.

2 Youtube

Platforma YouTube je druhým najpoužívanejším vyhľadávačom na svete, hneď po integrálnom asistenčnom systéme súčasnej civilizácie, vytvorenom spoločnosťou Google.

Podľa redaktora časopisu *Ikaros* Ondřeja Voců je YouTube príkladom webového sídla naplňajúceho myšlienky webu 2.0. Pevný obsah webových platforiem, vytváraný jednotlivými užívateľmi je nahradený priestorom pre zdieľanie a spoločnú tvorbu smerom k budovaniu užívateľskej komunity. Revolúcia vo webovom podnikaní i počítačovom priemysle vychádza z tzv. sieťového efektu, ktorý vedie k tomu, že doména bude rásť a zlepšovať sa s pribúdajúcimi užívateľmi.⁹

YouTube je užívateľsky prívetivým rozhraním, ktoré pokrýva štýlovo rozmanité segmenty. Okrem domácich videí a individuálnej tvorby, tu možno nájsť televízne stanice i podnikateľské či marketingové subjekty zacielené na posilnenie značky. Server takisto umožňuje politickým činiteľom prehovárať k voľičskej základni, alebo národným agentúram ako je NASA informovať o svojich projektoch.

Platforma demonštruje zmienený posun v komunikačnom vzorci od *one to many* k *many to many* a generuje videá, ktoré nie sú izolované od publik. Poskytuje funkcie spätnej väzby vo forme štatistických ukazovateľov, komentárov či „palcov hore alebo dole“.

Vo všeobecnosti možno osobu youtubera vymedziť ako tvorcu videí publikovaných na YouTube bez ohľadu na žáner alebo kvalitu, pričom sa ním môže stať v súlade s dostupnosťou šancí úplne ktokoľvek. Užšia definícia však uchopuje tento pojem v medziach akejsi internetovej celebrity elitného charakteru, ktorej sa podarilo dosiahnuť záujem vyšším počtom vzhliadnutí či odberov.¹⁰

Pozornosť je jadrom podnikateľskej stratégie portálu, ktorý okrem štandardného kanálu dáva možnosť získať partnerstvo a zaradenie do programu preferovania Googlom. Partnerský kanál okrem zopár funkcií navyše, poskytuje predovšetkým speňaženie prostredníctvom služby *GoogleAdSense*, pridávajúcej do videí reklamu. Korporátni inzerenti pravdaže nechcú, aby bol ich produkt asociovaný s nevhodným posolstvom a preto YouTube automaticky reguluje prostredie a tiež dáva možnosť užívateľom videá nahlasovať. Zakazuje pornografický, sexuálne

⁹ Web (5), 2011, nečíslované.

¹⁰ Pozn. aut.: Prihlásenie sa na odber určitého kanálu zabezpečí, že videá daného tvorcu sa k odoberateľovi spoľahlivo dostanú a nebudú zahŕtené iným obsahom. Je to zároveň číselné vyjadrenie úspechu a popularity youtubera, ktorým publikum prejavuje lojalitu. Často sa používa analogicky s termínom „fanbase“.

explicitný, škodlivý, zdravie ohrozujúci alebo nenávisťný obsah, ako aj násilie, obťažovanie, kyberšikanu, spam, zavádzajúce metadáta a podvody. Z hľadiska reklamy sa dištancuje tiež od vulgarizmov a citlivého obsahu, ktorý zahŕňa napríklad náboženstvo, politické presvedčenie, tragédiu alebo konflikty.

Nasledujúca kapitola sa venuje fundamentálnym aspektom youtuberskej kultúry, ktorá vyrastá z relatívne mladej tradície virálne šíreného internetového obsahu a atribútov sociálnych sietí. S vedomím, že YouTube je užívateľsky nesmierne diverzifikovaná platforma sa nami uvedené závery vzťahujú na reprezentatívnu vzorkou najdynamickejšie sa rozvíjajúceho segmentu stránky. Tvoria ho prevažne mladí tvorcovia s identitou internetových osobností a skupiny užívateľov, snažiac sa ich postup zopakovať.

2.1 YouTube a virálna kultúra

V prostredí internetu človek naráža na množstvo informácií, z ktorých mnohé nemajú užitočnú hodnotu a možno povedať, že sú rozptyľujúce, zábavné, ba až triviálne. Pojem virálne video vzklíčil v spoločenskom povedomí približne okolo roku 2007 s batol'at'om Charliem, hryzúcim svojho brata do prstu či dramaticky sa dívajúcou veveričkou, ktorým predchádzal frustrovaný pracovník kancelárie napádajúci svoj počítač.

V dennej záplave videí sa však iba malé percento z celkového objemu dát transformuje do virálneho elementu populárnej kultúry. Youtubeový expert na webové trendy Kevin Allocca na konferencii *TEDYouth* v roku 2011 uviedol tri fundamentálne predpoklady, na základe ktorých sa osoba alebo obsah stanú populárnymi na internete. Konkrétne ide o účinok tzv. *Tastemakers* (osôb ovplyvňujúcich vkus), participujúcich komunít a neočakávanosti.¹¹ Prvú kategóriu definuje takpovediac z perspektívy názorových autorít, ktoré sú vnímané okolím veľmi pozitívne a predstavujú nové zaujímavé veci širokému publiku. Najčastejšie ide o celebrity televízie, filmu alebo hudobnej scény, ale taktiež o internetové osobnosti, ktoré vďaka sile odberov získali stabilnú základňu fanúšikov.¹²

Allocca ďalej tvrdí, že na rozdiel od jednosmernej zábavy 20. storočia. je komunitná participácia dôležitý moment, ktorý z nás činí súčasť fenoménu tým, že ho šírimo alebo modifikujeme.¹³ Všetky tieto javy sú podľa neho korunované nepredvídateľnosťou resp. nemožnosťou tento efekt vyvolať umelo.¹⁴ Nečakané podnety sú zároveň impulzom k prebudeniu emócií, ktoré sú kotvou udalostí v ľudskej pamäti. YouTube sa v tomto svetle javí ako laboratórium nápadov a ich potenciálnej úspešnosti, no zároveň je ihriskom neustáleho konkurenčného boja všetkých zo všetkými o pozornosť.

Allocca je pevne presvedčený o tom, že bez toho aby sme si to stihli uvedomiť sa zrodila nová populárna kultúra tvorená a poháňaná jednotlivcami, hlasmi ďalšej generácie ľudí z internetu, ktorých sláva je výsledkom zaangažovanosti všetkých. Tvrdí, že zdanlivo malé spoločenstvá môžu nadobudnúť obrovský vplyv a zábava, ktorú konzumujeme tak odráža menej vedomé potreby, neuznávané klasickými médiami.¹⁵

¹¹ Web (2), 2011.

¹² Ibid., 2011.

¹³ Web (1), 2018, nečíslované.

¹⁴ Web (2), 2011.

¹⁵ Web (1), 2018, nečíslované.

Domnievame sa, že virálne šírený obsah je predpokladom vzniku akéhosi kybernetického folklóru, ktorý je výsledkom presahov mediálneho pôsobenia do kultúry a naopak. Navzdory geografickej vzdialenosti a odlišnej sociálnej realite internet predsa len vytvára špecifickú formu blízkosti, komunikácie a potenciálneho priestoru pre tvorbu. Tieto digitálne prejavy jednotlivcov a skupín spájajú predovšetkým rôzne dimenzie humoru, mémy a konkrétne postupy či návody. Vieme konštatovať, že aj napriek nesmierne diferencovanému virtuálnemu poľu, sú charakterové rysy internetového publika relatívne homogénnou zmesou. Z jeho radov vystupujú aktívni prozumentí, tvoriaci a modifikujúci obsah, avšak o samotnom autorstve na internete je problematické hovoriť. Dôvodom je to, že na kreovaní a distribúcii významov sa podieľa akási kolektívna myseľ, ktorá si tieto diela prisvojuje.

2.2 Médium s identitou sociálnej siete

Pre YouTube platí, že v súlade s mechanizmom participačnej kultúry si obyčajný jednotlivec podomácky vyprodukuje mediálne posolstvo, ktoré skupina iných jednotlivcov vynesie na určité priečky sledovanosti. Predsa len sa tu zdôrazňuje autor – youtuber, na pravidelnej báze prispievajúci svojimi videami, čím postupne vybuduje vlastnú „mediálnu stanicu“. Často si hlbšie osvojuje špecializované metódy a zručnosti ako sú práca s kamerou, svetlom zvukom a postprodukciami. Môže klásť špeciálny dôraz na svoj verbálny i neverbálny prejav ako aj na celkové pôsobenie, vzhľad či atmosféru a v podstate remediuje postupy zostavovania televízneho produktu. Možno sa domnievať, že ide o príťažlivosť témy, moment stotožnenia sa s mentalitou rovesníka alebo autenticita, plynúca z nevyžiadaného zverejňovania aspektov osobného života, ktoré z youtubera činia centrum záujmu mládeže. Z pozície výskumu nie je známe, ktoré faktory konkrétne sú zodpovedné za značnú popularitu určitých druhov videí, dokážeme sa však zhodnúť, že motiváciám sledovania, ale aj tvorivého procesu dominuje zábava a nevážnosť.

Najúspešnejší slovenský youtuber Daniel Štrauch známy ako *GoGo* hovorí: *„Keď sa pýtam svojich fanúšikov, či pozerajú televíziu, mnohí tvrdia, že nie. Nie sú zvyknutí ako starší sadnúť si večer k správam. Samozrejme, nehovoriac o tom, že by si kupovali noviny. To však neznamená, že nevnímajú svet okolo. Preferujú weby, ktoré poznajú, aplikácie s krátkymi informáciami. Dlhé texty ich odrádzajú, chcú sa rýchlo dozvedieť podstatu bez omáčok. Často k tomu potrebujú obrázky alebo práve video, čo je prijateľná forma získavania informácií.“*¹⁶

Vo vzťahu k tradičným médiám ako je televízia alebo rozhlas si predovšetkým toto mladé publikum vypestovalo rezistenciu. Odvyklo si od mantinelov vysielačích časov i formalizmu a technického perfekcionizmu naprogramovaného televízneho moderovania.

Zo zástupu publika digitálnych detí vzišli aj youtuberi, ktorí vo vzťahuve infraštruktúre zastávajú pohyblivú kategóriu tvorcov alebo internetových mikro celebrit. Takisto je potrebné pripomenúť, že je tu prítomná špecifická koexistencia amatérov s profesionálmi, čo zo stránky činí nesmierne nesúrodú entitu.

