

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍ VĚDY

Bakalárska práca

Barbora Repická

Študentské divadlo Karola Horáka

Karol Horak's Student Theatre

Praha 2013

Vedúci práce: Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

POĎAKOVANIE

Moje veľké poďakovanie patrí Mgr. Martinovi Pšeničkovi, PhD. za jeho trpezlivé a podnetné vedenie tejto práce.

Ďalej srdečne ďakujem prof. Karolovi Horákovi za jeho láskavú spoluprácu, poskytnutie osobných rozhovorov a rád pri písaní práce, Mgr. Eve Kušnírovej, PhD., ktorá mi neúnavne pomáhala s odbornými prameňmi a literatúrou, a v neposlednom rade ďakujem PhDr. Ľubomírovi Šárikovi, PhDr. Štefanovi Kékelymu a prof. Martinovi Porubjakovi za ich láskavosť a čas, ktorý venovali zodpovedaniu mojich otázok.

Barbora Repická
V Prahe v roku 2013

PREHLÁSENIE

„Prehlasujem, že som bakalársku prácu vypracovala samostatne, že som riadne citovala všetky použité pramene a literatúru, a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia k získaniu iného alebo rovnakého titulu.“

V Prahe, dňa 17. júla 2013

Barbora Repická

ANOTÁCIA

Ambíciou bakalárskej práce je predstaviť výsledky niekoľkomesačného výskumu, ktorý smeroval k priblíženiu histórie a metód tvorby Študentského divadla FF UPJŠ v Prešove. Práca sa zameriava na štvrtú vývojovú periódu divadla, v ktorej jeho poetiku formoval Karol Horák ako odborný asistent, neskôr režisér a dramaturg. V jeho divadelnej praxi môžeme sledovať dve línie inscenovania, a to divadlo poézie a divadlo plastického pohybu. Nás bude zaujímať pohybové divadlo, do ktorého nahliadneme na základe poznatkov a spomienok samotného Karola Horáka a jeho kolegov či súčasníkov. Na príklade konkrétnych inscenácií analyzujeme či rekonštruujeme jeho inscenačnú metódu a tým i jeho príspevok k slovenskému alternatívnemu divadlu.

KEÚČOVÉ SLOVÁ

Alternatívne divadlo, Fragments, Karol Horák, malé javiskové formy, pohybové divadlo, Tip-top biotop, Živý nábytok.

ANOTATION

The ambition of this bachelor work is to introduce outcomes of research which headed to approach history and creative methods of Student Theatre FF UPJŠ in Prešov. The work is focusing on the fourth creative period of the theatre whose poetics was shaping by Karol Horak as the lecturer, later the director and the dramaturgist. We can follow two lines of his staging: theatre of poetry and theatre of plastic motion. We will be interested in the motional theatre based on the knowledge and memories of Karol Horak, his colleagues and fellows. Based on a concrete example of his production, we will analyse or reconstruct his staging method and by this process we will reveal his contribution to the slovak alternative theatre.

KEY WORDS

Alternative Theatre, The Fragments, Karol Horak, small – scenic forms, Movemental Theatre, Tip-top biotop, The Living Furniture

OBSAH

ÚVOD.....	6
1 ŠTUDENTSKÉ DIVADLO.....	7
1.1 O študentskom divadle.....	8
1.2 Umelecký kontext.....	12
1.3 Domáci umelecký kontext.....	16
2 METÓDA TVORBY.....	18
2.1 Genéza inscenácie.....	18
2.2 Javisková metafora.....	21
2.3 K hereckej metóde.....	24
3 TIP TOP BIOTOP.....	28
ZÁVER.....	34
POUŽITÉ PRAMENE.....	37
PRÍLOHA 1	40
PRÍLOHA 2.....	51
PRÍLOHA 3.....	59

ÚVOD

Práca sa postupným odkrývaním dobového kontextu a trendov v divadle na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov pokúsi objasniť ako prešovské Študentské divadlo (ďalej ŠD) korešpondovalo s európskym divadelným vývojom a akými umeleckými aktivitami formulovalo svoju poetiku. Síce sa radilo k amatérskym súborom, no novátorským a precíznym prístupom svojich členov sa mu podarilo veľmi úzko priblížiť k profesionálnej úrovni.

Prvá časť práce má ambíciu vysvetliť fenomén prešovského súboru a rovnomenného typu divadla, ktorý súbor svojou tvorbou reprezentoval. ŠD sa pokúsime predstaviť i v kontexte stredoeurópskych avantgardných divadelných koncepcií, ktoré v danej dobe vznikali a stali sa pre Karola Horáka a interpretov ŠD tvorivými impulzmi. Jedným z nich bola biomechanická metóda, ktorá sa stáva inšpiratívnym elementom v snahe súboru tvoriť syntetické pohybové divadlo. Ďalším impulzom pre tvorbu ŠD bola Grotovského koncepcia chudobného divadla či divadelné hnutia ako The Bread And Puppet Theatre, ktorého vystúpenie podnetne zapôsobilo na Karola Horáka, či umelecký program The Living Theatre. V prvej časti práce sa budeme zaoberať nielen spomínanými východiskami, ktorá sú dôležité k pochopeniu tvorivej metódy súboru. Pozornosť nasmerujeme aj na poetiku a inscenačný proces ŠD. Či už sa zmienime o princípe „totálneho“ divadla, v ktorom sa prelínali jednotlivé inscenačné komponenty, či o základných výrazových prostriedkoch, ktoré boli pre súbor kľúčové. Genéza inscenácie bola v kontexte tradičného divadla originálna a nekonvenčná a rovnako aj jej budeme v druhej kapitole venovať pozornosť.

V poslednej kapitole sa pokúsime rozborom zvolenej hry *Tip-top biotop* (marec, 1976) demonštrovať zásadné princípy tvorby ŠD. Analýzu inscenácie realizujeme pomocou výskumov historických prameňov (dokumentácia, články z dobovej tlače) a na základe rozhovorov s tvorcami inscenácie. Budeme sa opierať o existujúcu teoretickú literatúru tematizujúcu vznik inscenácie. Na základe fotografického materiálu, krátkeho videozáznamu pôvodnej hry a videozáznamu jej remaku dokážeme inscenáciu i vizuálne uchopiť, čo je pri tomto type divadla takmer nevyhnutné.

Kombináciou navrhnutých metód má práca ambíciu priniesť poznatky o ŠD do českého umenovedného diskurzu, ozrejmiť príspevok Karola Horáka k vzniku a vývoju jedného typu alternatívneho divadla na Slovensku a reflektovať ohlas, ktorý zanechalo.

1 ŠTUDENTSKE DIVADLO

ŠD bolo charakteristické pravidelnou výmenou generácií študentov, ktorí po štúdiu na vysokej škole súbor opúšťajú. V jeho histórii je zrejmá určitá fázovitosť – súbory s jednotnou hereckou zostavou fungovali tri až päť rokov. Môžeme uvažovať o tom, že do veľkej miery originalita jednotlivých etáp súboru súvisí s jedinečnosťou jednotlivých generačných celkov a osobností, ktoré ich utvárali. Či už máme na mysli umeleckých vedúcich s ich osobným vkladom, či samotných hercov-študentov. Sám Karol Horák, dlhoročný úspešný recitátor, pôvodne v pozícii odborného asistenta, profiluje súbor ako divadlo poézie. V súlade so študentmi, ktorí do súboru vnášali vlastné záujmy, napr. Štefan Kekely a jeho záľuba v pantomíme či Ľubomír Šárik s jeho prirodzeným nadaním pre fyzické divadlo, sa vedenie orientuje na nové žánre a umelecké postupy.

Súbor vznikol v roku 1960 z iniciatívy členov Katedry slovenského jazyka a literatúry na FF UPJŠ v Prešove. Pôvodne sa nazýval Divadlo poézie a nepracoval pravidelne a systematicky ako neskôr, vo vrcholnej fáze svojej existencie. Prezentoval sa pásmami poézie a fungoval pod vedením Františka Andraščíka. Druhá fáza trvajúca od roku 1962-1965 bola obdobím, v ktorom teleso nesie názov Divadielko poézie a hudby a na svojich pestrých programoch začína pracovať pravidelne. V tomto období bolo pre súbor rozhodujúce slovo doplnené klavírom, gitarou či reprodukovanou hudbou. Koncepčne ťažil najmä z recitačných talentov, ktoré sa tu objavili a prezentoval sa i mimo domovskú Filozofickú fakultu návštevou celoslovenských prehliadok a festivalov. Imricha Vaška, ktorý bol umeleckým vedúcim v druhom období divadla v roku 1965 vystriedal Karol Horák, ktorý sa stáva odborným asistentom v súbore, neskôr režisérom a dramaturgom.

Pôsobenie Karola Horáka môžeme chápať ako kvalitatívne odlišnú vývojovú etapu. Súbor umelecky rastie najmä vďaka nástupu novej generácie študentov, ktorí získali vlastný skúšobný priestor, kde mohli realizovať svoje pravidelné nácviky. Bola ním zadná časť školskej jedálne, s ktorou študenti zároveň dostali možnosť využívať základnú javiskovú techniku. Pedagogicko - režijné vedenie Karola Horáka a cieľavedomá inklinácia interpretov k syntetickému typu divadla súbor viedli k zmene estetiky a činnosti divadelného zoskupenia. ŠD v tomto období, na rozdiel od predchádzajúcich, vystupoval pre širokú verejnosť a darilo sa mu prezentovať v kontexte domácej amatérskej scény na festivaloch ako Wolkrov Prostějov, Generace Ostrava, Hviezdoslavov Kubín, Scénická žatva v Martine, Štúrov Zvolen či Akademický Prešov.

