

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 vymenené 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 se 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 tradicím...

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, mimejí 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

Problemátike univerzálnej kultúry sa venuje i americký politický teoretik Samuel Phillips Huntington vo svojej najznámejšej knihe *Stret civilizácií*. „... často je zastávaný názor, že univerzálni civilizáci vytvárajú rozšírenie západných vzorů spotreby a populárnej kultúry po celom svete... K prenosu myšlienok dochádzalo medzi civilizáciami po celé dejiny ľudstva. Novoty z jednej civilizácie pravidelne prežívajú v ostatných. Bud' však jde o technologické postupy postrádajúce väčší kultúrny význam, alebo o módu, ktorá prichádza a odchádza, aniž by významneji pozmenila kultúrne základy civilizácie. Tyto importy se v prijímající 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 ľudstva 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 spoločností. 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 splyvanie, 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 teoretička performatívnych štúdií Aleksandra Jovičević v predslove ku knihe Richarda Schechnera (*Perfermancia: 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 prelínaniu 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.: *Perfermancia: 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 bábkohorca, 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 „Collodio 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 bábku. So stvoreným bezduchým predmetom pôvodne nemajú žiaden zámer a skúšajú s ním manipulovať rôznymi spôsobmi. Bábku 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 bábky a klauni nahrádzajú priamu animáciu (vodenie rukou) za vodenie 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 oživej bábky 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 *Pinocchio* otec.

primárne nestavia na absolútnom prevedení, replikovaní dramatických textov. „Prídavné 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 čerπά 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 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]

¹³ AKÁCSOVÁ, E.: Ivan Martinka: Moja nerest' je moja vlastná povaha. In: *tyždeň*, [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 beznádeje 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 nítí 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 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]

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 bábku 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. Zľava Lucia Korená, Katarína Petrusová, Filip Hajduk, Agáta Spišáková, Eubomíra Dušaničová. Snímka Collavino photography.

Pinocchio je konštrukčne pomerne zložitá drevená bábka 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 bábka, 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 bábku Pinocchia nielen animujú, ale komicky na jeho činy reagujú a neverbálne s ním komunikujú. „...groteska, klauniáda i burleska. Herci hrajú, vodia bábky, 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 bábky 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 bábky, nie však živého človeka, klauni napájajú na čempurity. Takýto technologický princíp a spôsob animácie bábky je typický pre tzv. spodové bábky, 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 bábky pochádza z Indonézie²⁶. Takýto typ bábky 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.: 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]

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 bábky boli pôvodne späté s formou tieňového divadla.

československá javajka. Tá má už aj otáčavý pohyb hlavy, pohyb dopredu a dozadu a bábka 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.

Bábku 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 indonézskej a japonskej bábkarskej 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 krehujú 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 krehujú 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 Rufíny Bazlovej, vzťahujúcej sa na priestor DEPA 2015 v Plzni. „Dokonce i priestor DEPA 2015 príjemne podpořil symboličnosť 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“ medzi 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 prejavíť sa a vplyvať 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 uchoopil, 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. Ljubana : Filozofski institut ZRC SAZU, 2001, s. 59-86.

³⁴ BAZLOVA, R.: *Pinocchio* 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 výjmečně 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 dekóduje 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, bábky 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.: Bábky 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 bábky (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 – nakladateľstvi Albert, 2017. 156 s. ISBN 978-80-7326-275-4.
- JOVIČEVIĆ, 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.: Dvaťäťročná Kopřiva nabídlá niekoľko výjmečne zdařilých inscenácií. 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. Ljubljana : 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