Ani samotnú komunitu nemožno paušalizovať, pretože platforma poskytuje veľa užívateľských polôh, ale pre potreby našej práce rozdelíme užívateľov na štyri skupiny. Prvú tvoria diváci zapájajúci sa aktívne a pravidelne do diania na Youtube, ktorých označíme ako *jadro*. Majú svojich obľúbených youtuberov alebo kanály a zaujímajú sa nie len o tvorbu, ale aj

¹⁶ Web (4), 2017, nečíslované.

o osobu samotného youtubera naprieč inými sociálnymi sieťami. Druhá skupina zastrešuje *sledovateľov* s intenciou dívať sa na videá a občasne reagovať. Títo užívatelia disponujú prevažne povrchnými znalosťami o pôsobení youtuberov a obsah si volia podľa témy, nie podľa tvorcu. Pod tretiu skupinu zaraďujeme *návštevníkov*, ktorí sú pasívnymi zvedavcami krúžiacimi na vonkajšom okraji. Ich pozornosť sporadicky pritiahne nejaký virálny trend alebo udalosť. Samotných youtuberov napokon začleníme do kategórie *prispievateľov*, pričom hranice danej typológie sa v ich prípade môžu vzhľadom na ambivalentnosť užívania rozmazávať (môžu byť tvorcami aj divákmi).

Každopádne vzťahové rámce komunity sa pohybujú vo veľmi nepresných určeníach. Môžu byť nesmierne voľné na úrovni cudzincov, ale na druhú stranu sú aj potenciálnym východiskom pre priateľstvá v reálnom živote. Najmä v období dospievania sa komunita stáva zdrojom normatívneho vplyvu, recipročnej sociálnej podpory, integrovania do vrstovníckeho kolektívu, identifikácie a spoločného záujmu bez ohľadu na to, že je toto prostredie virtuálne. Status členstva znamená pre jadrových užívateľov predovšetkým zdieľanie lojality k obľúbenému tvorcu. Ten je často na princípe dojmu o dôvernom prepojení k divákovi omnoho bližšie ako osobnosť televíznej obrazovky alebo filmového plátna.

Youtuber Karel Kovář známy ako Kovy hovorí, že youtubering v ponímaní „celebritnosti“ funguje na princípe zaistovania pozornosti samotným tvorcom, pričom tradičné médiá sú viacmenej bokom. V tom vidí istý rozdiel oproti klasickým celebritám, ktoré pútajú záujem využívaním mediálneho priestoru,¹⁷ na druhej strane youtuber je médiom sám o sebe. Z perspektívy marketingu zastáva silnú pozíciu tzv. *influencera*, ktorý disponuje značným vplyvom na formovanie názorov a postojov svojho publika.

Podľa štatistického šetrenia spoločnosti DefyMedia (2015) až 63% opýtaných vo veku 13 – 24 rokov priznali, že vyskúšali produkt propagovaný známou osobnosťou stránky YouTube, zatiaľ čo tradičným celebritám dôveruje 48% mladých divákov.¹⁸ Výskum deklaruje, že kvôli autenticite mladí ľudia nevnímajú takýto druh propagácie ako reklamu, ale skôr ako súčasť životného štýlu.

Youtubový kanál je ekvivalentom osobného profilu podobného tomu aký používame na bežných sociálnych sieťach, avšak omnoho lepšie saturuje potrebu konzumácie vizuálneho obsahu. Reflektuje nie len trendy, ktoré rezonujú medzi mládežou, ale je najmä výrazom istého svetonázoru, myslenia, prežívania a postoja k času, informáciám či práci. Pod pojmom influencer sa skrýva viac ako definícia dobrého predajcu, pretože u neho publikum, odmietajúce konvenčné múdra neraz hľadá komplexné rady a vedenie.

Potreba byť v obraze a mať kybernetický spoločenský život podnecuje nový druh obavy, ktorou je „strach z vynechania“. Ako pre tvorcu tak aj pre ostatných užívateľov je omnoho jednoduchšie prijať negatívnu kritiku na internete ako úplnú absenciu akejkolvek reakcie. Spisovatelia Gary Chapman a Arlene Pellicane si všimajú, že: „*Cesta k obľúbenosti je vydláždená tlačidlom „páči sa mi to“ a počtom komentárov.*“¹⁹ Odoberatelia spolu s publikom sú takpovediac dehumanizovaní na úroveň komodity v novej situácii, kedy nadšenie negenerujú len zážitky, ale priebežné hodnotenie a pochvala okolia. Byť permanentne v kontakte s tým čo

¹⁷ Web (6), 2018.

¹⁸ Web (3), 2015, nečíslované.

¹⁹ CHAPMAN, G. – PELLICANE, A. *Digitálne deti*. Bratislava : Porta Libri, 2016, s. 40.

robia naši rovesníci a nezaostávať za aktuálnym dianím je takmer kľúčové pre uplatnenie sa jedinca v školskom a čoraz častejšie aj v pracovnom kolektíve.

Atraktivita stránky tkvie vo vizuálnom spracovaní informácií, no problémom je ich fragmentárnosť a do istej miery aj banálnosť. Videokracia užšej skupiny tvorcov využíva potenciál okamžitosti pokiaľ informuje o vlastnej internetovej kultúre a vnútornom diani, ale zlyháva keď príde na širšiu životnú i spoločenskú perspektívu. Zdá sa akoby sa rozptýlenie stalo prirodzenou súčasťou života, ktorý v očiach digitálnych domorodcov čelí vážnemu deficitu. Tempo virtuálneho diania i striedanie trendov a senzácií je tak rýchle, že na skutočný život aj príležitostné pocity nudy už neostáva toľko trpezlivosti.

2.3 Postupy a žánre tvorby na YouTube

Platforma YouTube otvorila amatérom cestu k profesionálnym postupom elity, čím dala vzniknúť malým produkčným bunkám. V súlade s vyššie popísanými mechanizmami sa vďaka aktívnym prozumentom prenášajú nie len obsahy, ale aj prednastavené šablóny. Ide o vznik veľmi podobných, no nie úplne totožných produktov a do popredia sa dostáva rôzna miera kreativity alebo technických kompetencií tvorcov, ktoré priamo úmerne ovplyvňujú úspech konkrétneho videa. Podľa žánrovej rôznorodosti sa zužuje aj pôsobnosť youtubera, pričom vznikajú rôzne mutácie ako vlogger, beautyvlogger, letsplayer, pranksters atď.

Vlog – je skrátené označenie termínu video blog, zastrešujúce audiovizuálny ekvivalent písomného blogu. Vlogy spravidla vizuálne zachytávajú zážitky, postoje, myšlienky, či komentáre autora alebo fungujú ako nekonvenčný zdroj informácií.

Rozdiel oproti blogu však spočíva vo väčšej miere transparentnosti, kedy diváci citlivo reagujú na najmenšie detaily vrátane vzhľadu, gestikulácie, mimiky a dokonca interiéru na pozadí. Prehrávač videa vnímajú v prenesenom význame ako akési okno do života youtubera a pociťujú s ním väčšiu mieru identifikácie. Obrazovka nie je bariérou komunikácie, čo dovoľuje divákovi obľúbeného tvorca priamo osloviť a prípadne viesť s ním dialóg. Najčastejšie námety vlogov, ale aj forma spracovania a jazyk vzbudzujú dôveru i spriaznenosť, dokonca detailný záujem o konkrétnu osobu, pôsobiacu dojemom kamaráta.

Z perspektívy autora je vlog akási forma verejného virtuálneho denníka, alebo spôsob ako informovať o niečom, čo je voči jeho osobe externé. Možno ho využiť na celené vytváranie a usmerňovanie názorov, prípadne ventilovanie vlastných emócií. Niekedy je vlog dokonca nástrojom budovania identity a sebaopojatia autora skrze prekonania strachu aj čiastočného vystúpenia z komfortnej zóny. Riziká, ktoré sa všeobecne vzťahujú k pôsobeniu internetových sociálnych sietí na mladú formujúcu sa osobnosť zostávajú výčitkou aj v tomto prípade. Obavy vyvoláva skreslený pohľad na seba samého a nadštandardné pocity vlastnej dôležitosti, jedinečnosti, či exhibicionistická potreba konštantnej pozornosti i obdivu.

Reakčné video – predstavuje špecifický druh komentára, v ktorom autor prezentuje svoj subjektívny názor na určitú konkrétnu problematiku, trend, iné video, osobu alebo jej správanie. Reakcie sa pohybujú v škále od serióznosti, cez sarkazmus až k vysmievaniu sa, pričom práve táto kategória je najčastejšie vystavená mediálnej kritike. Fenomén reakčných videí sa stal predmetom sporou ohľadne kyberšikany a nenávistných útokov na internete.

Let'splay – patrí k najsilnejším a divácky nesmierne obľúbeným žánrom. V princípe je záznamom z priebehu hrania videohry doplnený o autorov výklad, poznámky a subjektívny dojem. Pôvodným účelom týchto videí bolo previesť hrou a ukázať prednosti i nedostatky, prípadne alternatívne zakončenia. Postupom času sa záujem publika odvíjal nie len od autorových herných skúseností a zručností, ale najmä od jeho vyjadrovacích schopností, čím tento žáner naznačil určité paralely so športovými prenosmi.

2.4 Potenciál pre vzdelávanie a všestranný rozvoj

Domnievame sa, že všetky úvahy o budúcnosti výchovy a vzdelávania musia nutne zohľadňovať súčasné premeny prístupu k informáciám a poznaniu ako takému. V kontexte kyberkultúrnej dominancie u adolescentov a mladých dospelých môžeme hovoriť o dostupnosti aj určitej paradoxnej stabilite informácií v živom archíve akým YouTube nepochybne je. O stránke sa dá uvažovať v medziach pamäťovej banky, ktorá má isté druhy poznatkov neustále k dispozícii a prístup k nim je navyše rýchly, intuitívny i prítiažlivý.

Obhajcovia virtálnych škôl vítajú nabúranie predstavy vzdelávania ako pyramídy a lineárneho procesu, ktorý by mal ustupovať informačnej rieke. Nové spôsoby učenia sa a práce na sieti nás totiž posúvajú k obrazu spoločnosti, ktorá vzdeláva sama seba na princípe „do it yourself“ a pružne reaguje na potreby vyplývajúce zo špecifickej životnej dráhy novej manažérskej generácie Z.

Súčasnosť konfrontuje pomaly sa pohybujúci svet vydávania kníh s rýchlou, relatívne nenákladnou a časovo úspornou produkciou videa. Český youtuber Martin Rota na pomerne malom formáte tri až päť minútových videí kanálu *Vědecké kladivo* odpovedá na otázky čo je to neutrónová hviezda, prečo sú mokré veci tmavšie alebo ako funguje imunitný systém či dotykový display. Slovenka Sandra Sviteková z kanálu *Dejepis inak* v nie o mnoho dlhších videách objasňuje napríklad pojmy populizmus, korupcia či defenestrácia alebo poskytuje rady ako nájsť rovnováhu medzi hraním videohier a štúdiom. Etablovaný zahraničný kanál *MinutePhysics* vytvorený americkým fyzikom Henrym Reichom zasa ponúka stručné vysvetlenie pomerne zložitých vedeckých termínov a myšlienok formou časozbernej animácie.