Tzv. štvrtá vývojová etapa divadla, ktorá nás bude v našom bádani primárne zaujímať, začína v roku 1973, po takmer ročnej nedobrovoľnej prestávke v aktivite divadla a po ďalšej zmene

generácie študentov. Ako poznamenáva Karol Horák, súbor „vedel efektívne zúročiť vlastné skúsenosti z práce nad inscenáciami divadla poézie (vypracovanosť slovesnej zložky, javisková metaforika, rytmické prepájanie slova a pohybu) i podnety moderného divadla 20. storočia (Mejerchol'dova biomechanika, práca herca s telom v Grotovského divadle), súbor vedome začal inklinovať k typu syntetického divadla.“¹ V tomto období dochádza k tzv. „odliterárneniu“² činnosti divadla a pohybová zložka sa stáva dominantnou nad slovesnou zložkou. Inscenáciám predchádza intenzívna pohybová príprava, ktorá mala aktualizáciu i aktivizačnú funkciu. Počas priprav inscenácie sa realizovali kondičné a gymnastické tréningy, špeciálne cvičenia – precizoval sa pohyb na javisku, pantomíma a pod. „V štvrtej vývinovej perióde súboru vznikol taký typ divadla, ktorý vďaka obrode či znovuobjaveniu základných hereckých výrazových prostriedkov (slovo, mimika, gesto, pohyb) chcel minimálnymi výrazovými prostriedkami (herec) dosahovať maximálne estetické účinky (príjemca).“³

Študentské divadlo FF UPJŠ v Prešove ako ho poznáme z prvej polovice sedemdesiatych rokov, teda z jeho štvrtej vývojovej periódy, sa profilovalo v kontexte stredoeurópskeho avantgardného divadla. Na jeho poetike sa odráža niekoľko inšpiračných východísk, ktoré nám komplexne ozrejmiu tvorivé metódy súboru. Divadlo zároveň stálo pri zrode fenoménu študentského divadla ako nového útvaru alternatívneho divadla na Slovensku.

1.1 O študentskom divadle

V päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch 20. storočia sa v slovenskej teatrológii pre alternatívne a okrajové divadelné žánre užíva pojem malé javiskové formy (ďalej MJF). Žánrovo doň patrili kabaret, kabaretná hra, estráda, ale i divadlo poézie. Keďže tieto žánre neboli novinkou, nový pojem mal odlišiť krátke produkcie od celovečerných programov, ktoré z týchto „malých“ žánrov vznikali. „Pojem vznikol preto, aby sme mohli odlišiť krátky javiskový útvar alebo pódiovú skladačku - „leporelo“ - od kompaktného, s tým istým sujetom a v tom istom žánri a na takú istú tému hraného celovečerného predstavenia.“⁴ Okrem formálnych zmien dochádza i k tematickým a metodickým inováciám. Absentuje ideologicky podfarbená tematika a dominuje snaha zachytiť „malé ľudské príbehy“. Neznamenalo to úplný ústup od kritickej reflexie oficiálnej kultúry. Do

1 Horák, Karol. (Takmer) 50 rokov Študentského divadla FF PU v Prešove In *Kontexty alternatívneho divadla III*. Eds. Karol Horák a kol. Prešov: FF UPJŠ v Prešove, 2008, str. 138.

2 Pukan, Miron. Medzi umením a vedou In. Horák, Karol. *Metamorfózy alternatívneho divadla*. Levoča: Modrý Peter, 2009, s. 231.

3 Horák, Karol. (Takmer) 50 rokov Študentského divadla FF PU v Prešove In. *Kontexty alternatívneho divadla III*. Eds. Karol Horák a kol. Prešov: FF UPJŠ v Prešove, 2008, str. 139.

4 Kret, Anton. *Estetika a štruktúra malých javiskových foriem*. Zost. J. Čajková. Bratislava: Osvetový ústav, 1986, s. 8. [Cit. dle Pukan, Miron. Malé javiskové formy. In. *Reflexie divadla, divadlo reflexie*. Eds. Karol Horák, Miron Pukan, Eva Kušnírová. Prešov: FF PU v Prešove, 2011, s. 45.]

popredia sa dostávajú ľudské príbehy a vyjadrenie životného postoja generácie, ktorá si v dobe mierneho politického uvoľnenia mohla vyslobodiť z ťaživej celospoločenskej klímy päťdesiatych rokov. MJF vyrastajú z kabaretnej tradície a zavrhujú postupy klasickej činohry, napr. rozvíjanie príbehu, charakterizáciu postáv. Tieto postupy nahrádza montáž a skladačka rôznych druhov, nielen divadelných: „Sled javiskových situácií smeroval k metaforizácii, významný zástoj tu mala paródia, persifláž, asociatívne spájanie významových rovín, v ktorých sa uplatňovali prvky tanečné, výtvarné i pantomimické či aspoň nemoherné.“⁵ Pojem MJF zahŕňal i špecifiká technického charakteru – k divadelným programom sa využívali malé sály, malé javiská, jednoduchá scénografia, nevelký počet hercov a pestoval sa bezprostredný vzťah medzi hercom a divákom: „Termín Malé javiskové formy zahŕňal všetky divadelné útvary a iné javiskové či pódiové produkcie, ktoré predpokladali nesamozrejmy pohľad na divadlo. Zameriavali sa na rôzneho diváka a tak sa vedľa seba ocitla činohra a študentské divadlo, či pantomíma. No fenomén „študentstva“ evokoval vždy v názve istú dávku recesívnosti. Malé – neboli rozsahom, ani časovo obmedzené. Dnes by sme povedali, že to bola alternatívna scéna k tradičnému typu divadiel.“⁶

Z MJF sa následne vyčlenila jedna línia divadla s cieľom vymedziť sa proti umeleckej jednoduchosti a nevyváženosti týchto produkcií. Na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov v slovenskej divadelnej kultúre vzniká koncepcia študentského divadla – generačného umenia, ktoré malo byť alternatívnou či polemikou voči oficiálnej divadelnej kultúre. Bol to fenomén nepochybne inšpirovaný MJF, ale najmä poľským divadlom päťdesiatych rokov 20. storočia, ktoré sa o dekádu neskôr začína uplatňovať i na Slovensku v podobe tohto novovzniknutého divadelného útvaru.

V Poľsku je vznik ŠD chápaný ako nesúhlasná reakcia na komunistický režim, ktorý výrazne obmedzoval slobodu tvorby umelcov. V inscenačnej rovine sa jednalo o politické divadlo s veľkou dávkou umeleckého experimentu. Poľská teatrologia pojem študentského divadla definuje ako divadelnú činnosť realizovanú na pôde vysokých škôl z iniciatívy študentov-vysokoškolákov. Jedná sa o aktivity neprofesionálneho charakteru, ktoré mali zároveň i vzdelávaciu funkciu. Ide o útvar, ktorý radíme k alternatívnemu divadlu plniacemu významnú úlohu práve v druhej polovici päťdesiatych rokov a to najmä z nasledujúcich dôvodov. Študentské divadlo, „jeho vznik a význam sa v užšom slova zmysle viazal na obmedzenia intelektuálneho a kultúrneho života v socialistickom Poľsku, ale aj na špeciálnu pozíciu, akú v ňom zohrávali vysoké školy, ktoré boli inštitucionálnym a intelektuálnym azylom. (...) v týchto súvislostiach bola možná voľba politickej problematiky i realizácia odvážnych divadelných experimentov.“⁷

5 Štefko, Vladimír. *Malé javiskové formy – zrod alternatívneho divadla?*. Javisko 39, 2007, č.2, s. 2-4.

6 Šarik, Ľubomír. viz. Príloha 2.

7 Kosiński, D. *Słownik Teatru*. Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe Spółka Jawna, s. 193-194. [Cit. dle Pukan, Miron. Študentské divadlo. In. *Reflexie divadla, divadlo reflexie*. Eds. Karol Horák, Miron Pukan, Eva Kušnírová. Prešov: FF PU v Prešove, 2011, s. 34.]

V slovenskej teatrológii fenomén študentského divadla charakterizuje Karol Horák ako „fenomén budujúci svoju podstatu na kreatívnom vyjadrení životných pocitov študentov-vysokoškolákov v divadelnom tvare, charakterom svojej práce sa hlási ŠD k divadlu nonkomformistickému, novátorskému, hľadačskému, usilujúc sa vo svojej práci o presadenie moderných divadelných postupov s plným vedomím spoločenskej závažnosti i angažovanosti svojej výpovede.“⁸ Umelecké východiská tohto typu divadla nájdeme v zahraničných divadelných hnutiach, najmä poľských, maďarských a sovietskych. Divadlo sa i napriek spoločensky neblahej atmosfére snažilo naväzovať na zahraničný kontext. Žánrovo divadlo vychádza zo spomínaných malých javiskových foriem akými boli kabaret či kabaretná hra, dramatizuje lyrické a epické texty a vynachádza i viac-menej vlastný žáner študentského divadla tzv. „pohybovo-slovné kompozície a kreácie“.

Motiváciou, ktorá viedla študentské súbory ku koncipovaniu nového, „iného“ typu divadla, bola ich snaha vyjadriť svoje mladícke životné pocity a hodnoty, ale i odlíšiť sa od priemernej dobovej produkcie na poli žánru malých javiskových foriem, ktorá mala mnohokrát tuctový a umelecky nevyvážený charakter. Jedná sa o „vedomú polemiku s malými javiskovými formami, ktorých produkcie majú prevažne publicistický charakter, umelecká zložka je u nich sekundárna čím následne trpí javiskový tvar a sila estetického účinku na diváka sa znižuje.“⁹ V prípade ŠD nejde však o úplnú dištanciu od MJF – ostáva snaha o spoločenskú aktuálnosť námetov, s ktorými súbor vo svojich inscenáciách pracuje. Ale ako hovorí Lubomír Šárik, študenti v pozícii diváka za niektorými narážkami cielene hľadali politikum hoci v produkciách ŠD sa programovo nenachádzalo. Bola to študentská zanietenosť a záujem o veci aktuálne. Aj preto herci ŠD tieto náznaky mnohokrát využili, či zdôraznili.

