

## 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-politickým tlbrom pred i po roku 1989, ktorý sa predovšetkým v poľskej kultúre za ostatné desaťročia výrazne aktivizuje. Sledujeme zámer tvorcov (autorov i režiséroov – 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 života<sup>1</sup>.

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 javom<sup>2</sup>. 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 *Dziadov* 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*“<sup>3</sup>.

Ak zameriame našu pozornosť na jestvovanie a pôsobenie cenzúry v spoločensko-kultúrnych či politicky angažovaných divadelných dielach, majúc 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*“<sup>4</sup>.

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*

---

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

<sup>2</sup> 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.

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

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

mimo vývinových tendencií divadla vo svete“<sup>5</sup>. 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“<sup>6</sup>. 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 úsilí 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“<sup>7</sup>. 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 pozadím<sup>8</sup> – 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 frekventuje pomerne často – legenda“<sup>9</sup>. 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 budovy<sup>10</sup>. Strešnou divadelnou inštitúciou bolo spomínané Divadelné štúdio jestvujúce od roku 1967. V jeho rámci pôsobil samostatný Činoherný súbor Divadla na korze

---

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

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

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

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

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

<sup>10</sup> 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...“<sup>11</sup>. 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*“<sup>12</sup>. 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 scéna<sup>13</sup>.

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 neodporučila 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 nedodržiavania 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, dramaticka, 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“<sup>14</sup>. 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

---

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

<sup>12</sup> 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.

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

<sup>14</sup> 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...*“<sup>15</sup>. V danej dobe a v naznačených podmienkach vyvíjala umeleckú činnosť generácia profesionálnych a amatérskych divadelníkov v produktívnom veku so silne konfrontačným ideologicko-estetickým tymbrom 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, Dílna 24, v rovine amatérskeho divadla brnenská Ikska, Křesadlo, Studio pohybového divadla, plzenský Dominik, pardubický Anetal, prostějovské Divadlo na dlani a ďalšie*“<sup>16</sup>.

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 neujasnenosť 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. storočia<sup>17</sup>. 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,

---

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> KOVALČUK, J.: *Téma: autorské divadlo.* Brno : JAMU, 2009, s. 8.

<sup>17</sup> 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 Preludenie* (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“<sup>18</sup> (využitie jamy na pragmatické účely, jej zbožštenie, relativizácia atď.). Táto hra patrí medzi texty, ktoré na začiatku Horákovskej 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...“<sup>19</sup>.

„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 pantomímy 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 synchronne demontoval“<sup>20</sup>.

*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“<sup>21</sup>.

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.

<sup>18</sup> V šarišskom dialekte značí dieru, čo evokuje v príjemcovi náznavú ironickú tonalitu.

<sup>19</sup> HORÁK, K.: *Šesť hier*. Levoča : Modrý Peter, 1996, s. 18.

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

<sup>21</sup> 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...*“<sup>22</sup>. 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 divadla<sup>23</sup> našťudovali 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 divadle<sup>24</sup>.

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,

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> Od roku 1990 figuruje pod názvom Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove.

<sup>24</sup> 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!*, 1991<sup>25</sup>) a spoločným manifestom „*Shakespeare je mŕtvy!*“ 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, kritickou 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, nestretáme 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*“<sup>26</sup>. Zmenila sa kultúrna politika štátu, v dôsledku

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> 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 násosov minulej morálnej vyprázdnenosti, relativizujúc „etos“ 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 domnej 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“<sup>27</sup>. Podobné analógie možno nájsť aj v slovenskej divadelnej kultúre, čo podporuje aj názor Ladislava Čavojského – napriek tomu, že „herci moderovali nežnú revolúciu“<sup>28</sup>, situácia drámy a divadla sa neobyčajne zdramatizovala a skomplikovala. V rámci zúctovania so starým režimom a jeho predstaviteľmi noví aktivisti podľa Čavojského nielenže „položili na klátik“<sup>29</sup> 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“<sup>30</sup>. 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

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

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

<sup>29</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>30</sup> 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 nehovoriac*<sup>31</sup> (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 „...zápasiť o lepšie zajtrajšky, zaniká potreba alternatív. Divadlo nadobúda zmysel a hodnoty, keď v spoločnosti existuje potreba zmeny“<sup>32</sup>. 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)<sup>33</sup>. 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“<sup>34</sup>.

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 nevole 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“<sup>35</sup>. 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*

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

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

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

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

<sup>35</sup> 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“<sup>36</sup>.

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*“<sup>37</sup>. Demonštrujú svoje rozhorčenie nad panujúcim sociálno-ekonomickým poriadkom, narastajúcimi majetkovými kontrastmi a sklamaním z nedostatku príležitostí pre mladých ľudí. Ich tvorba je spoločensky angažovaná 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*“<sup>38</sup>. 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*“<sup>39</sup>. Súčasný angažovaný 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*“<sup>40</sup>.

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 inými<sup>41</sup>. 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 systému<sup>42</sup>. Treťou skupinou sú hrdinovia zo spoločenského okraja –

---

<sup>36</sup> BEŇOVÁ, J.: Slovánsky vklad do súčasnej európskej drámy. In: *Studia Academica Slovaca*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2006, s. 372.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>38</sup> PAWŁOWSKI, R.: Zadowoleni kontra niezadowoleni. In: *Tygodnik Powszechny*, 28, 9. 6. 2006, s. 7.

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

<sup>40</sup> PAWŁOWSKI, R.: Dlaczego dramat? In: *Notatnik Teatralny*, 2006, 15, 39-40, s. 21.

<sup>41</sup> 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).

<sup>42</sup> Dana Łukasińska: *Agáta hľadá prácu* (2010), Paweł Demirski: *From Poland with love* (2005), Michał Walczak: *Cesta do wnętrza izby* (2004), Marek Modzelewski: *Korunovacia* (2004).

dospievajúci zločinci, narkomani a prostitútky<sup>43</sup>. Všetkých spája jedno – ľahostajnosť, ktorou ich obklopuje spoločnosť. A všetci za niečo bojujú – za lásku, miesto v živote alebo vlastnú identitu. Poľská súčasnej dráma „*potvrzuje bádanie sociológov a nemilosrdne odhaľuje situáciu novej generácie Poliakov, na jednej strane poukazujúc na konzumnosť tých, ktorí vyhrali 'potkanie preteky', na druhej strane zase agresívny protest tých, ktorí neuspeli*“<sup>44</sup>. 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 Łukasíńska), 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“<sup>45</sup>.

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

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

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

<sup>45</sup> 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*“<sup>46</sup>. A to sa, pochopiteľne, týka aj širšie chápaného angažovaného divadla.

## Literatúra a zdroje

- BEŇOVÁ, J.: Slovánský 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.
- DREWNIAK, 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.

---

<sup>46</sup> 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.
- ORZECZOWSKI, 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