Možno hovoriť aj o tom, že kompetencie, ktoré mali kedysi v istom zmysle elitný charakter a boli viazané na prostredie nejakej vzdelávacej inštitúcie sú dnes voľne dostupné v kyberpriestore. Vďaka internetovej sieti návodov a vysvetliviek sa problematizuje aj pojem remesla, pretože z rozmanitých zručností dnes mnoho ľudí ovláda určitý súbor bez toho aby sa čokoľvek museli naozaj vyučiť.

Máme za to, že masívna podpora on-line video kurzov radikálne mení inštitucionálne vzdelávanie viazané na fyzickú prítomnosť v jednej budove smerom k slobodnej a otvorenej výmene informácií aj vzhľadom na fakt, že celok poznania je definitívne mimo dosah jedného človeka. Na druhej strane sa podceňuje nevyhnutnosť ľudského faktoru a kontroly nad sprostredkovaním tohto poznania. Nicholas C. Carr odborník na vzťahy technológie a kultúry píše, že: „*Keď sme online, vstupujeme do prostredia, ktoré podporuje zbežné čítanie, uponáhľané a rozptýlené myslenie a povrchné učenie.*“²⁰ Dovoľme si doplniť, že vzniká

²⁰ CARR, N. *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*. New York : W.W.Norton&Company, 2011, s. 116. Pozn. aut. : vlastný preklad. Pôvodné znenie: „When we go online, we enter an environment that promotes cursory reading, hurried and distracted thinking, and superficial learning.“

problém oddeľovať relevantné údaje od oddychových rozveseľujúcich informácií ako aj fakty od fikcie.

Literatúra a zdroje

- CARR, N. *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*. New York : W. W. Norton&Company, 2011. 304 s. ISBN 978-0393339758.
- CHAPMAN, G. - PELLICANE, A. *Digitálne deti*. Bratislava : Porta Libri, 2016. 200 s. ISBN 9788081560705.
- MACEK, J. *Úvod do nových médií*. Ostrava : Ostravská univerzita v Ostravě, 2011. 71 s. ISBN 978-80-7464-025-4.
- MANOVICH, L. 2002. Princípy nových médií. In: *Teória vedy*, 2002, roč. 11/24, č. 2, s. 55 – 76. ISSN 1804-6347.
- PRAVDOVÁ, H. *Determinanty kreovania mediálnej kultúry*. Trnava : Fakulta masmediálnej komunikácie UCM v Trnave, 2009. 359 s. ISBN 978-80-8105-113-5.
- ROBINS, K. Kyberprostor a svet, ve kterém žijeme. In: *Revue pro média*, 2003, roč. 3, , č. 5, s. 15 – 23. ISSN 1211-9938.

Internetové zdroje

- Web (1): ALLOCCA, K. 2018. *What I learned about the world by watching YouTube for a living*. [online]. 2018. [cit. 27.2.2018]. Dostupné na internete: <https://inews.co.uk/news/long-reads/youtube-trends-culture-kevin-allocca-videocracy-book/>
- Web (2): : ALLOCCA, K. 2011. Why videos go viral. In: *TEDYouth*. [online]. 2011. [cit. 25.2.2018]. Dostupnosť na internete: https://www.ted.com/talks/kevin_allocca_why_videos_go_viral
- Web (3): MAREK, M. 2015. *Mezi mladými je productplacement na youtube účinnější než v televizi*. [online]. 2015. [cit. 8.3.2018]. Dostupné na internete: <https://netfilter.cz/2015/03/10/mezi-mladymi-je-product-placement-na-youtube-ucinnejsi-nez-v-televizi/>
- Web (4): POLÁŠ, M. 2017. *GoGo: Mladí nepozerajú večerné správy*. [online]. 2017. [cit. 20.2.2018]. Dostupné na internete: <https://www.etrend.sk/trend-archiv/rok-2017/cislo-25/mladi-nepozeraju-vecerne-spravy.html>
- Web (5): VOCŮ, O. 2011. Když se řekne YouTube...In: *Ikaros*, [online]. 2011, roč. 15, č. 4. Dostupné na internete: <https://ikaros.cz/kdyz-se-rekne-youtube>
- Web (6): *Youtuber – nový idol mladých?*. In: *90' ČT24*. [televízna relácia]. Moderuje Jiří Václavěk. Praha, ČT2, 5.1. 2018 20:00. Dostupné na internete: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/11412378947-90-ct24/218411058130105/obsah/592037-fenomen-youtube-host-ve-studiu>

The reflection of the chosen socio-cultural aspects of the new media with focus on the YouTube platform

The article explores an issue of the chosen socio-cultural aspects of the new media, which are represented by amateur creative production on the YouTube platform. It points out strong connection between cyberspace and society, which causes new types of experiences. The Phenomenon of Youtubers illustrates the situation in one of the key centres of virtual culture that creates specific audiovisual content. The article describes balancing between consumption and production of youngest generation and their focus on virtual reality.

Príspevok predstavuje vybranú časť Diplomovej práce s názvom *Reflexia vybraných aspektov nových médií so zameraním na platformu YouTube*, ktorá bola úspešne obhájená na Katedre kulturológie, FF UKF v Nitre v akademickom roku 2017/2018. Školiteľkou záverečnej práce bola Mgr. Erika Moravčíková, PhD.

Autor: Mgr. Andrea Olejárová

interná doktorandka

Katedry kulturológie FF UKF v Nitre

andrea1.olejarova@gmail.com

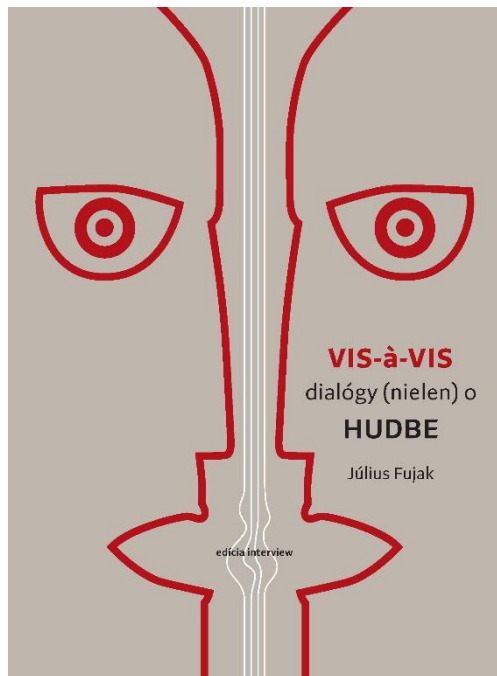
Školiteľ: Mgr. Erika Moravčíková, PhD.

Katedra kulturológie, FF UKF v Nitre

kovacova.erika@gmail.com

SPRÁVY A RECENZIE

FUJAK, Július: Vis-à-Vis dialógy (nielen) o Hudbe



Žáner knižných rozhovorov si získava posledné roky v slovenskom knižnom prostredí väčšiu pozornosť a teší sa popularite aj medzi čitateľmi. Ročne vychádzajú desiatky rozhovorov a hlavne takzvané „celebritné“ tituly sú dobrým obchodným artiklom. Témy, intenzitu vydávania a množstvo kusov jedného knižného nákladu často určuje aj spoločensko-politická situácia. V tomto kontexte pretrváva dopyt hlavne po rozhovoroch usilujúcich sa prostredníctvom rekonštrukcie konkrétnych ľudských osudov formou dialógu dávať do súvislosti veľké a malé dejiny s cieľom doviesť čitateľa k pochopeniu niektorých dejinných udalostí. Vzhľadom na živé trhové prostredie a dravý marketing nie je ani táto oblasť zárukou kvality. Ak zárukou, tak potom kvantity. V tomto balaste knižných rozhovorov sa ale

predsa čas od času objavujú také, ktoré stoja za zmienku či dlhšie pristavenie sa. Prekladateľ a spisovateľ Ján Štrasser je dlhodobo známy aj ako autor rozmanitých knižných rozhovorov. Z nedávnej doby stoja za pozornosť dva tituly vydané *Literárnym informačným centrom*. Prvým z nich sú rozhovory s nezávislými knižnými vydavateľmi *Osem vytrvalých* (2017) a druhým pomerne čerstvým titulom *Žiť svoju báseň* (2018), v ktorej sa rozprával s básnikom Ivanom Štrpkom o živote a tvorbe. Spomínam ich z toho dôvodu, že oba tituly sú príkladom, ako môžu rozhovory s osobnosťami kultúrno-umeleckého prostredia presahovať do celospoločenských tém a nevytvárať tak len obraz vnútorného sveta respondenta, ale aj obraz toho vonkajšieho, v ktorom žijeme my všetci. V tomto ohľade robia často záslužnú prácu menšie vydavateľstvá, ktoré prinášajú pozornosti hodné knižné (nielen) rozhovory, ale vplyvom viacerých okolností ujdú očiam čitateľa.

Mojim očiam neušla kniha *VIS-à-VIS* s podtitulom *dialógy (nielen) o HUDBE*, ktorú v roku 2018 vydalo vydavateľstvo *Drewo a srd* spoločne s občianskym združením *Vlna* v edícii *interview*. Kniha je súborom rozhovorov, v ktorých Július Fujak, skladateľ nekonvenčnej hudby, hudobník a estetik, viedol dialógy so slovenskými a českými hudobnými skladateľmi, hudobníkmi, hudobno-intermediálnymi umelcami a teoretikmi: Ivanom Acherom, Ivanom Buffom, Martinom Burlasom, Jurajom Ďurišom, Mikolášom Chadimom, Jánom Boleslavom Kládovom, Petrom Machajdíkom, Valérom Mikom, Zbyňkom Prokopom, Michalom Ratajom, Ivanom Šillerom & Ferom Királyom, Jaroslavom Šťastným & Petrom Grahamom, Mirom Tóthom, Mariánom Vargom. Dialógy až na jednu výnimku vznikali v priebehu posledných desiatich rokov. Väčšina z nich bola pôvodne publikovaná v časopise o súčasnom umení a kultúre *Vlna*, zvyšok bol publikovaný v časopisoch *Hudba* a *Trištvrté revue*. Autor dodáva, že viaceré rozhovory sú v tomto knižnom vydaní rozšírené o nové otázky a odpovede.

intermezzo

„*Vis à vis* je existenciálna situácia, v ktorej sme vystavení zoči-voči niekomu či niečomu. V prípade tejto knihy rozhovorov sa ako prvý poníka význam partnerského dialógu, keď sa niekto pýta a iný

odpovedá. No zároveň tu ide o vzájomné slobodné rozhodnutie postaviť sa, obrazne povedané, tvárou v tvár hudbe, najmä súčasnej v jej rozmanitých podobách a prejavoch.“ (Fujak, 2018)