Inscenačný postup v tomto type divadla narúšal klasický vzťah režisér-herec a tvorcami sa stávali najmä herci-študenti. Ich osobitý temperament sa stával určujúcim pre tonalitu hry a režisér počítal s osobným vkladom hercov. Interpreti inklinovali buď viac k slovnému prejavu, či naopak, vynikali pohybovým slovníkom, a podľa toho sa následne realizovali na javisku. Okrem iného sa snažili polemizovať s tradičným psychologicko-realistickým herectvom, ktoré bolo prednostne viditeľné na profesionálnych javiskách. V inscenačnom procese vznikala ambícia koncipovať skúšky a tréningy ako otvorený priestor nielen pre dramaturga a režiséra, ktorý hercov pedagogicky a umelecky viedol, ale najmä pre študentov, ktorí sa mohli hravo a živelne na inscenáciách podieľať. Možno i to bol jeden z aspektov výrazovej sily hier študentského divadla, či

8 Horák, Karol. Konštanty a premeny divadla alternatívneho typu na Slovensku. In. Týž. *Metamorfózy alternatívneho divadla*. Levoča: Modrý Peter, 2009, str. 32.

9 Horák, Karol. (Takmer) 50 rokov Študentského divadla FF UPJŠ v Prešove In. *Kontexty alternatívneho divadla III*. Eds. Karol Horák a kol. Prešov: FF PU v Prešove, 2008, str. 137.

už máme na mysli tento typ divadla obecné, alebo konkrétny súbor ŠD, ktorý stojí za jeho zrodom.

Dôraz bol v tomto období kladený na študentský charakter divadla, čo nemalo súvis len s faktickým sociálnym ukotvením skupiny. Bol to i určitý zámer, stratégia zo strany divadelníkov, ktorí chceli poukázať na svoju mladosť a nedospelosť a vďaka tomu „beztrestne“ vytvárať intelektuálne zábavné divadlo. V produkciách študentského divadla sa objavujú inscenácie s nádychom recesie, nezávislosti, humornosti a nekonvenčnosti v umeleckej výpovedi študentov a rovnako i v nápadoch ich umeleckého vedúceho.

Kým v Poľsku zmena politickej klímy prináša i postupný zánik všeobecného fenoménu študentského divadla, na Slovensku bol vývoj ŠD odlišný. Tento typ divadla dokázal svoju umeleckú i estetickú hodnotu natoľko, že ďalej dominoval nielen amatérskemu, ale i profesionálnemu divadlu. Z MJF vzniká celá divadelná generácia napojená na sociálnu skupinu vysokoškolákov, ktorá dokázala spontánne, nezávislo a často úsmevne reagovať na aktuálne spoločenské problémy. Súbory s touto poetikou vznikajú najmä v Bratislave, a to napr. SLOVO pri FF UK, Študentské divadlo poézie D13, Divadielko Pegasník či B-klub. Medzi mimobratislavské súbory patrili Divá hus, ktorá vznikla na podnet študentov Pedagogickej fakulty v Nitre, Divadlo poézie KNAP v Banskej Bystrici, Plastické divadlo v Trnave, Consilium medicum Lekárskej fakulty UPJŠ v Košiciach a Divadlo poézie VERSUS pri PF UPJŠ v Prešove. Súbory vznikali prevažne v sedemdesiatych rokoch a dokázali tvoriť umelecky pozoruhodné a proti oficiálnemu divadlu sa vyhraňujúce umelecké produkcie. Generácia, ktorá dokázala „na pozadí dominujúcej metódy socialistického realizmu, ako jedinej prijateľnej umeleckej metódy v tomto období, (...) v azyľe svojej študentskosti rozvíjať i preniesť zo 60. do 70. rokov mnohé formálne výdobytky umenia 20. storočia, zakomponovať ich do svojho divadelného výrazu ako prirodzenú súčasť. Prostriedky či postupy, ktoré dobová, oficiálna kritika vedome neprijímala, neakceptovala vo vtedajšom profesionálnom umení v širokom zmysle slova (v literatúre, vo filme, výtvarnom umení, hudbe a samozrejme, či predovšetkým, v divadle) sa v produkciách ŠD používali neraz ako bazálne.“¹⁰

Formálne podnety poľského amatérskeho divadla sa objavovali i v českom divadle, ktoré sa s ním vyvíjalo súbežne avšak s jedným významným rozdielom. Kým v Poľsku, následne i na Slovensku, vznikajú divadlá pod záštitou vysokoškolských inštitúcií, v Česku je tento fenomén výnimočný. Hovoriť o študentskom divadle by bolo v českom kontexte neopodstatnené, možno i neadekvátne, i keď bezpochyby môžeme nájsť mnoho styčných bodov medzi pohybom amatérskeho divadla na úrovni scénickej i organizačnej.

10 Horák, Karol. Konštanty a premeny divadla alternatívneho typu na Slovensku. In. Týž. *Metamorfózy alternatívneho divadla*. Levoča: Modrý Peter, 2009, str. 33.

Odhlídnuc od prevádzkového i formálneho rozdielu môžeme v organizačnej zložke nájsť určité podobnosti. Jednak to bola životnosť súboru – väčšinou sa jednalo o tri až päť rokov, pričom následnú kontinuitu udržiavala osobnosť vedúceho súboru. Ďalej existovala i tendencia k intenzívnej výchove interpretov. V Česku boli telesá alternatívneho divadla prevažne platformou pre mladých vnímavých tvorcov a začínajúcich umelcov, ale faktom ostáva, že v českých, rovnako ako i v slovenských súboroch, pôsobili renomovaní umelci, ktorí sa neskôr etablovali na profesionálnych divadelných scénach, kultúrnych domoch či v masmédiách. Z ŠD môžeme zmieniť napr. Borisa Farkaša v súčasnosti pôsobiaceho v Divadle Astorka Korzo v Bratislave, Ivana Barlu, člena umeleckého súboru Štátneho divadla v Košiciach, Ingrid Hrubaničovou, bývalú členku bratislavskej Stoky či Ivana Sogel'a, umeleckého vedúceho bábkového divadla v Košiciach.

Ideové a inscenačné komponenty boli v prostredí českého divadla analogické k prostriedkom uplatňovaným v slovenskom prostredí. Jan Císař poukazuje na to, že generačný postoj mladých k svetu ovplyvnil výslednú podobu divadiel a ich javiskové prostriedky. Objavuje sa apelatívny a polemický výklad obsahovo závažnejších textov realizovaných prostredníctvom jednoduchého scénovania, situovaných do prostého javiskového priestoru, využívajú sa mimoslovné prostriedky s dôrazom na javiskovú metaforu. Metaforické vyjadrovanie umožňovalo provokovať a vyjadriť nespokojnosť so spoločenskou klímou i s pocitom priemernosti. Typická bola „mnohoznačnosť a jiskření významů vytvářející nečekaný pohled na svět, nečekaná spojení.“¹¹ Divadlá poézie sa podobne ako na Slovensku sústreďia na nové podoby inscenovania využívaním mimoslovných prostriedkov – pribúda pohyb a gestika, recitačný prejav je výrazne štylizovaný, čoraz častejšie sa využíva dynamické, „telocvičné“ javisko. Dochádza k prieniku jednotlivých umeleckých žánrov, výtvarné a poetické experimenty nie sú ojedinelé, rovnako ako psychofyzická herecká akcia a rituálny rozmer inscenácií. Najvýraznejšie sa tieto tendencie prejavili v divadelnom súbore Quidam, ale i v Bílém divadle, Pantomime Alfreda Jarryho, neskôr v Křesadle či Studiu pohybového divadla. Týmito tendenciami sú poznačené šesťdesiate a sedemdesiate roky v českom alternatívnom divadle a dokazujú prepojenosť stredoeurópskych divadelných kultúr, i keď vylučujú ich absolútnu podobnosť.

1.2 Umelecký kontext

Tvorivé podnety, ktoré mali vplyv na estetiku ŠD nachádzame v Mejerchol'dovom odkaze, Grotovského divadle, The Bread and Puppet Theatre či v The Living Theatre. Ide najmä o divadlá tvoriace tzv. druhú divadelnú reformu. „Tento interkultúrny proces pomáhal Horákovi

11 Císař, Jan a kol. Cesty českého amatérského divadla. Vývojové tendence, Praha: IPOS, 1998. s 248.

„odliterárniť divadlo“ a ako to označil jeden zo slovenských kritikov, „posunúť ho bližšie k divadlu totálnemu.“¹² Tieto zahraničné inšpiračné zdroje nespochybňujú jedinečnosť divadelnej koncepcie súboru. Práve naopak, ako fenomén môžeme vnímať to, ako sa kolektívu i napriek cenzúrnemu tlaku rozhodovacích rád, podarilo v divadelnom svete tvoriť unikátne divadlo. Zahraničný vplyv na súbor, je o to výnimočnejší, že Karol Horák priznáva teoretickú neukotvenosť svojich produkcií a analógiu s niektorými svetovými divadelnými súbormi nachádza a uvedomuje si až spätne pri rekonštrukcii najzásadnejších diel. Naopak Miron Pukan o Horákovi hovorí, ako o jednom z najvýraznejšie programových tvorcov na Slovensku, s jasnými metodologickými a teoretickými súvislosťami medzi drámou a divadlom. „Pochopiteľne, že v období normalizácie neboli kontakty medzi československou a poľskou alternatívnou divadelnou kultúrou legálne. To však neznamená, že v danej vývinovej etape divadelné umenie na Slovensku prestalo žiť, vyvíjať sa, hľadať modus vivendi svojej existencie.“¹³ Stredoeurópske divadlo sa podľa dobových možností navzájom inšpirovalo, ale zároveň si vo veľkej miere zachovávalo priestor k artikulácii svojského umeleckého programu. Tak mohli súbory fungovať ako nezávislé telesá so svojbytnou divadelnou estetikou.

Koncepcia pohybového experimentálneho divadla úzko súvisí s princípom biomechaniky, ktorú začiatkom 20. storočia do divadelnej praxe plynulým precizovaním pohybových cvičení zaviedol Mejerchoľd. Prvotné impulzy k novej hereckej metóde zavádza už v Moskovskom umeleckom akademickom divadle, kde začínal spolu so Stanislavským, ale vrcholne princípy biomechaniky formuluje až v Divadle na Borodinské v Petrohrade. ŠD nešlo o systematické štúdium tohto umelca a programové naväzovanie na ruskú predvojnovú avantgardu. Všimnúť si môžeme skôr aplikáciu obecného princípu biomechanickej metódy na inscenačnú prax, čo pomáhalo hercovi zvládnuť fyzickú náročnosť jednotlivých inscenácií a kompaktno prepojiť slovo s pohybovou akciou. Príkladom inscenácie, kde ŠD s týmto pohybovým systémom dôkladnejšie pracuje je *Živý nábytok* (marec, 1975)¹⁴. V *Živom nábytku* nám tvorcovia predvádzajú unikátne fyzické divadlo, ktoré nemalo na Slovensku obdobu. Biomechanika sa tu využíva nielen v harmonizácii pohybu a slova, ale i v prudkých strihoch, rytmickom prenášaní pozornosti z aktívneho herca na komentátora, prenášanie hlavného ťažiska z priameho deja a mimo neho, pohrávanie sa s rytmikou replík hercov, zjednocovanie replík jednotlivcov kolektívnou pohybovou akciou, súčasná pohybová aktivita niekoľkých hercov a pod. Inscenácia koncipovaná pomocou tíel hercov, ktorí predstavovali nábytok v dome pána Ikaja, o ktorom text námetu pojednáva, bola vystavaná na prelínaní slova a pohybu. Či už išlo o snahu, aby sa tieto dve zložky rozchádzali alebo

12 Pukan, Miron. Medzi umením a vedou In Horák, Karol. *Metamorfózy alternatívneho divadla*. Levoča: Modrý Peter, 2009, s. 231.

13 Op. cit., s. 232.

14 Presný dátum premiéry nebolo v literatúre možné dohľadať. Tvorcovia a pamätníci si presný dátum uvedenia nepamätajú a uvádzajú časové ukotvenie v rokoch.

spájali, malo to ekvivalent v rytmickej rovine a vznikal tak dynamický efekt prudkej akcie.¹⁵

Tvorbu ŠD najvýznamnejšie poznačila osobnosť Jerzy Grotowského, ktorý Karla Horáka zaujal, hoci o ňom v tej dobe nevedel mnoho. S jeho divadlom sa dostal do styku na IV. medzinárodnom festivale otvoreného divadla vo Wroclavi v roku 1973. Videl tam *Apocalypsis cum figuris*, predstavenie, ktoré ho uchvátilo, hoci v tej dobe ešte nepoznal teoretické a praktické východiská poľského divadla-laboratória. Mnoho teoretických analógií v kontexte so svojim súborom nachádza až neskôr. Kľúčovými pre neho boli dva aspekty tohto typu divadelníctva. Na jednej strane bol pre ŠD zaujímavý inscenačný proces, ktorý metódou laboratórnej práce uchopuje divadelný kus nie ako definitívny tvar, ale ako živý organizmus meniaci sa po celú dobu jeho existencie. Rodí sa postupne a nekončí uvedením hry pred divákmi. Ani premiéra inscenácie neznamená koniec tvorivého procesu. Práve naopak, je často impulzom k ďalším zmenám, ktoré precizujú tvar inscenácie. Karola Horáka ďalej zaujala koncepcia chudobného divadla, ktorá z divadla vytesňuje nadbytočné scénografické komponenty a dôraz kladie na samotného herca a jeho výrazové prostriedky s cieľom maximalizovať estetický účinok. Grotowski vo svojej koncepcii z divadla odstraňuje všetko, čo nie je divadelné, a tým objavuje jeho podstatu v rámci divadla ako takého. Snaha hľadať vyhovujúci vzťah medzi hercom a divákom sa odráža na usporiadaní priestoru, eliminuje scénografické prvky, rekvizity, kostýmy, hudbu nahrádza zhudobneným jazykom a prostým zvukom, ktorý produkuje herec výlučne svojim telom. Pridajme k týmto znakom chudoby ešte duchovné cvičenia, ktorými Grotowski hercovi napomáha dosiahnuť emocionálneho účinku v tomto type divadla, a objaví sa pred nami divadlo s vysokou mierou expresivity. Boli to princípy, ktoré zaujali Študentské divadlo nielen ideovo, ale i prakticky. Z technického a finančného hľadiska bolo chudobné divadlo nenáročným, a keďže bol súbor ŠD i materiálne chudobný, umelecká poetika chudobného divadla spontánne získala svoje opodstatnenie i v prostých výrazových prostriedkoch. Súvislosť medzi dvoma divadelnými experimentmi, Grotowského a Horákovým, je najmä v tom, že u oboch šlo o: „montáž textu, montáž slov so správaním hrajúcich osôb, formovanie impulzov a fyzických reakcií v pohybe, formovanie živej reči spolu s jej akustikou z materiálu slov...“¹⁶

Tvorba ŠD odráža aj estetiku The Bread and Puppet Theatre, ktoré dokázalo svojou rituálnosťou strhnúť diváka. „Môj jednorázový divácky kontakt s americkým divadlom The Bread and Puppet Theatre na wroclavskom festivale bol inšpiratívny. Jednota života a umenia v tomto divadle – komúne – ma fascinovala svojou poetikou i názorovou koncepciou: divadlo je potrebné

15 Horák, Karol. Impulzy, stimuly a modifikátory divadla alternatívneho typu. In. Kontexty alternatívneho divadla II. Eds. Ján Gbúr, Karol Horák, Miron Pukan. Prešov: FF PU, 2006, 372 s.

16 Grotowski, Jerzy. Divadlo Laboratorium „13 radov“ Jerzy Grotowski o hereckom umení In. Divadlo a *rituál: Texty* 1965-1969. Zost. Janusz Degler, Zbigniew Osiński. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 33.

ako chlieb.¹⁷ Mystičnosť a duchovná údernosť sa podľa slov Karla Horáka (na základe diváckeho zážitku z inscenácie *Volanie ľudu po mäse*) vyskytovala nielen v témach inscenácií, ale i vo výtvarnej zložke, kde dochádzalo k pôsobivému prepojeniu živého herca s vodenou bábkou. Vizuálna prítlačivosť tohto divadla, v ktorom herec stojí na javisku s bábkou obrovských rozmerov a nemusí to znamenať, že sa za ňou stráca, bola zároveň komunikatívnou zložkou divadelnosti *The Bread and Puppet*. Idea nevyhnutnosti divadla ako každodenného chleba a komunitný charakter súboru bol pre slovenský divadelný kontext absolútnou novinkou. Rituálnosť ich produkcií spočíva nepochybne aj v tom, že hrajú v plenéri, v prírodnom divadle, kde sa navzájom približuje divák-herec (diváci sedia v polkruhovitom cirkú okolo trávnatého priestoru, kde sa odohráva divadlo s nadrozmernými bábkami príp. sa aktívne účastníci na sprievodoch a jarmarečných spevoch) a zároveň prírodný areál podčiarkuje atmosféru ľudovej, cirkusovej slávnosti, otvorenej pre všetkých k oslave divadla pre každý deň. Herci divákovi tradične ponúkajú, lámu a rozdáajú chlieb, ktorý predstavuje posvätný pokrm. Na symbolických aktoch s obradným nábojom stojí ich poetika podčiarkujúca myšlienku divadla ako každodennej praxe. Styčnými bodmi je aj tvorivosť členov oboch súborov, zväčša herecky neškolených, či tematizovanie politických a spoločenských tém. Paralela s ŠD je i v komunitnom princípe divadelného súboru. Študenti síce nežili v komúne, ale patrili k rovnakej sociálnej skupine, fungoval medzi nimi rovnocenný vzťah a okrem toho spolu zdieľali každodennú realitu i mimo školské a divadelné prostredie.¹⁸ Čo slúžilo ako zjavná inšpirácia divadlom *The Bread and Puppet* v tvorbe ŠD bola vizuálna expresivita pri zrode inscenácie *V ako Válek (1970)*. Horák sa v nej snažil nájsť spôsob ako vyjadriť „zmyslovú konkrétnosť“¹⁹ Váľkových básní. Keďže si autor nevedel predstaviť stvárnenie Váľkovej poézie iba slovom, vytvoril nadrozmerné plastické rekvizity, ktorými spodobnil jednotlivé zmysly (ruka predstavovala hmat, ucho sluch, oko zrak a pod.). Tieto zmyslové elementy boli vodené hercami a predstavovali výtvarnú metaforu „zhmotňujúcu“ obraznosť vybranej poézie na javisku. Súhrne by sme mohli konštatovať, že *The Bread and Puppet* neboli inšpiračným zdrojom len na úrovni estetickej, ale aj etickej.

The Living Theatre síce prešovský súbor v období, kedy sa vo svete objavili, nepoznal, no následná analógia k nemu sa nám pri komplexnom uvažovaní nad impluzmi pre Horákovú poetiku, objavuje. *The Living Theatre* stal pre ŠD známym až v deväťdesiatych rokoch, no môžeme sa domnievať, že vo fyzickej rovine existuje podobnosť s týmto reformným súborom. Orientácia na

17 Horák, Karol. Medzi spoločensko-ideovou apelatívnosťou a umeleckou nonkomfortnosťou. *Javisko* 39, 2007, č. 2, s. 4-7.