Existenciálnu situáciu *vis á vis* jednoducho a stroho stvárnjuje ilustrácia Miriam Gavulovej z obálky knihy, na ktorej sú z profilu načrtnuté na seba priamo (zoči-voči) hľadiace siluety dvoch postáv. Sú zachytené v momente spoločného dialógu rozochvíevajúceho ešte nepopísané riadky. Skôr ako sa čitateľ ponorí do dialógov zhmotnených v už popísaných riadkoch, môže si v úvode každého rozhovoru prečítať krátky životopis konkrétnej osobnosti, ktorý upriamuje pozornosť na dôležité aspekty jeho tvorby a zároveň svedčí o rozmanitosti životov slovenských a českých hudobných osobností. Fujak pri skladbe otázok dialógov vychádza z profilácie, hudobného smerovania a angažovania sa v oblasti hudby jednotlivých respondentov. Rozvíja témy ako: dramaturgická profilácia, interpretácia nekonvenčných skladieb, súčasná postmoderná hudba a jej meandre, komprovizácia, improvizácia, hranice hudobnosti, inšpiračné zdroje, takzvaná alternatívna hudba či kritika fenomenológie. Vo viacerých dialógoch sa venuje súčasnej nekonvenčnej hudbe – jej podobe, vývoju, konfrontáciám s inými podobami hudby. Otázky neohraničuje československým priestorom, ale snaží sa ich koncipovať v širšom európskom rámci. Devízou dialógov je skutočnosť, že Fujak sa striktne nedržal vopred pripravených otázok. Pohotovo a logicky reaguje, a tak postupne rozvíja dialógy o ďalšie témy a roviny. Anotácia knihy spolu s krátkym citovaným intermezzom síce môže zdanlivo navodzovať pocit, že snahou zhovárajúcich sa je zapísať riadky najmä úvahami, polemikami či hádkami o rozmanitých podobách a prejavoch hudby. Autor sa ale vo vedených dialógoch neobmedzuje len na témy vyplývajúce z odbornej profilácie jednotlivých respondentov. Držiac sa podtitulu knihy – dialógy (nielen) o HUDBE – rozvíja aj osobné, ľudské, ale aj spoločensko-politické témy. Dialóg sa tak rozrastá o nové roviny, ktoré presahujú hranice hudby. Niekedy ho k týmto témam a presahom vedú odpovede samotných respondentov. Ako v prípade dialógu s Martinom Burlasom, keď Fujak promptne reaguje na jeho zdesenie z možných občianskych

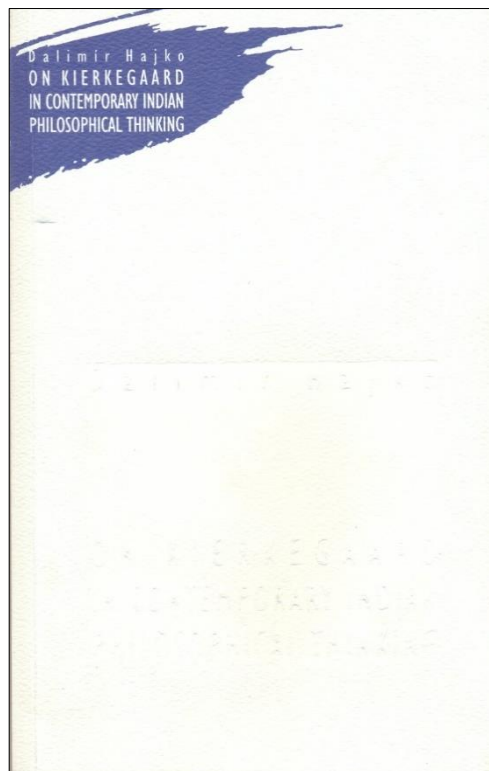
vojen a konštatuje, že sa nestačí čudovať, ako sa u nás „zmilitantnieva“ a „podprahovo fašizuje“ spoločenská atmosféra. (Fujak, 2018, s. 48) Vo svojej reakcii pokračuje uvažovaním nad absenciou kultúry akejkolvek polemiky a trefne zdôrazňuje, že absencia polemiky sa netýka len sociálnych sietí, ale viditeľne najmä na nich je nebezpečné čo i len položiť otázku. Čo podľa neho ústi do: „... dobrovoľnej izolácie vzájomne sa afirmujúcich ľudí na „ostrovoch“, ktoré o sebe nič nevedia a nechcú vedieť. A v bludnom kruhu či – nebudaj – v nebezpečnom víre jeden druhého nielenže nemá potrebu počúvať, ale ho a priori neguje a bezohľadne potláča“ (Fujak, 2018, s. 48). V závere reakcia na základe povedaného formuluje ďalšiu otázku, keď sa Burlasa pýta, či má význam komponovať a vytvárať hudbu. Takýmto spôsobom vytvára prieniky a pátra po otázkach a odpovediach v širších súvislostiach. Dialóg zároveň naberá istú dramatickosť, vďaka ktorej môže byť čitateľ s dialógmi v užšom, ba až živom kontakte. V tomto smere by bolo príhodné ozvláštniť dialógy viacerými „zoči-voči“ interakciami, pretože miestami môže mať čitateľ pocit, že autor a respondent si otázkami a odpoveďami len priateľsky potvrdzujú niečo, čo si už medzi sebou viackrát povedali. Tým nechcem povedať, že rozhovory by sa mali viesť v nepriateľskom duchu. Chcem len povedať, že by to malo trochu ľudsky iskriť.

Knihá rozhovorov *Vis-á-Vis, dialógy (nielen) o HUDBE*, je vo viacerých ohľadoch úctyhodným vkladom do sveta literárne zaznamenaných dialóg, pretože okrem otázok a odpovedí z oblasti hudby, v ktorej zoči-voči stoja ľudia odborne erudovaní, predostiera otváraním ďalších životných sfér a hľadáním súvislostí medzi súkromným a verejným celistvejším obraz o tých, ktorí odpovedajú, ale aj o tom, ktorý sa pýta.

FUJAK, Július. *VIS-á-VIS. Dialógy (nielen) o HUDBE*. 1. Vyd. Bratislava : Občianske združenie Vlna / Drewo a.s., 2018. 199 s. ISBN 978-80-89550-41-8.

Mgr. art. Michal Kočiš
interný doktorand
Katedry kulturológie FF UKF v Nitre

HAJKO, Dalimír: On Kierkegaard In Contemporary Indian Philosophical Thinking



Mlčanie ako priepasť, ako hranica ktorá oddeľuje vyslovené a nevysloviteľné. Mlčanie oddeľuje i spája. Mlčanie ako metafora, tma cez ktorú preniká svetlo. (Ne)skryté sa môže naplno vyjaviť. Aj keď si uvažovanie o individuálnej existencii volí istý priestor pre taktické mlčanie, v konečnom dôsledku si vyžaduje, aby sa toto mlčanie prejavilo nahlas. Túto drámu prežíva každý, kto sa rozhodne pre vytrvalosť k otázkam.

Nedávno vydaná vedecká monografia slovenského filozofa, literárneho vedca, kulturológa a vysokoškolského profesora Dalimíra Hajka s názvom *Kierkegaard v súčasnom indickom filozofickom myslení* je originálnym výrečným mlčaním. Monografia je výstižnou prezentáciou diskusie v indickej filozofii, ktorú „vyprovokoval“ Søren A. Kierkegaard. Jej reprezentatívnosť spočíva v zmysle predstavenia existenciálnej filozofie tohto dánskeho náboženského autora, filozofa a citlivého kritika doby S. Kierkegaarda vo vzťahu k indickému mysleniu

(najmä druhej polovice 20. storočia), čím nepochybne zaceľuje medzeru v jestvujúcej odbornej literatúre. Bez zveličenia možno oceniť, že knižka vyšla v anglickom jazyku v rámci spolupráce so svetovo renomovanou Torontskou univerzitou v Kanade.

D. Hajko odhaľuje, ako z Kierkegaarda a jeho osamelej pozície nielen v súdobej kultúre a spoločnosti vyrastá solitérstvo jeho diela „Povedané zjednodušene, interpretácie Kierkegaardových textov chcú prostredníctvom racionálne explikovanej prózy vyjadrovať iracionálne poézie, rozumovú neodvodniteľnosť poetického vyjadrenia poznatkov, zistení, životných skúseností, prežitých okamihov. Chcú spútať zážitok. Naťahujú básnický výraz na kopyto pojmov. Chcú vysvetliť niečo, čo vysvetľovať netreba, čo treba žiť, zažiť a prežiť, chcú opísať neopísateľné.“ (Hajko 2011, s. 16). Kierkegaard žil v devätnástom storočí (1813-1855), ale uznania či širšieho uplatnenia jeho myšlienok sa nedožil, skôr naopak. A predsa sa stal svetovým filozofom, ktorého diela boli preložené do desiatok jazykov a výskumné centrá zamerané na štúdium jeho života a diela sú rozšírené na piatich kontinentoch. Kierkegaard predbehol svoju dobu vo viacerých ohľadoch, nahradil pojem živou existenciou, pričom rezonancie „zemetrasenia“, ktoré v dejinách myslenia spôsobil zasiahli najmä európskych existencialistov.

Zdanlivo úzky okruh čitateľov, zaujímajúcich sa o Kierkegaardov myšlienkový odkaz a orientalistický diskurz, autor rozširuje aj o nezasvätených, ale odhodlaných neodmietať odpovedať na priamo položenú otázku: „Kto som?“ alebo „Čo je zmyslom bytia?“

V digitálnej ére rozmachu rôznych blogerov, youtuberov a ďalších „erov“ spájajúcim sa s ohlasovanou smrťou knihy, vstupuje na scénu boomu písania a vydávania kníh Hajkov tematicky jedinečný a plnohodnotný príspevok do tzv. kierkegaardovských štúdií.

Autor erudovane, kriticky, ale nie rigorózne analyzuje a interpretuje rozmanité prejavy a vývoj existenciálneho myslenia, špecificky Kierkegaardovho v indickej filozofii, nevynímajúc etické a sociálne kontexty. Jeho nepretržitý niekoľko decénii trvajúci záujem o filozofiu existencie, indickú filozofiu a náboženstvá, svedčí nielen o pasívnej reflexii, ale o živej a plodnej vedeckej činnosti. D. Hajko sa venuje myšlienkovému odkazu Kierke-

gaard ako jeden z prvých slovenských filozofov už v 70. rokoch 20. storočia. Vybrané monografické práce sú dôkazom dynamickejšieho výskumu z obdobia na prelome 20. a 21. storočia: *Existencia v literatúre* (1996), *Tvorcovia veľkých myšlienok* (1998), *Hodnoty a východiská: Úvod do indickej filozofie* (2008), *Vrúcnosť a čin. Kierkegaardovské meditácie* (2011). Už aj z predošlej tvorby a jej portrétu dánskeho mysliteľa, resp. jeho myšlienkového odkazu cítiť výpovedné gesto, zhodujúce sa s Kierkegaardovým imperatívom „skoku“ vpred k „starosti o seba“, o svoju vlastnú existenciu a jej zmysel. Raz nenápadne a citlivo, inokedy priamo bez zbytočných rečí a kompromisov, nabáda autor čitateľa k činom alebo aj k bytostnému mlčaniu.