18 Papugová, Lenka. Fragmenty Študentského divadla Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove. In. *Kontexty alternatívneho divadla IV*. Eds. Karol Horák, Miron Pukan, Eva Kušnírová. Prešov: FF PU, 2011, 321 s.

19 Horák, Karol. Impulzy, stimuly a modifikátory divadla alternatívneho typu. In. *Kontexty alternatívneho divadla II*. Eds. Ján Gbúr, Karol Horák, Miron Pukan. Prešov: FF PU, 2006, s. 36

telesnosť, síce menej radikálna ako sa objavuje v The Living Theatre, je v ŠD nepochybná. Herci zhadzujú oblečenie, aby pozornosť upriamili na telo ako také a zároveň vyjadrili protest proti kostýmu ako spoločenskej norme. Kým u hercov z The Living Theatre „fyzicky výraz vychádzal skôr než z extatického psychického roznetenia hercov, z prenesenia dôrazu na citlivý, plastický a jogínskymi cvičeniami uvoľnený prejav tela,“²⁰ v ŠD je táto orientácia vyjadrená inak. Herci ŠD sa vyjadrujú primárne fyzickou akciou a telo slúži ako prvotný, odrazový materiál pri vzniku inscenácie. Rozdiel je i v tom, že telesná príprava herca v prešovskom súbore nesúvisela s jogínskymi cvičeniami, ale s kondičnou prípravou, s ktorou mal umelecký vedúci ako bývalý športovec osobnú skúsenosť. Cieľom bola najmä príprava na vyše hodinové, pohybovo náročné predstavenia, v ktorých sa objavujú i akrobatické prvky.

Horákovo „inšpirujúce sa“ ŠD je možné chápať i ako odraz špecifickej divadelnej metódy postavenej na prepojení unikátneho systému nácvikov podľa vzoru Grotowského, jeho osobitej hereckej metódy (v ktorej spája hlasové cvičenia s akcentovanými fyzickými cvičeniami a s princípom chudobného divadla) doplnenej o mechanicky rozpohybovaného herca po vzore Mejerchoľdovej biomechaniky. Plejádu týchto impulzov by mohlo uzavrieť kantorovské absolútne divadlo, o ktoré sa Karol Horák zaujímal, ale nemohol jeho princípy vyčerpávajúco skúmať. V jeho záujme bránili okolnosti (či už máme na mysli bariéry ideového – spoločenská klíma, či technického charakteru – vzdialenosť a nemožnosť za divadlom Tadeusza Kantora vycestovať).

1.3 Domáci umelecký kontext

Domáca divadelná scéna sa stala vzhľadom k spoločensko-politickej dobovej situácii najotvorenejším priestorom k dialógu jednotlivých divadelných súborov. Slovenské študentské divadlá sa snažili o inscenovanie poézie. V sedemdesiatych rokoch, podobne ako ŠD, smerujú od divadla poézie k pohybovejšiemu a plastickejšiemu divadelnému tvaru.²¹ Podnetnými súbormi pre Karola Horáka boli amatérske zoskupenia Ex-Lex či B-Klub. Bratislavský Ex-Lex sa pokúšal o tvorbu autorského divadla s dôrazom na hudobnú a scénografickú zložku. Vznikol v náväznosti na popularitu českých i domácich divadiel malých foriem ako Semafor, Rokoko, Divadlo Za rampami, Lasica a Satinský. Začínali uvádzaním recesistických výstupov s piesňami doprevádzaných živou bigbítovou hudbou. Preferovali kabaretné hry a paródie, do ktorých prostredníctvom náznakov a alegórií vkladali často politicky angažované komentáre. Zaujímavý z hľadiska novovznikajúcich princípov pre divadlo bol i bezprostredný vzťah k divákovi. Hralo sa v malých klubových

20 Horák, Karol. Impulzy, stimuly a modifikátory divadla alternatívneho typu. In. Kontexty alternatívneho divadla II. Eds. Ján Gbúr, Karol Horák, Miron Pukan. Prešov: FF PU, 2006, s. 42.

21 Horák, Karol. Slovo, gesto, pohyb, tvar: dramaturgicko-režijné poznámky k jednému typu študentského divadla a malých javiskových foriem. Bratislava: Osvetový ústav, 1977, 150 s.

priestorov, kde bol herec v bezprostrednom kontakte s divákom. Diváci boli vťahovaní do deja i priamou účasťou na javisku, čomu prospievala i prítomnosť živej kapely.

Druhým zaujímavým súborom bol bratislavský B-klub inscenujúci pôvodné predlohy. Začínal ako divadlo poézie. Neskôr preferoval typ autorského divadla, ktoré vystihovalo mentalitu tvorcov – vtipné dialógy, irónia, herecká improvizácia neraz považujúca text za východisko tvorby, vlastné texty pesničiek. Ich produkcie mali výrazne kabaretný charakter. „Myslím, že sa svojim javiskovým myslením i cítením najviac priblížil predstave študentského recesívneho divadla. Vtipná replika, zmysel interpretov pre improvizáciu, pestrosť výrazu, pomerne vydarené komponovanie postáv v scénickom priestore, malé kvantum rytmických narušení predstavenia – to by boli asi tak základné pozítiva B-KLUBU.²² Oba spomínané súbory vo svojej tvorbe zrkadlili nadhľad, generačný, mládežnícky, a teda nekonvenčný a humorný pohľad na svet.

České alternatívne divadlo bolo na rozdiel od situácie v slovenskom divadle omnoho progresívnejšie. Pre slovenských divadelníkov znamenalo vidieť na súťažnej prehliadke český súbor podobný umelecký sviatok, ako vidieť súbor poľský. Bol to v tomto období vrchol divadelného života a umeleckého napredovania. Tvorcovia ŠD poznali české súbory veľmi zbežne, ale chápali ich ako inšpiračný zdroj svojej rodiacej sa novej estetiky, ktorý bol v českom divadelníctve už kvalitatívne ďalej. Pre Karola Horáka bolo veľkou a nezabudnuteľnou skúsenosťou vidieť český súbor Quidam. Ten pracoval s koncepciou pohybového divadla už koncom šesťdesiatych rokov. Vtedy stálo slovenské experimentálne divadlo založené na pohybovej akcii ešte pred svojim zrodom.²³ Quidam bol brnenský študentský súbor, ktorý sa z klasického inscenačného divadla vyprofiloval v osobitú autorské divadlo experimentujúce v oblasti krajne pohybového divadla, v ktorom je hlavným prostriedkom herec. Jeho telo, gesto, mimika, jeho hlas a zvukový prejav. Podobne ako ŠD to bolo generačné divadlo, v ktorom sa javila snaha o sebarealizáciu predstaviteľov skrze divadelný jazyk a vystupovanie proti umeleckej a spoločenskej konvencii. Martin Pšenička poukazuje na to, že súbor Quidam vo svojich predstaveniach užíva výrazové prostriedky v dobovom domácom kontexte skôr šokujúceho charakteru, a to „akcentovanou telesnosťou herecké akcie, synergickou prítomnosťou aktérů (herců i diváků), upozaděním textu, prostorovým minimalismem a totálním útokem na smyslové vnímání diváků, včetně jejich násilného vtahování (vmanipulování) do události představení rámovaného jako profánní obřad“²⁴, čo evokuje inšpiráciu Grotowského laboratóriom. Extrémne sústredenie na herca a jeho telesnosť vedené k surovej materiálnosti v podobe „krvácajúceho“, potiaceho sa a obnaženého

22 Horák, Karol. Zápas o kvalitu. Javisko 5, 1973, č. 2, s. 43-45.

23 U Horáka sa už objavujú podobné tendencie v inscenáciách Kópie (1970, rekonštrukcia Fialkovej pantomímy), V ako Válek (1970) a Džura (1971, nachádzajú sa v nej styčné body s The Living Theatre).

24 Pšenička, Martin. Krvácející myšlenka: skupina Quidam (1966 – 1972) – mezi divadlem a performancí In. Divadelní revue, roč. 24, č. 1, 2013, s. 22.

tela herca násilne vláčeného na scéne (príklad uvedený z predstavenia Archimimus, pozn. autorky) môže a nemusí byť spájané so svetovými avantgardnými pohybmi na divadelnej scéne. Konkrétne ku Grotowského inšpirácii je postoj tvorcov veľmi podobný Horákovmu (viz s. 12) : „Divadelní inspirace [...] nebyly počáteční, nevyvolaly hledání této formy. Třeba o Grotowském jsme něco málo četli, ale víc jsme ho poznali vlastně až později. Formu či spíše výraz jsme našli instinktivně jako jediný adekvátní a dostatečně silný prostředek toho, co jsme chtěli vyjádřit.“²⁵ Avšak s tím rozdielom, že Horákovve produkcie mali viac punc rafinovaného humoru, hravosti a zámernej infantililty než drsnej či sexuálnej koncentrácie na telesnosť.

25 Král, Karel. Nejsm partyzán. Svět a divadlo 3, 1992, č. 2, s. 76. [Cit.dle Pšenička, Martin. Krvácející myšlenka: skupina Quidam (1966 – 1972) – mezi divadlem a performancí In. Divadelní revue, roč. 24, č. 1, 2013, s. 23.]