Z hľadiska obsahu je text monografie rozčlenený na štyri hlavné kapitoly: *Sedem téz o Sørenovi Kierkegaardovi*; *Søren Kierkegaard a jeho reflexia v indickom filozofickom myslení*; *Etické kontexty sociálnej filozofie v súčasnej Indii* a *Kierkegaardov pohľad na povrchnosť interpersonálnej komunikácie ako znak doby*, koncentrované predovšetkým na vnímanie teoretických postojov a názorov Kierkegaarda (v širšom zmysle aj existencializmu) v kontexte upanišád, védanty, novovédantizmu nevynímajúc rané štádium budhizmu. Prvé tri kapitoly sú viac či menej kritickou interpretáciou hlavných kategórií (dichotomické elementy) Kierkegaardovho ontologického myslenia: idealita – realita, konečnosť – nekonečnosť, možnosť – nutnosť, čas – večnosť. Posledná kapitola by mala byť odpoveďou na niektoré vybrané otázky a kritické názory rozvíjané v rámci prvých troch kapitol. Toto očakávanie je naplnené len z časti, pretože ide skôr o priamu aplikáciu Kierkegaardovho pohľadu na svet aj v kontexte vzťahu Ja-Ty alebo My-Oni charakteristického „[...] buď táraním alebo mlčaním, vyúsťujúcim do revolučného štádia vývoja, štádia vášnivého alebo nevášnivého. [...]“ (Hajko, 2018, s. 22).

Sedem symbolických zastavení pri Kierkegaardovi a jeho hlavných tézach predstavuje sviežu prolegomenum v podobe kratších textov na pozadí diskurzov: filozofický, teologický, tanatologický, literárny, orientalistický a sociologický. Je to azda najvhodnejší spôsob ako zaujať a nenútené usmerniť hľadanie a nachádzanie kľúča k čítaniu Kierkegaarda.

Druhá kapitola je jednou z ťažiskových, kde si spolu s autorom môžeme položiť nie jednu ale hneď niekoľko zásadných otázok: „Bol Kierkegaard

jedinečne európsky? Mohli byť jeho filozofické a teologické názory chápané ako pohľady a postoje rýdzeho občana Európy, ktoré sa nemohli objaviť na iných kontinentoch? Obsahuje jeho dielo koncepty, ktoré sú ťažko pochopiteľné alebo preložiteľné do jazykov iných kultúr? Môžeme nájsť začiatok a koniec pôsobenia myšlienkového odkazu Sorena Kierkegaarda výlučne v európskom kultúrnom prostredí? Mali jeho myšlienky univerzálny charakter? Je duchovný vplyv jeho myšlienok široko akceptovaný v zmysle celosvetového dosahu ovplyvňujúcu kultúru na celom svete? Môže byť, že zdôrazňovaním čisto európskej povahy duchovného odkazu Kierkegaarda, máme do činenia s podporovaním jedného z europocentrických mýtov?“ (Hajko, 2018, s. 25). Autor ponúka odpovede založené na viacerých faktoch, ktoré jednoznačne svedčia o prekonaní predstáv o izolovanosti európskeho, ale aj indického myslenia a dokonca aj o „nepriechodnosti“ európskych filozofických názorov v tradičnom orientálnom (v tomto prípade indickom) prostredí. Kierkegaardov návod ako sa stať oným výnimočným jednotlivcom, dospieť k individuálnej existencii a jej hodnote oslovil indických mysliteľov, pretože „[...] v mnohých prípadoch zodpovedal množstvo ich etických, teologických a filozoficko-antropologických otázok.“ (Hajko, 2018, s. 31). Indických filozofov, náboženských mysliteľov, teoretikov umenia a spisovateľov, ktorí priamo alebo nepriamo reagovali na existencialistickú filozofiu a Kierkegaardove myšlienky, autor rozdeľuje do troch skupín: obdivovatelia a nasledovníci (A. C. Mukerji, K. G. Dutt, H. Chaudhury, B. K. Lal), kritici a pochybovači (S. N. L. Shrivastava, D. Krishna, P. T. Raju), akademici a profesori (D. M. Datta, R. A. Sinari, M. Chatterjee).

Kritickej reflexii existencializmu v širšom zmysle je venovaná tretia časť monografie, ktorú D. Hajko zasadzuje do kontextu súčasného etického a sociologického diskurzu s dôrazom na filozofické a náboženské myšlienkové tradície v Indii. Autor sa tu podrobnejšie venuje aj jednotlivým kritickým argumentom, vzneseným proti existencializmu za jeho extrémny subjektívizmus a jednostrannú orientáciu na jednotlivca, za prehliadanie sociálneho kontextu. Zdôrazňuje axiologicko-etický rozmer Kierkegaardovho diela aj v súvislosti s teóriou o subjektívnej a objektívnej pravde. Autor sa nevyhýba ani aktuálnym otázkam dneška (digitálna éra, mobilná a on-

line komunikácia, neschopnosť dialógu, bezobsažnosť rozhovorov, hyperindividualizmus) najmä v poslednej časti práce (ako už bolo naznačené), čím sa usiluje dokázať, že potenciál Kierkegaardovej filozofie nie je vyčerpaný, naopak, je stále živý. Podnetné sú i záverečné riadky „Aj záverečné slová môžu niekedy vyvolávať potrebu začiatku“ (Hajko, 2018, s.120), ktoré sa javia ako všestranná syntéza (ne)vysloveného.

HAJKO, Dalimír. *On Kierkegaard In Contemporary Indian Philosophical Thinking*. Toronto: Kierkegaard Circle, Trinity College, University of Toronto, Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2018. 142 s. ISBN 978-1-988129-04-4.

Literatúra

Hajko, D.: *Vrúcnosť a čin. Kierkegaardovské mediácie*. Bratislava : H&H, 2011. 136s. ISBN 978-80-88-700-78-4.

Hajko, D.: *On Kierkegaard In Contemporary Indian Philosophical Thinking*. Toronto : Kierkegaard Circle, Trinity College, University of Toronto, Ljubljana : KUD Apokalipsa, 2018. 142 s. ISBN 978-1-988129-04-4.

Mgr. Katarína Gabašová, PhD.
Katedra kulturológie, FF UKF v Nitre

Modus nezávislosti v kultúre a umení

V dňoch 5. až 11. novembra 2018 sa Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre opäť zapojila do celoslovenského podujatia *Týždeň vedy a techniky*, ktoré každoročne organizuje Ministerstvo školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky v spolupráci s Centrom vedecko-technických informácií SR a Národným centrom pre popularizáciu vedy a techniky v spoločnosti. Cieľom podujatia bolo prostredníctvom série prednášok, seminárov, workshopov a praktických ukážok podnietiť záujem o štúdium na UKF v Nitre a informovať odbornú, ale aj širokú verejnosť o poznatkoch vedy, ktoré nám pomáhajú riešiť globálne problémy a výzvy. V priebehu piatich dní sa uskutočnilo viac ako päťdesiat podujatí počas ktorých pedagógovia, vedeckí pracovníci a študenti univerzity prezentovali výsledky svojej práce a výskumu.

Katedra kulturológie FF UKF prispela do série podujatí *Týždňa vedy a techniky* vedeckým seminárom

Modus nezávislosti v kultúre a umení, ktorý sa uskutočnil dňa 6. novembra 2018 v priestoroch Univerzitného tvorivého ateliéru FF UKF a jeho cieľom bola prezentácia odborných príspevkov a čiastkových výsledkov výskumu realizovaného v rámci riešenia vedeckého projektu VEGA 1/0282/18 *Charakter vývoj nezávislej kultúry na Slovensku po roku 1989*.

V úvode vedeckého semináru prítomných privítal vedúci riešiteľ projektu prof. PhDr. Július Fuják, PhD. ktorý ozrejmil hlavné ciele riešeného projektu a predstavil ďalších riešiteľov a spoluriešiteľov. Pre Mediálne centrum FF UKF uviedol, že pojem nezávislosti je v mnohých ohľadoch pre niekoho vážny a problematický, a preto otvára množstvo interpretácií. Z tohto dôvodu je podľa jeho slov dôležité túto tému predostrieť aj verejne a vystaviť ju istým spôsobom oponentúre. Zároveň dodal, že účelom podujatia bolo nielen stretnúť sa, ale aj načúvať, prípadne dospieť k novým otázkam, ktoré by mohli vyústiť do nejakých riešení – viac či menej uspokojivých. Prof. Fuják po týchto úvodných slovách vystúpil so svojím príspevkom *Metanoia & parrhësia – individuálny a skupinový modus vnútornej slobody (Príznakové črty nezávislej a alternatívnej hudobnej kultúry na Slovensku)*. V úvode svojho vystúpenia pojednával hlavne o filozofických východiskách skúmanej problematiky. Teoretické reflexie, dotýkajúce sa vnútornej slobody, doplnil exkurzom do obdobia neskoršieho socializmu, v rámci ktorého predostrel príznakové črty nezávislej a alternatívnej hudobnej scény na Slovensku. V diskusii reagoval na prezentovaný príspevok študent Katedry kulturológie Bc. Milan Hrbek. Svoje krátke zamyslenie a otázku smeroval k nezávislej a alternatívnej hudobnej scéne. Uvažoval nad tým, čo dnes označuje pojem alternatíva a či v prípade súčasnej nezávislej a alternatívnej hudobnej scény nejde len o mediálny konštrukt označujúci v niektorých prípadoch niečo, čo je už súčasťou takzvaného hlavného prúdu. Mgr. Katarína Gabašová, PhD. vzápätí vystúpila s príspevkom *Nezávislosť – Kultúra – Jednotlivec. („Si vis pacem, para bellum bellum“ myšlienkové experimenty.)*. Vysoko odborne nadviazala na úvodné teoretické myšlienky a doplnila diskurz o nové filozoficko-významové roviny opierajúc sa aj o diela a myšlienky dánskeho filozofa Sorena Kierkegarda. Prvé dva prezentované príspevky svedčia o dobrej dramatickej skladbe programu vedeckého semináru. Ako