2 METÓDA TVORBY

Novovznikajúce inscenačné postupy alternatívnych pohybových divadiel sa začínajú manifestovať na sklonku šesťdesiatych rokov okrem iného i v teoretickej rovine: „Už dlhší čas sa traduje na Slovensku názor, že dominantným činiteľom divadla poézie je živé slovo. Neprijemné však je, že platnosť tejto tézy nadraduje nad všetky ostatné zložky divadla, poézia vystupuje vo vzťahu k nim príliš autoritatívne, ak nie dogmaticky.“²⁶ Horákovo „experimentujúce“ divadlo vzniká nepochybne v úzkej náväznosti na jeho dlhoročné aktivity v divadle poézie, ktoré práve z pozície skúseného recitátora a divadelníka reflektuje ako už viac esteticky nepostačujúce. Na pozadí divadelnej praxe analyzuje meniacu sa situáciu a snaží sa teoreticky definovať nové postupy, ku ktorým jeho divadlo v tejto dobe smeruje okrem iného i v kontexte svetového divadla: „... prípadná deštrukcia, narušenie klasickej harmónie predstavenia v pomere použitých tvárných prostriedkov (slovo: mimoslovné zložky) je pre mňa oveľa plastickejšim svedectvom o pocitoch interpretov svojej doby trebárs i v klasickej romantickej poézii ako idylkovitá, harmonická, dojemná zhoda, rovnováha či klasické utriedenie prostriedkov, bez hlbšieho ponoru do stavu vedomia, či podvedomia poézie.“²⁷

2.1 Genéza inscenácie

Charakteristickou črtou tohto typu divadla je jeho procesnosť. „Horákovci“ pracovali metódou laboratórneho typu divadla a relativizovali striktné postupy známe z profesionálnych divadiel. Karola Horáka na práci so študentmi fascinoval a zaujímal práve tento postup, ktorý neudával hranice textu ani výslednému tvaru a dovoľoval mu upravovať sa a formovať inscenáciu ďalej i počas repríz. Tento aspekt je úzko prepojený so slobodou alternatívneho divadla – to, že divadelný tvar nie je definitívny, ale neustále živý - tvorcovia majú možnosť na ňom ďalej pracovať i po premiére.

Obečný proces vzniku inscenácie sa pokúsme rekonštruovať na príprave inscenácie *Fragmenty* (február, 1974)²⁸. Bola prvou inscenáciou súboru po asi ročnej prestávke a podieľala sa na nej nová generácia študentov, preto je jej vznik jedinečný a tvorivý proces obohatený o „výuku“ študentov. Došlo tu k spojeniu procesu samotnej tvorby so školením novopríchádzajúcich študentov, a postupne k tomu pribudli i pravidelné fyzické tréningy, ktoré mali viac formu športovej či zábavnej hry než drilu a drezúry.

26 Horák, Karol. Obrana deštrukcie (O problémoch divadiel poézie na Slovensku). Javisko 1, 1969, č. 4, s.104-106.

27 Op. cit., s. 105.

28 Presný dátum premiéry nám nie je známy z dôvodov uvedených na str. 12.

Horákové fyzické cvičenia sú syntézou čerpajúcou zo skúseností s Mejerchol'dovými a Grotowského pohybovými technikami, ktorá poukazuje na rozmanitú interpretáciu a využitie tohto princípu školenia hercov. Kým Mejerchol'dov systém objavuje vonkajšie zákonitosti hercovho pohybu v scénickom priestore výlučne skrze jeho fyzickú dynamiku, Grotowski kladie dôraz na autenticitu hercovho prejavu, ktorá vychádza z vnútra tela herca. Podľa neho „ak sa reakcia nenarodila vnútri tela, je nepravdivá.“²⁹ V geste nachádza prirodzená reakcia herca svoje zakončenie. Horák zavádza v ŠD fyzické cvičenia, aby herci dokázali zvládnuť náročné tempo inscenácii, ktoré narastalo so vzrastajúcim záujmom o pohybové divadlo a o jeho fyzicky náročné postupy. Zaujímali ho zároveň i prirodzené schopnosti herca, ktoré pri cvičeniach vychádzali na povrch a mohli sa formou etúd ďalej rozvíjať. Prostredníctvom nich herec reflektoval svoj vnútorný postoj k okolitému svetu, ktorý sa odrážal na práci s rekvizitou, s partnerom, či na jeho vzťahu k scénickému priestoru. Nacvičené etudy sa ďalej rozvíjali až do podoby reprezentatívneho celku, inscenácie pripravenej k premiére.

Na *Fragmentoch* pracovali neškolení a divadlom nedotknutí herci, ktorí začali svoje pôsobenie v ŠD sprvu individuálnymi skúškami s režisérom. Školili sa na drobných etudách, v ktorých vyjadrovali svoje základné existenčné zázemie. Každý z interpretov do etudy vložil svoju individualitu a svojrázny náhľad na svet. Príkladom, ktorý Karol Horák uvádza, je vyjadrenie vzťahu herca k nožu.³⁰ Každému hercovi zadal režisér inštrukciu v podobe emócie, ktorú mal herec smerom k nožu stvárniť. Mal sa postaviť k nožu ako k vražednému nástroju, či ako k nástroju, ktorým sa krája chlieb. Vyjadrovali sa teda emócie rôznorodého charakteru – surovosť či, naopak, nežnosť k nožu. Študenti v tejto počiatočnej improvizácii vynikali svojou nápaditosťou a prinášali natoľko prekvapivé impulzy, že sa nečakane začali jednotlivé etudy vďaka ich originalite a vydarenosti fixovať a členiť vo vhodnej postupnosti za sebou. Nečakane vzniká divadelný tvar postavený z niekoľkých krátkych príbehov na témy z bežného života študentov. Medzi nácvikmi jednotlivých etúd herci parodujú rôzne témy opäť inšpirované životom, či ich záľubami. Napr. dobovo populárne mayovky, ktoré sa taktiež stávajú súčasťou výslednej podoby *Fragmentov*. Zaujímavosťou je, že študenti zo začiatku skúšajú bez použitia slov a i napriek neškolenosti a fyzickej nepripravenosti, alebo možno práve vďaka nej, dokázali postaviť svoj herecký výraz na pohybe, geste a mimike.

Na základe Horákových dramaturgicko-režijných poznámok³¹ dokážeme získať i

29 Grotowski, Jerzy. Cvičenia In. Divadlo a rituál. Texty 1965-1969. Zost. Janusz Degler, Zbigniew Osiński. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 83.

30 Horák, Karol. *Slovo, gesto, pohyb, tvar: dramaturgicko-režijné poznámky k jednému typu študentského divadla a malých javiskových foriem*. Bratislava: Osvetový ústav, 1977, 150 s.

31 *Slovo, gesto, pohyb, tvar: dramaturgicko-režijné poznámky k jednému typu študentského divadla a malých javiskových foriem*. Bratislava: Osvetový ústav, 1977, 150 s.

predstavu o tom, ako vyzerali skúšky z praktického hľadiska. Skúšalo sa trikrát až štyrikrát týždenne a jednotlivé nácviky mali rozsah tri až štyri hodiny. Priebeh nácviku mal pestrú štruktúru a dokumentuje zábavno-kreatívny nádech práce ŠD. Skúška začínala päť až desať minútovou pohybovou rozcvičkou, nasledoval pätnásťminútový tréning fyzickej kondície spojený s posilňovaním, hodinové precvičovanie osvojených etúd, hodinový nácvik nových etúd, približne polhodinové hľadanie a prehrávanie možných etúd, teda *Fragmentov*, ktoré sa stali zárodkom pre vznik nových etúd. Náplň nácvikov sa prispôbovala aktuálnym potrebám súboru. Čítali sa novoupravené texty, overovali sa v priestore a prispôbovali sa hercom a ich dispozíciám. Text sa modifikoval podľa vhodností na základe konzultácie so scenáristom-režisérom a na základe jeho aplikovateľnosti do príbehu a javiskového tvaru chystaného diela. Režisér sa touto metódou, ktorú v súbore vypracovával, snažil vyhnúť sterilnosti a striktnosti pri tvorbe divadelného tvaru, s ktorou sa stretol v profesionálnych divadlách. Zároveň mohol byť načrtnutý skúšobný proces výhodný vo chvíli, keď pôvodní herci opúšťali ŠD a v predstaveniach sa pokračovalo bez nich, či s hercami novými. Hra sa mohla vďaka svojej tvárnosti ďalej upravovať a nespôsobovalo to tvorcom nevyhnutne problémy s predstavením i v zmenenej hereckej zostave. Takto vyzerala laboratórna práca „horákovcov“, ktorá v súvislosti s vytváraným dielom vyniká svojou flexibilitou, nápaditosťou a tvárnosťou.

Finálna podoba *Fragmentov* je päťdesiatimi minútami ohraničený priestor, v ktorom študenti v Prológu a v dvoch častiach, Detstvo a Dospelosť, prezentujú najmä svoje mladícke postoje a nápady. V Prológu sa herci vyjadrujú k faktu, že hra je ich prvým počinom, počinom neskúsených hercov. Uvádzajú hru a vtiahujú diváka do predstavenia: „Prológ/ je / na to / aby/ sa / človek / z hľadiska / dívajúci / jemným / násilím / od nás / pochádzajúcim / vtiahol / do kašičky / predstavenia!“³² Prvá časť samotnej hry je hravá, veselá a ideovo nezávažná. Herci v nej predstavujú vtipné scény a momenty zo svojho života, každodenného i študentského, od detstva, cez školu, maturitný večierok až po prijímacie pohovory na vysokú školu. Do toho je zakomponované individuálne čítanie, paródia na vtedy populárne mayovky: „Bizon prvý: Pasiem sa. - Bizón druhý: Vetrím...- Bizón tretí: Stepný mravec. Komunikujeme spolu. Tangua: Santre! Kedy bude ohnivá voda? - Santer: Moment, momentík...- Bizón prvý: Dobře, Santre, dostals mě, vole! No jenom počkej! Vždyť přijdou Siouxové, dyť ti seškrábnou podkožnej pigment z lebene! - Santer: Správnej padouch má náhradní díly!“³³ Druhej časti dominuje pohyb a v opozícii k prvej, sa stáva sugestívnou výpoveďou a bilanciou medzi detstvom a dospelosťou. Herci sa vyjadrujú k okolitému svetu a k celospoločenskému kontextu napr. tematizovaním revolúcie. Pokračovanie prvej,

32 Horák, Karol. Slovo, gesto, pohyb, tvar: dramaturgicko-režijné poznámky k jednému typu študentského divadla a malých javiskových foriem. Bratislava: Osvetový ústav, 1977, s 28.