tretí v poradí vystúpil doc. PhDr. Zoltán Rédey, PhD., ktorý sa vo svojom príspevku *Nezávislosť literatúry a literárneho života na Slovensku v 21. storočí. (Ako a v čom je nezávislá súčasná domáca slovesná kultúra?)* zaoberal nezávislosťou v kontexte literatúry a literárneho života na Slovensku v 21. storočí. Hovoril o aspektoch, ktoré určovali podobu literárneho diela pred rokom '89, kedy bola umelecká kvalita literárneho diela podriadená spoločensko-politickej situácii a ešte pred samotným cenzúrnym zásahom bola jej umelecká kvalita vystavená autocenzúre. Zároveň poukázal na to, že zmenou politického zriadenia sa tieto problémy neodstránili a umelecká kvalita súčasnej slovenskej literatúry je v mnohých prípadoch podriadená kapitálu. Ďalšie tri odborné príspevky sa venovali nezávislému divadlu a jeho rozmanitým podobám. Ako prvý v tomto bloku vystúpil doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD. S príspevkom *Inovatívne cesty nezávislej divadelnej scény*. Na konkrétnych príkladoch poukázal na metódy a postupy príznačné práve pre oblasť nezávislej divadelnej scény. Na príspevok doc. Ballaya nadviazala svojím vystúpením Mgr. Lucia Valková s témou *Angažované divadlo v kontexte nezávislej kultúry*, v ktorom reflektovala tvorbu nezávislého divadelného zoskupenia *No Mantinels*. Ich angažovanú tvorbu uvádzala v kontexte nezávislej kultúry a poukázala na to, že tvorba tohto divadelného zoskupenia je z hľadiska výskumu dôležitá kvôli špecifickým a tematicky okrajovým inscenáciám rozširujúcim diskurz dramatického umenia o témy tolerancie, inakosti či stereotypov a predsudkov. Blok venujúci sa rôznym aspektom a problematike nezávislého divadla zakončil Mgr. Jozef Puškár s príspevkom *Exkurz k výskumu nezávislých divadiel na Slovensku*. Svojím krátkym pohľadom do oblasti nezávislého divadla doplnil predchádzajúce dva príspevky a zároveň ozejnil hlavné špecifiká nezávislého divadla. Posledný blok vedeckého seminára otvorila Mgr. Erika Moravčíková, PhD. s nanajvýš aktuálnym príspevkom *Limity nezávislosti slovenských médií v kontexte postfaktuálnej spoločnosti (Ako efektívne na hoaxy, dezinformácie a konšpiračné teórie v mediálnej výchove?)*. V rámci svojho vystúpenia poukázala na to, že problematika limitov nezávislosti slovenských médií súvisí okrem iného s nárastom takzvaných alternatívnych a nezávislých médií, ako aj rozmachom a dosahom sociálnych sietí. V závere vystúpenia poskytla

prítomným prehľad rôznych aktivít využívaných v mediálnej výchove, ktorých cieľom je efektívne predchádzať hoaxom, dezinformáciám a konšpiračným teóriám. Príspevok doktorky E. Moravčíkovej poskytol základ a východiská pre posledný odborný príspevok *Úloha nezávislých kultúrnych centier v postfaktuálnej dobe*, v ktorom jeho autor Mgr. art. Michal Kočiš poukázal na to, ako sa pod narastajúcim vplyvom takzvaných alternatívnych a nezávislých médií mení význam pojmov *nezávislosť* a *alternatíva*. Na základe uvedených skutočností sa snažil určiť a sformulovať úlohy nezávislých kultúrnych centier v kontexte postfaktuálnej doby.

Na záver môžeme povedať, že uskutočnený vedecký seminár potvrdil úvodné slová prof. J. Fujáka, v ktorých zdôrazňoval potrebu istej konfrontácie. Pochopiteľne, na základe jedného vedeckého seminára nevieme dospieť k uspokojivým riešeniam, ale takéto stretnutia, na ktorých sú výsledky výskumnej práce vedeckých pracovníkov vystavené nielen oponentúre kolegov, ale aj študentskej a laickej verejnosti, vedia priniesť do diskurzu nové otázky, ktoré môžu byť implementované do ďalších výskumných aktivít s cieľom dospieť ku konkrétnym riešeniam.

Mgr. art. Michal Kočiš
interný doktorand

Katedry kulturológie FF UKF v Nitre

Náš Elo Havetta a pátos nablýskaných osláv

Náš Elo Havetta – takto veľavravne pomenovali organizátori spomienkové podujatie, ktoré sa uskutočnilo 17. júna 2018 vo Veľkých Vozokanoch neďaleko Zlatých Moraviec pri príležitosti nedeľných osemdesiatych narodenín ich významného rodáka, filmového režiséra Eliáša (Ela) Havettu. Myslím, že Ela Havettu nie je potrebné detailne predstavovať, ale napriek tomu by som rád niekoľkými riadkami priblížil jednu z najvýznamnejších a najoriginálnejších osobností slovenského filmu, pretože pre úplné pochopenie súvislostí je potrebné jasne povedať, kým Elo Havetta bol.

Elo Havetta sa narodil 13. júna 1938, svoje detské roky prežil vo Veľkých Vozokanoch, odkiaľ v päťdesiatych rokoch odišiel do Bratislavy, kde začal študoval na Škole umeleckého priemyslu. Na ŠUP-ke spoznal ďalšieho významného filmového režiséra

a predstaviteľa Československej novej vlny, Juraja Jakubiska, s ktorým už v tomto období natočil film *ŠUPKA A ŠUPÁCI* (1956-1957). V rokoch 1961 až 1967 študoval pod vedením Karla Kuchyňa na pražskej FAMU. Vtedajšie slobodné prostredie pražskej filmovej a televíznej fakulty mu umožnilo naplno rozvíjať jeho talent. V tomto období natočil niekoľko študentských filmom ako napríklad: *Gotická manéž pre jedného* (1962), *Svätá Jana* (1963) alebo *Život na divoko* (1964). Pokračoval aj v spolupráci so spolužiakom zo stredoškolských čias, s ktorým pripravoval pre tradičné „FAMácke“ plesy nemý *Mikulášsky občasník* (1961-63). Na škole sa tiež spoznal so scenáristom, dramaturgom a režisérom Luborom Dohnalom, ktorý sa spolupodieľal ako scenárista na niektorých jeho študentských filmoch a neskôr bol scenáristom jeho celovečerného debutu. Jeho absolventským filmom bol film *Predpoveď: Nula* (1966), ktorý bol generačnou výpoveďou a prvým zrelým dielom. Štúdium napriek tomu formálne nedokončil, pretože nedoplnil absolventský film o teoretickú časť. Už vtedy bolo jasné, že E. Havetta bude súčasťou československého filmového zázraku známeho pod označením Československé nová vlna. Z Prahy sa vrátil späť do Bratislavy, kde začal spolu s ďalšími režisérmi svojej generácie pôsobiť vo filmových štúdiách na Kolibe. V začiatkoch to nemal jednoduché, odmietli mu tri scenáre a prv než debutoval celovečerným filmom *Slávnosť v botanikovej záhrade* (1969), pracoval ako asistent režiséra Ivana Balađu pri filme *Dáma* (1967). Nastupujúca normalizácia mu umožnila pracovať už len na jednom celovečernom filme – *Lalie polné* (1972), ktorý sa stal jeho najlepším a najúspešnejším filmom vôbec. Po viacerých neúspešných pokusoch o realizáciu ďalších filmov sa mohol realizovať už len v televízii. E. Havetta zomrel predčasne pod vplyvom nepriaznivých okolností a neustáleho stresu vo veku 36 rokov. Nepriaznivé okolnosti! Čo všetko bagatelizuje tieto dve slová? Filozof a estetik Peter Michalovič v tejto súvislosti píše: „*Keďže Havetta si bol vedomý svojho tvorivého potenciálu a zároveň mu bolo zakazované režírovať, stal sa zatrpknutým, upadal do čoraz väčšej depresie a 3. februára 1975 opustený v prenajatom byte zomrel. Príčinou smrti bolo vnútorne krvácanie spôsobené prasknutým žalúdočným vredom. Albert Marenčin však výstižne na margo jeho skonu poznamenal, že Elo Havetta zomrel na normalizáciu.*“¹

Organizačne podujatie *Náš Elo Havetta* vo Veľkých Vozokanoch zastrešoval Miestny odbor Matice slovenskej vo Veľkých Vozokanoch a Dom Matice slovenskej v Nitre. Dramaturgicky hlavným organizátorom sekundovala Katedra kulturológie UKF v Nitre a Slovenský filmový ústav v Bratislave. Slávnostný program začal spomienkovou Svätou omšou v Kostole sv. Mikuláša, odkiaľ sa pozvaní hostia, ako aj tí, ktorí prišli vzdať hold Elovi Havettovi presunuli na neďaleký miestny cintorín, kde si ho pri jeho hrobe uctili pietnou spomienkou. V poobedných hodinách pokračoval program slávnostného dňa odhalením pamätnej tabule umiestnenej na budove Kultúrneho domu, ktorá bude natrvalo pripomínať nielen obyvateľom obce ich významného rodáka. Napriek dôležitosti trvalého pripomínania si výrazných osobností kultúrno-umeleckého života a samotného aktu odhalenia, bolo pre mňa najsilnejším momentom či časťou dňa to, čo nasledovalo krátko po odhalení pamätnej tabule. A totiž diskusia s pozvanými hosťami, projekcia dokumentárneho filmu a v závere dňa hlavne neformálne posedenie s obyvateľmi obce. Pozvanie do diskusie, ktorá sa konala v sále kultúrneho domu prijali – Jozef Havetta, Agnesa Solčianska a Eduard Grečner. Prví dvaja menovaní chodili s Elom do základnej školy a vo svojich spomienkach sa vrátili o niekoľko desaťročí späť, vďaka čomu mohli prítomní diváci preniknúť do detského sveta budúceho filmového režiséra. Spomínanie ozvláštnili úsmevnými príhodami detských huncútstiev. Z ich rozprávania bolo zrejmé, že už vtedy bol Elo šikovným, no zároveň nenápadným chlapcom pozorne vnímajúcim svet okolo seba. Ich spomínanie doplnil o spomienky z obdobia pôsobenia vo filmových štúdiách na Kolibe jeho kolega a ďalší významný filmový režisér a scenárista šesťdesiatych rokov Eduard Grečner. Ako jeden zo žijúcich svedkov nedávnej doby cenzúry a zákazov hovoril v širších kontextoch s cieľom ozrejmiť vtedajšie okolnosti, ktoré do veľkej miery určovali podobu nielen televíznej a filmovej tvorby, ale aj celkovej atmosféry v spoločnosti a ktoré sa zásadným spôsobom zabodli do života Havettu. Po diskusii si mohli prítomní na záver programu pozrieť dokumentárny film Marka Škopa Juraja Johanidesa *Slávnosť osamelej palmy* (2005). Dokument je filmovou poctou osobnosti E. Havettu a pre miestnych divákov bol o to väčším zážitkom, že v ňom mohli vidieť (niektorí prvýkrát)

svojich priateľov a rodinných príslušníkov. Okrem toho od natáčania filmu uplynulo viac ako desať rokov, niektorí protagonisti sa vytratilí zo života, a preto bolo príjemné sa počas projekcie započúvať do šepotu divákov a zapozerať do ich tvárí, ktoré umocňovali atmosféru poobedného programu a dotvárali kolorit obce. Po skončení filmu som prijal pozvanie na krátke posedenie s miestnymi obyvateľmi, kde mi boli rozpovedané príbehy a osudy tých, ktorí sa objavili v premietnutom filme. Cítil som radosť a hrdosť – „náš Elo“ – zaznelo niekoľkokrát.