33 Op. cit., s 36.

humornej časti *Fragmentov*, sa nesie v ideovom duchu ako kontrapunktu k počiatkovej ľahkosti a myšlienkovej nenáročnosti. „V šere vybehne do hracieho priestoru žena A, za ňou nasledujú ďalšie dve B, C. Cez čelo majú previazené červené stuhy. Otáčajú sa dozadu. A zdvihne ruku, na toto gesto sa z diaľky ozve nápev Marseillasy. Krátko trvajúca sekvencia; ženy kývajú na kohosi vzadu, ozve sa hluk davu, ženy rýchlo odbiehajú zo scény³⁴. V podobnom duchu, v ktorom absentuje slovo a dominuje pohybová, skôr psychofyzická akcia, sa nesú i ďalšie etudy druhej časti s názvom Bilancia, Sny, Sen a skutočnosť a Prognóza. Prehľbovali sa tu témy načrtnuté v scénach prvej časti a atmosféra vynikala sugestivitou, obsah existenciálnou tonalitou: „druhá časť (Dospelosť) sa stávala parabolou o úsilí človeka prekonať svoju pomínelnosť tvorbou nadčasovej hodnoty.“³⁵

Inscenácia dokumentuje nielen metódu inscenačného procesu prostredníctvom multifunkčných tréningov a cvičení, ale i schopnosť hercov už v ranej tvorbe aplikovať svoje zobrazovacie predpoklady na emocionálne rôzne ladené príbehy. Dokázali s minimom scénických prostriedkov zahrať rôzne postavy, individuálne ich tvarovať a plynulo prechádzať z jednej postavy do druhej. Overili i schopnosť využiť postupy nielen iluzívneho či antiiluzívneho divadla, teda pracovať na motívoch fiktívnych či autentických, inšpirovaných realitou. Okrem toho sa v hre pozitívne uplatnili autorské postupy, najmä scenáristické a schopnosť „harmonizovať interné dispozície súboru a externé požiadavky divadelného tvaru.“³⁶

2.2 Javisková metafora

Karol Horák svoju estetiku buduje na práci s javiskovou (scénickou) metaforou, ktorej hlavným princípom je kombinácia obraznosti a významu slova, pohybu a scénických komponentov. Javisková metafora bola základným umeleckým a vyjadrovacím prostriedkom súboru, ktorý členovia vytvárali a precizovali na skúškach. V tomto umeleckom prostriedku, či už mal slovnú alebo mimoslovnú podobu, dochádzalo k scénickej interpretácii slova použitím všetkých dostupných divadelných prostriedkov, čo zároveň ozrejmuje obľubu súboru v syntetickom type divadla. Už v časoch, kedy Karol Horák pracoval s estetikou divadla poézie predznamenával zrod novej poetiky: „Ak skonštatujeme pri umeleckom prednese poézie, že jeho alfou a omegou je slovo, pri divadle poézie musíme k tejto konštatácii ešte dodať: slovo a jeho scénické stvárnienie.“³⁷

Horákova neskoršia inklinácia k fyzickému divadlu a „rozpohybovanému“ slovu

34 Op. cit., s 45.

35 Op. cit., s 23.

36 Op. cit., s 54.

37 Horák, Karol. Obrana deštrukcie (O problémoch divadiel poézie na Slovensku). Javisko 1, 1969, č. 4, s 104.

neznamenala totálnu neliterárnosť. Slovo stojí v partnerskom vzťahu k pohybu, rekvizite, scéne. Navzájom sa dopĺňajú a podčiarkujú význam a výraz predvádzaného divadelného predstavenia, čo sa mu darí „vdaka oscilácii medzi základným a obrazným významom, predmetnosťou a abstraktnosťou, zámenou objektu a subjektu a pod.“³⁸

Medzi výrazové prostriedky - metaforické spojenia slova s inými scénickými prostriedkami v diele Karola Horáka patrí napr. popis pohybom, analógia ako zjednotenie významu slova a pohybu, tvorba metafory striedaním dôrazu na význam slovných a mimoslovných prostriedkov, kontrast významu slova a pohybu, kontrapunktické spojenie scénického prvku, slova a pohybu, primárny význam slova v spojení so symbolom, pointa ako zjednotenie protikladného významu slova a pohybu³⁹: „Usiluje sa väčšinou o scénické znovuobjavenie základných výrazových prostriedkov herca (slovo, mimika, gesto, pohyb) cez autentickú generačnú výpoveď.“⁴⁰ Vrcholom tohto tvorivého obdobia sa tak stáva vznik syntetického divadla, ktoré spája obsahové a formálne zložky, slovo a pohyb, dramaturgiu s réžiou a herecký prejav buduje na všemožných výrazových prostriedkoch: slovo-gesto-pohyb-mimika.

V úvodnej časti inscenácie *Fragmenty* dochádza k **analogickému zjednoteniu slova a pohybu**. Dochádza k tomu, že kým herci hovoria o prológu ako o prekročení nulového bodu „Prológ je nato, aby sa prekonal nulový bod.“, všetci protagonisti ležia na zemi. Keďže herci nehrajú postavy, ale na scéne stvárnajú primárne sami seba, v tejto časti sa je zaznamenaný práve tento princíp. 4 vyzýva civilne priestor, v ktorom interpreti ležia: „Buď predstavenie!“ Znova ticho, nijaká odpoveď, pauza. 4 si znechutene ľahne, leží nehybne ako predtým. 5 dohovára priestoru, v ktorom všetci ležia, ale vlastne aj im: „No tak, nerob FÓRY: staň sa divadlo!“ Pridá sa 6, ktorá stupňuje svoje prosby: „Hraj sa predstavenie, hraj sa predstavenie!“ 7 šľavnato: „Krúť bokmi zvodne, zvodná Thália naša!“⁴¹

Opis pohybom v scéne Škola, inscenácia *Fragmenty*: „Celý monolitný pohyblivý mechanizmus sa dostane až pred učiteľa, strhne ho pred seba, začína ho spracúvať vo svojom vnútri: štekli ho, naťahuje, vyrovnáva, zohýňa, valcuje, prejde cez neho, necháva ho na zemi, v strede koberca, „inštitúcia“ sa preženie celým hracím priestorom, dostáva sa opätovne do pravého zadného rohu.“⁴² Kolektívna akcia paroduje činnosť ZRPŠ – Združenie rodičov a priateľov školy, ktorý atakom na učiteľa „uvoľňuje cestu“ pre dobro svojich detí.

38 Palkovič, Pavol. Portrét dramatika. Teatro 4, 1998, č. 9, s 25.

39 Inšitorisová, Dagmar. Čítanie v mysli dramatika (Karola Horáka). Bratislava: Tatran, 2007, 199 s.

40 Horák, Karol. Hrou pripravujeme na život. In. Iskrenie tvorivosti (25 rokov Akademického Prešova). Yost. Ladislav Bartko, Karol Horák. Prešov: FF UPJŠ, 1991. s. 24.

41 Horák, Karol. Slovo, gesto, pohyb, tvar: dramaturgicko-režijné poznámky k jednému typu študentského divadla a malých javiskových foriem. Bratislava: Osvetový ústav, 1977, s 28.

42 Op. cit., s 34.

Striedanie dôrazu na význam slov a mimoslovných prostriedkov v metafore zo *Živého nábytku*, ktorá vyjadruje moc jedných – pánov nad inými – sluhami. „1 (pán Ikaj) vyjadruje krajné rozladenie nad situáciou vo vlastnom dome. Privolá 4, nábytkára, bije ho, stúpa po ňom, zápasí s ním: „Nábytkár! Ku mne! To je strašné, moje živé tapety sa smejú v nevhodnú chvíľu, moje živé kreslo ma pravidelne zhadzuje, moje živé bicie hodiny ma udreli dvakrát po hlave. Ak to takto pôjde ďalej – ja neviem, čo s vami urobím!“⁴³

Kontrast významu slova a pohybu. 2 (uchádzač) sedí a víta sa zamyslene v nose: „Ale keď ja, pán Ikaj, cítim, že som inteligentný človek. Mám skončené jazyky.“⁴⁴

Pointa ako zjednotenie protikladného významu slova a pohybu. Výstup so šatníkom, ktorá symbolizuje neľudskosť. 2 kľáči pred skriňou a zveličene jej robí reklamu: „Vidíte aký perfektný je skriňový nábytok pána Ikaja! Napríklad, keď hľadá košeľu, okamžite sa ukáže prednosť moderného šatníka.“ 1 (pán Ikaj) prichádza z boku, otvára dvere, prehrabáva sa v skrini, nemôže nájsť hľadanú vec, obráti sa do publika a zareaguje: 1: „Kde v pekle je tá košeľa?! - 2: „Vidíte? Hneď vidí, že ju nevidí!“ Pohyb, ktorý nasleduje po replike 2 je pád skrine na pána Ikaja sprevádzané výkrikmi kolektívu evokujúcimi chaos.⁴⁵

Vypointovanie protikladu slova a pohybu môžeme ukázať i na Parodizujúcej epizóde inšpirovanej Mayovým *Pokladom na striebornom jazere* (inscenácia *Fragmenty*): 2 začína paľbu, spočiatku puškou, potom guľometom, no bez efektu. Pohne to i mŕtvymi bizónmi, jeden druhého sa pýta: „Čo je? On nie je strelený? - Nie, je strelený, preto behá ako strelený.“⁴⁶