V rovnakom čase, len o niekoľko stoviek kilometrov ďalej, sa konala ďalšia veľká slávnosť. 16. júna slávnostným ceremonálom otvorili v Košiciach 26. ročník nášho najväčšieho filmového festivalu Art film fest Košice, ktorý sa nám ešte donedávna spájal najmä s kúpeľným mestom Trenčianske Teplice. Vzhľadom na celoročne prebiehajúce podujatia pripomínajúce storočnicu spoločnej republiky Čechov a Slovákov je pochopiteľné, že aj Art film fest zaradil do programu samostatnú sekciu *Téma: 100 SK/CZ (Sto rokov vzájomnosti / prierez dejinami a osudovými milníkmi – 1918, 1938, 1948, 1968...)* venovanú zlomovým udalostiam takzvaných osmičkových rokov. Ako už bolo spomenuté, práve udalosti roku 1968 hlboko poznačili životy mnohých tvorcov, Ela Havettu nevynímajúc. Na tom jeho sa prejavili snád' tým najkrutejším spôsobom. Je preto poľutovaniahodné, že v programe festivalu sa nenašiel priestor pre pripomenutie si tých, ktorých sa udalosti roku 1968 bytostne dotýkali. Za zmienku by stáli minimálne dve výrazné osobnosti slovenského filmu – Elo Havetta a Dušan Hanák, ktorých životné príbehy sú svedectvom tej doby. Dodajme, že Dušan Hanák tento rok oslávil osemdesiate narodeniny. Ak sa vrátíme späť do minulosti, vďaka slovám Vincenta Šikulu môžeme nájsť paralelu so súčasnosťou. Ten o pohrebe Ela Havettu napísal: „...z filmu tam skoro nik neprišiel. Z televízie boli. Aj odinakia! Priatelia boli. Lenže vo filme akoby Elo nemal priateľov.“² Priatelia a rodáci na Ela nezabudli. Krátko po jeho nedožitých osemdesiatych narodeninách stáli pri jeho hrobe, uctili si ho pamätnou tabuľou a nedeľné poobedie venovali spomienkam.

V závere sa pýtam: Aký veľký je nános páťosu okázalých filmových osláv a večierkov, keď dokážeme tak ľahko zabúdať?

Poznámky

¹MICHALOVIČ, Peter. *Ako vtáctvo nebeské*. Dostupné na internete: <https://zurnal.pravda.sk/portret/clanok/472309-ako-vtactvo-nebeske/> [cit. 2018 - 11- 12]

²MICHALOVIČ, Peter. *Ako vtáctvo nebeské*. Dostupné na internete: <https://zurnal.pravda.sk/portret/clanok/472309-ako-vtactvo-nebeske/> [cit. 2018 - 11- 12]

Mgr. art. Michal Kočíš
interný doktorand

Katedry kulturológie FF UKF v Nitre

Konflikty a zhody Novej Drámy 2018

V dňoch od 14. do 19. mája 2018 sa v Bratislave uskutočnil štrnásty ročník divadelného festivalu *Nová Dráma/ New Drama*, deklarujúci prehliadku toho najkvalitnejšieho, čo vzniklo za uplynulú sezónu v slovenskom divadelnom kontexte. Usporiadateľom bol ako už tradične Divadelný ústav v Bratislave. Okrem súťažných inscenácií ponúkli organizátori festivalu okrem hlavného programu aj *masterclass* svetoznámeho nemeckého dramatika a patróna tohto ročníka Rolanda Schimmelpfenniga. Program zahŕňal i množstvo podnetných, odborných prednášok a diskusií ako aj unikátnu medzinárodnú konferenciu s názvom *Divadlo v konfliktných zónach*.

V rámci nej priniesli viacerí odborníci z rôznych krajín (Južný Sudán, Irán, Taliansko, Chorvátsko) inšpiratívne príspevky o funkciách divadla vo vojnu zmietaných územiach. Krajiny, neustále ohrozované vojnou, hladom, chudobou, nepotrebujú nutne profesionálnych hercov, či scénografov, dôležitý je najmä ľudský prístup zo strany divadelných mentorov, ktorí v mnohých prípadoch nahrádzajú vo vzdelávacej, ale i osobnostnej rovine školských učiteľov, či dokonca rodinných príslušníkov. Dôraz sa kladie na samotný tvorivý proces, keďže tvorba spoločného diela je často jedinou útechou pred strachom o život seba aj svojich blízkych a pomáha prežívať v nehostinných podmienkach. Predstavili sa napríklad chorvátsky dramatik a profesor na Academy of Dramatic Arts University of Zagreb Darko Lukić s príspevkom nesúcim názov *Theatre, Trauma and Cultural Memory in Post-Conflict Societies* či taliansky režisér a umelecký vedúci Astragali Teatro

Fabio Tolledi, ktorého príspevok niesol názov *Divadlo a vojna*.

Konfliktné zóny však nevznikajú len v krajinách sužovaných pohromami. Konflikty sú súčasťou života každého človeka na tejto planéte a súčasťou aj dramatického umenia ako takého už od jeho počiatkov. Preto i súťažné inscenácie na festivale, z ktorých sa žiadna geograficky neviazala na tzv. *konfliktnú zónu* tematicky zachytávali aktuálne podoby nezhôd, frustrácie či irónie, vyplývajúce z vyrovnávania sa s minulosťou, zo zlyhávania medziľudskej komunikácie a v neposlednom rade zo zmätku, náhlych zmien post-moderne, post-faktuálnej, post-kapitalistickej doby atď. Jediná inscenácia, ktorá sa týkala vojnového konfliktu bola nesúťažná. V rámci tohtoročnej programovej sekcie FOCUS Chorvátsko na festivale hosťovalo chorvátske divadlo HKD Teatar Rijeka s naturalistickou inscenáciou Aleksandra Zec režiséra Olivera Frlića, zachytávajúcou skutočnú udalosť zo začiatku občianskej vojny na Balkáne v roku 1991.

Nová Dráma/New Drama je aj exkurzom do bratislavských (nie vždy pôvodne) divadelných priestorov, ktorých pestrý výber obohacuje zážitok z festivalu.

Dramaturgická rada v zložení Martina Mašlárová, Marek Godovič a Miroslav Ballay vybrala desať súťažných inscenácií, z ktorých boli takmer všetky (výnimku tvorili Mestské divadlo Žilina a Divadlo Andreja Bagara v Nitre) vytvorené divadlami, sídlilacimi v Bratislave.

Jedným z najvýraznejších motívov súťažných inscenácií bola kríza partnerstva, narastajúca nedôvera, egoizmus, nezáujem obetovať sa pre druhého atď. Do tejto kategórie patrili viac menej inscenácie: *Plúca* (OZ per.ART), *Neznesiteľne dlhé objatia* (Mestské divadlo Žilina) a *Pomaly plyniúce dni* (GAFFA o.z.). V inscenácii hry *Plúca* súčasného britského dramatika Duncana Macmillana sa dostávame k páru súčasných tridsiatnikov, plánujúcich si svoju budúcnosť. Téma partnerstva je tu zaobalená do riešenia ekologických problémov. Tvrdý pragmatizmus strieda utešovanie. Je logické, či dokonca etické priviesť dieťa na svet, ktorý je zdevastovaný konzumným spôsobom života do takej miery, že si nemôžeme byť istí ani správnosťou počatia? Inscenácia je postavená na minimalistickej, rozumne využitej scénografii a hereckých výkonoch Michala Režného a Ivany Kubáčkovej

(medzičasom nominovanej na Dosky za najlepšiu ženskú hereckú výkonnosť), ktorí sú takpovediac bez prestávky na očiach divákov a nemajú si ani kedy vydýchnuť. Škoda, že sa tvorcovia nepokúsili viac experimentovať a siahli po klasickej činohrenej forme, ktorá nepriniesla aj v rámci možností práce s textom nič invenčné. Na tomto mieste sa môžeme pozastaviť aj nad myšlienkou celého festivalu. Čo je *Nová Dráma*? Je najviac o texte (podmienkou výberu inscenácií je, že dramatický text nesmie byť starší než 10 rokov, preto sa napríklad vo finálnom výbere neocitla inscenácia *Jánošík* DAB v Nitre, keďže pôvodný text je z roku 1941)? Do akej miery rozhoduje forma inscenácie?

Najdiskutabilnejšou inscenáciou z hľadiska formy je do istej miery paradoxne víťaz Novej Drámy WOW! z dielne Debris Company. Najvýraznejšou zložkou tu totiž nie je herec, ale spektakulárna audiovizuálna show zložená z video artu, šepkanej poézie (prúd myšlienok) a experimentálnej elektronickej hudby. Performerka Stanislava Vlčeková svojou prítomnosťou na javisku len dopĺňa premietaný obraz, ktorý sa sám stáva dominantným hereckým partnerom dokonca do takej miery, že keby aj na javisku absentovala úplne, inscenácia by sa nijako zásadne nezmenila. Samotný nápad na koncepciu takejto inscenácie je v našom divadelnom prostredí vítaný, čo však rušilo celkový dojem bol závan pózerstva a samoúčelnosti použitej technológie.

Silným elementom festivalu boli generačné výpovede zachytávajúce pohľady na minulosť, prítomnosť i budúcnosť súčasných dvadsiatnikov, ale aj generáciu ich rodičov. Sem môžeme ako reprezentatívnu vzorku zaradiť inscenáciu/performanciu *Hra na budúcnosť* Petry Fornayovej. Štyria profesionálni umelci, avšak neherci (režisér Ján Šimko, výtvarníčka Natália Okolycsányiová, dokumentarista Adam Hanuljak a choreografka Petra Fornayová) sa tu vyrovnávajú so svojou perspektívou do budúcnosti. Hneď v úvode si vyberú profesiu svojho charakteru a hra môže začať. Hlavným motívom tejto hry je však obava o svet, svoju budúcnosť, svoje prežitie etc. Napriek výberu ťažkej témy, je jej spracovanie prekvapivo zábavné a neklíšéovité. I v tejto inscenácii/performancii je prítomná výrazná technologická zložka, avšak to, čo ju robí prítiažlivou je práve civilný prejav performerov, ktorý je v maximálnej miere uveriteľný a nekřčovitý.

Čo sa týka najmladšej generácie tvorcov, nej bol venovaný tohtoročný offprogram s titulom *Nájsedená Budúcnosť*. Za generačnú výpoveď sa dá považovať inscenácia *Hranice_92* dvojice/ režijno-dramaturgického tandemu Alžbeta Vrzgula – Peter Galdík. Predstavte si, že ste čerstvým absolventom vysokej školy XY (doplňte si, je to aplikovateľné na takmer každú slovenskú vysokú školu) a teraz čo? Kde vás zamestnajú, kde budete bývať? Možnosti existujú a lákajú, bohužiaľ plány sa menia v priebehu hry. Opäť cítiť strach, ale aj nadhľad nad sebou samým. Hranice nedostali priestor v hlavnom programe festivalu vzhľadom na ich dĺžku, ktorá sa pohybuje v rozpätí niekde medzi 30-45 minútami, čo je škoda, keďže skrývajú využiteľný potenciál, ktorý však nebol úplne rozvinutý. Priestor kultúrneho centra A4 inscenácii z môjho pohľadu úplne nesadol. Pôvodne sa inscenácia hráva v Trezore divadla Astorka Korzo 90, ktorý je komornejší, diváci sú tak viac vtiahnutí do deja, nehovoriac o fyzickom i psychickom vyčerpaní, keďže sa na festivale hrala až o 21:00.

Ďalšou kategóriou tohoročnej *Novej drámy* boli inscenácie zachytávajúce obdobie socializmu v Československu. Do nej patria *Elity* SND, *Lásky jednej plavovlásky* divadla Astorka Korzo 90 a v nesúťažnej sekcii *Kabaret Normalizácia alebo Modlitba pre Martu* SND.

Inscenácia *Elity* v réžii Jiřího Havelky je plná faktov aj paradoxov. Aj paradoxných faktov. Postavy stvárňované hercami SND sú taktiež plné rozporov, tak ako doba, v ktorej sa inscenácia odohráva. V televízii vysielajú veselé reklamy, spieva Karol Duchoň a na hraniciach sa legálne vraždí. Inscenácia *Elity* sa nachádza niekde na pomedzí politickej satiry a drámy. To, na čom sa spočiatku publikum smeje postupne prerastá do závažných dôsledkov, ktoré naozaj smiešne nie sú. Ako veľké plus hodnotím charaktery vychádzajúce z reálnych postáv. Ambíciou tvorcov zjavne nebolo iba načrieť do témy bývalých agentov ŠTB a ich praktík, inscenácia totiž nekŕže len po povrchu, má názor, naráža na konkrétnych ľudí a konkrétne situácie z našej histórie. Napriek tomu slovenské politické realie, obsiahnuté v inscenácii, nemuseli byť blízke, resp. dobre pochopiteľné zahraničnému publiku.

Naproti tomu divadelná adaptácia známeho filmu Miloša Formana *Lásky jednej plavovlásky* režisérského dua SKUTR sa úplne minula účinku a je jedinou inscenáciou na festivale, ktorá nemala

v súťažnom programe čo hľadať. Tam kde je Forman pôvodne opisný a lyrický, tam je Astorka doslovná, používa situačný humor vyplývajúci zo stereotypov a je až trpkou presladená. Pôvodný zámer dramaturgickej rady zaradiť do tohto programu odľahčujúcu komédiu sa zmenil na omyl festivalu. Naozaj stačí ku smiechu, aby Juraj Kemka spravil hlúpu grimasu, či Róbert Jakab napodobňoval hlasom motorku? Toto je typ divadla, do ktorého sa diváci chodia pozeráť na známych seriálových hercov, čo sa mi aj potvrdilo po konverzácii s viacerými z nich.

Členovia hereckého súboru divadla Stoka spolu s režisérom Blahom Uhlárom naopak priniesli v inscenácii *Postfaktótum* správu o malosti a spustnutosti spoločnosti. Večne zarytí v zabehnutých konvenciách, neochotní a leniví spolupracovať, či používať vlastný rozum. Lokality, v ktorých sa jednotlivé epizódy zo života odohrávajú, zväčša slúžia ako sonda do typických zákutí menších miest, či mestských štvrtí, hoci sú vždy len naznačené (väčšinou iba jednou výraznou rekvizitou, alebo kostýmami). Súčasný herecký ansámbl divadla Stoka je napriek svojmu, na slovenské pomery nižšiemu vekovému priemeru vyzretý, názorovo priamočiary a zohratý. Takmer strojovo precízne herecké výkony, výber tém a hlavne autentický spôsob prezentácie svojich postojov tvoria vyvážený celok. Pozoruhodná je aj umelecká a ľudská spriaznenosť generačne staršieho legendárneho režiséra Blahoslava Uhlára s generáciou hercov o niekoľko dekád mladšou.

Tvorcovia Divadla Andreja Bagara z Nitry poskytli publiku v inscenácii *Ludia, miesta a veci* opäť ako v prípade inscenácie *Plúca* komplikovanosť medziľudských vzťahov, z ktorých neraz vznikajú patologické reakcie. Ich dôsledok (drogová závislosť a utešovanie sa v sebaľútosti) má príčinu v nedôvere rodičov a strate súrodenca. Nemocničné prostredie s prísnyimi pravidlami vytváralo v tejto inscenácii doslova klaustrofobickú atmosféru. Trojhodinový herecký koncert Barbory Andrešičovej v hlavnej úlohe herečky Emmy bol dôstojnou bodkou na záver festivalu.

Festival *Nová Dráma* priniesol v tomto ročníku pestrú škálu inscenácií, nie však z hľadiska originality tém, ktorých motívy sa viac menej opakovali, ale z ich uchopenia. Priestor nemala len klasická činohra, ale i rôzne podoby divadelných postupov využívajúce často výdobytky moderných technológií. Z úst porotcov i kritikov sa často skloňoval pojem

alternatíva, alternatívne divadlo. Čo je však tou alternatívou, alebo lepšie povedané, alternatívou k čomu? Súčasné divadelné trendy sa značne odkláňajú od klasických činoherných postupov, dávajú tak priestor na vznik multimediálnych projektov prelínajúcich viacero druhov umenia, čoho sme mohli byť svedkami aj na festivale *Nová Dráma 2018*.

Dramaturgia festivalu *Nová Dráma/ New Drama 2018* mala z môjho pohľadu jasný cieľ. Poukázala na tvorbu reagujúcu prevažne na súčasné globálne problémy, apelovala na ich riešenia, snažila sa doslova vykričať divákovi, že niečo tu nie je v poriadku. Že sa stala chyba. Ako bolo povedané aj na spomínanej medzinárodnej konferencii *Divadlo v konfliktných zónach*, divadlo neponúka odpovede, nastroľuje však otázky. Otázky, ktoré je popri „normálnom vedení života“ veľmi jednoduché prehliadať.

Jednotlivé inscenácie na festivale tematizovali strach z neistej budúcnosti, clivosťou po minulosti a trpkou prítomnosťou. Opakovali sa pojmy ako rodičovstvo, kapitalizmus, komunikácia, ekológia, či technológie. Každodenná rutina, o ktorej si môžeme myslieť, že nemá čím prekvapiť nás práve v týchto inscenáciách mohla zaujať. Ako keby chceli tvorcovia naznačiť – nestačí sa len prizerať, treba konať. Kde tu cítiť zúfalstvo, často však aj cynizmus a výsmech. Výpovede sa líšili na základe rozdielov v generačnej optike.

Bc. Milan Hrbek
študent 2. roč. Mgr. štúdia
Katedry kulturológie FF UKF v Nitre

VÝZVA NA ZASIELANIE PRÍSPEVKOV DO ŠTVRTÉHO ČÍSLA ČASOPISU CULTUROLOGICA SLOVACA 4/2019

Reflexia slobody a nezávislosti v myslení o kultúre a človeku

Editor: Mgr. Jozef Paliteška, PhD.

„Sloboda nie je sloboda chcenia, ale konania“

P. Ricoeur

Nezávislosť, slobodná vôľa a slobodné konanie sú témami, ktorým sa človek venuje už od nepamäti. Súčasný obraz sveta kriticky reflektovaný v teóriách o „ére prázdnoty“ (G. Lipovetsky), „spoločnosti výkonu a vyhorenia“ (B. Han), predstavuje ešte naliehavejšiu výzvu (s ohľadom na minulosť) hľadať a odkrývať v skúmanom pojme a súvisiacich jeho sémantickú mnohorožnosť, a tým aj vnútornú protirečivosť a ambiguitu, ktoré znemožňujú jednoznačnosť definície a ľahkosť interpretácie. Potreba ozrejmiť pojem nezávislosti a to na vzťahu: človek – kultúra – tvorba sa ukazuje ako aktuálna nielen v zmysle kladenia nových otázok, ale aj v zmysle hľadania nových odpovedí na už v minulosti položené otázky.

Filozofia kultúry považovaná za základnú bázu kulturológie (V. Gažová, D. Hajko a i.) predstavuje východiskový rámec teoreticko-kritického vyrovnávania sa s chápaním nezávislosti, resp. slobody, ale i súvisiacich pojmov ako nevyhnutnosť, záväzok, závislosť, povinnosť, zodpovednosť, svedomie, morálka, právo, šťastie, ľudskosť a kreativita.

Cieľom tematicky zameraného čísla časopisu bude skúmať konceptualizáciu fenoménu nezávislosti človeka a kultúry v priereze dejín filozofického, kulturológického, etického a estetického myslenia. Víťané budú štúdie a rozhlady reflektujúce aj nasledujúce otázky: Je problém nezávislosti, resp. slobody centrálnym v humanisticky orientovanom diskurze? Je vzťah medzi filozofiou a kultúrou založený na podmienenosti alebo je indiferentný? Ako a v čom sa prejavuje relativizovanie hraníc medzi „pozitívnu slobodou“ a „negatívnu slobodou“? Ako je fenomén nezávislosti reflektovaný v umení a estetike? V čom spočíva nezávislosť človeka a kultúry? Je umelecká tvorba zdrojom nezávislosti?

Tešíme sa na spoluprácu.

Termín redakčnej uzávierky: 30. júna 2019



KATEDRA KULTUROLÓGIE FILOZOFICKEJ FAKULTY
UNIVERZITY KONŠTANTÍNA FILOZOFA V NITRE
CULTUROLOGICA SLOVACA, 3/2018

Adresa redakcie: Hodžova 1, 949 01 Nitra, e-mail: slovcult@gmail.com
Internetový portál: www.culturologicaslovaca.ff.ukf.sk

ISSN 2453-9740