Primárny význam slova v spojení so symbolom. Skriňa v inscenácii *Tip-top* biotop symbolizuje životný priestor človeka. Prítomnosť desiatich interpretov, ktorí v skrini koexistujú súčasne, symbolizuje ľudskú schopnosť resp. neschopnosť spolunažívať a pod. Jedným z významom môže byť vyjadrený i replike: „Skriňa je malá a človek tiež. Problém je malý, človek v ňom tiež.“⁴⁷ Okrem slova sa do spojenia so symbolom dostáva i fyzická a priestorová akcia doplnená rôznorodou škálou zvukov v časti *Revolúcia* inscenácie *Fragmenty*. Dynamickou akciou, gestami, hlukom a mávaním červenou zástavou evokuje scéna v divákovi emócie spojené s revolúciou. „Zo smeru, ktorým ženy mávali, prichádza skupina mužov, zvuky davu sa zosilňujú, počuť výkriky, skandovanie, silniaci spev. Muži sa zastavia, dvíhajú nad seba 1 s červenou zástavou, hluk davu prechádza do vášnivého skandovania hesiel, svetlo trochu zosilnie, odhalí revolucionárov.“⁴⁸

43 Op. cit., s. 87.

44 Op. cit., s. 81.

45 Op. cit., s. 75.

46 Op. cit., s. 37.

47 Op. cit., s. 101.

48 Op. cit., s. 45.

Kontrapunktické spojenie slova, pohybu a scénického prvku zjavné v inscenácii *Tip-top biotop*. V úvodnej scéne sa odkrytím bielej plachty na scéne objavuje stará kancelárska skriňa s niekoľkými priehradkami a poličkami, do ktorých sú natlačení desiaty interpreti. Nielen fakticky malý priestor v skrini, ale aj ich stiesnená pohybová akcia evokuje minimum životného priestoru, interpreti kladú dôraz najmä na mimiku a gesto a na intonáciu. Ich repliky majú svižné tempo a vyjadrujú nadšenie a chválu obydlia: „Ako? - Fajn. - Výborne. - Skvele. - Geniálne. - Bohovsky. - Hovadsky. - Ako sa vám býva? - Skvele. - Fajn, fajnov, fajnulienco – bohovsky! - Geniálne, famózne, hovadsky. - Nezateká, neprší, nefúka!“⁴⁹

Scénická metafora, ktorá sa stala ukážkovou svojou výpoveďou a absurdným humorným ladením, bola tzv. cirkulácia v inscenácii *Tip-top biotop*. Obyvatelia skrine začnú trpieť kvôli nedostatku životného priestoru a chcú vyriešiť svoj problém pohybom v skrini: „...kolektív sa dá na púť skriňou: lozia z priehradky do priehradky, na skriňu, po koberci, opäť do skrine, a tak stále dookola. Nakoniec sa kolektív znova umiestni v skrini.“⁵⁰ Vynaliezavá pohybová akcia, po ktorej medzi protagonistami dochádza ku konfliktu, keď zisťujú, že nový priestor nenadobudli, poukazuje na neschopnosť ľudí konštruktívne riešiť svoje problémy.

2.3 K hereckej metóde

Herecký prejav vychádzal z princípov Grotovského chudobného divadla a výrazové prostriedky, ktoré herci na scéne využívali korenili výlučne v ich telesnosti. Z nej následne komponovali dramatické situácie v spojení s literárnym či scénickým námetom, ktoré boli súčasťou cvičení. „Karol Horák vnášal do hereckej tvorivosti inšpiráciu dvoma spôsobmi: literárnou predlohou, fragmentom témy a priestorovou provokáciou.“⁵¹

Herci sa okrem iného často inšpirovali svojim životom, vyberali z neho rôzne situácie a ladili ich komicky až absurdne. Recesia a nonsens, ktoré vznikali z dielne ŠD, boli ukotvené v realite a boli rámcované zažitou skúsenosťou členov súboru. Herci kriticky pristupovali k aktuálnym témam i užitím zámernej infantility, v ktorej pramení ironické vyznenie zobrazovaných situácií. „Šlo o netradičné zjavovanie skutočnosti pomocou neškoleného hereckého prejavu.“⁵² Pri nácvikoch užívali improvizáciu metódu a tá umožňovala hercom nachádzať a presahovať hranice svojich schopností, pričom zdroj humornosti tkvel v ich telesnosti. Komedialnosť až nonsens neboli

49 Op. cit., s. 95.

50 Op. cit., s. 106.

51 Šárik, Ľubomír. Rozpráva(nie) o metóde (neprítomnej postavy). In. Kontexty alternatívneho divadla I. Eds Ján Gbúr, Karol Horák. Prešov: FF UPJŠ, 2003, s. 72.

52 Op. cit., s. 71.

fakticky „cieľom, ale prostriedkom, vozidlom, na ktorom sa viezla oveľa hlbšia výpoveď.“⁵³ Improvizácia hrala síce významnú úlohu pri príprave predstavení, no vo finálnej verzii sa s touto metódou nepočítalo. Keďže šlo o náročné pohybové divadlo s akrobatickými kúskami či fyzickými zostavami (skákanie, lezenie, plazenie, cirkulácia a podobné, často až absurdne vyhrotené úkony ako napr. lezenie pozdĺž skrine dolu hlavou), nebolo jednoduché hrať bez pevného sledu jednotlivých scén. Herci museli predvídať pohyb partnerov na scéne, aby sa vyhli nedorozumeniu či kolízii, ktoré mohli mať za následok nielen zoslabenie emocionálneho a estetického vyznenia predstavenia, ale koniec-koncov i fyzické ohrozenie účinkujúcich. Na druhej strane sa tvorcovia vyjadrujú opatrne i k skutočnosti, že by sa mohlo jednať o choreografiu. Tento pojem evokuje spojenie s obrazným charakterom divadla, no práve v súvislosti s biomechanikou ŠD je celkom namieste. „Úsilie o pohybovú funkčnosť, snaha o čistotu poetiky pohybového divadla a predovšetkým o dôslednú realizáciu symbiózy slova a pohybu v *Tip-top biotope* naznačuje, že toto označenie nie je celkom neadekvátne.“⁵⁴

Neopomenuteľným elementom je i spôsob komunikácie medzi hercom a divákom. Herci svoj scénický priestor neopúšťajú a na divákov sa neobracajú priamo, neoslovujú ich, významovo nestavajú na interaktívnej spolupráci s divákom. No i tak medzi nimi dochádza k hlbokému prepojeniu. Súvisí to jednak s generačnou homogenitou, diváci boli prevažne študenti a spolužiaci hercov, a preto im bol jasný kontext mnohých náznakov. Či už politicky ladených, ktoré herci nemuseli explicitne vyjadrovať, pretože divák-študent chcel vidieť podobné súvislosti. A či prameniach v každodennej realite študentov: „Poznám život ženatých študentov!, hovorí jedna postava, ale práve ten člen, inak pohybovo vynikajúco disponovaný komik, bol už ženatý. Teda v známom prostredí stačilo len túto vetu povedať, a salvy smiechu nám odpovedali z publika.“⁵⁵ Toto porozumenie ďalej pramení i v užití deformujúceho herectva, ktoré vťahovalo diváka do procesu tvorby postavy, i keď neovládal princípy vnímanej kreativity. Rozhodujúcu úlohu tu zohrala režisérska vynaliezavosť Karola Horáka, ktorý „vedel opustiť nepotrebné a nahradiť to potrebným, napríklad pohybom na úkor slova. Aj to slovo, ktoré ostalo, bolo hlasovo tak deformované, že karikovalo postavu skôr než jej sémantický význam gesta.“⁵⁶

Genéza postáv je úzko prepojená s hereckými princípmi a metódami. Tie mali v hrách ŠD tri podoby. Spočiatku šlo najmä o anonymné postavy, často označené číslom. To číslo znamenalo poradie, v ktorom postavy vystúpili, ale nemali zásadnejšie konotácie k obsahu či námetu replík. Napr. vo *Fragmentoch* vystupuje niekoľko chlapcov a dievčat označených číslami,

53 Op.cit., s 71.

54 Horák, Karol. Impulzy, stimuly a modifikátory divadla alternatívneho typu. In. Kontexty alternatívneho divadla II. Eds. Ján Gbúr, Karol Horák, Miron Pukan. Prešov: FF PU, 2006, s 76.

55 Šárik, Ľubomír viz. Príloha 2.

56 Op. cit.

ale v kontexte témy hry – životné fragmenty - nebola na strane realizátorov ambícia ich prehlbovať. Možno i preto, že každý herec hral viac-menej sám seba. Postavy sú anonymné i v hre *Živý nábytok*, v ktorej sa na ich pomenovaní odráža ich funkcia ako napr. Tajomník a pod. Postupne sa postavy typizujú, a i keď ostáva ich označenie číslami, môžeme vidieť prehĺbenie ich charakterov. Dochádza k tomu užívaním pohybových modelov a napr. v hre *Tip-top biotop* vidíme už skôr než postavy ich charaktery. Tam sa spolu s postavou utvára už i herecká osobnosť. Tvorcovia užívajú konkrétne slovné, no najmä pohybové metafory, ktorými plasticky utvárajú charaktery s vyhranenými vlastnosťami. Príkladom môže byť etuda, keď jedna z postáv vytrča nohu zo skrine a zaberá si telom čo najviac priestoru. To divákovi môže indikovať, že je egoista. Ďalšia postava, skeptický Samotár, rozpráva katastrofické príbehy zo života a otravuje tak svojich spoločníkov negativistickým postojom k životným udalostiam napr. plánovanie detí a pod. V *Tip-top biotope* už nie je zámerom len rýchle premiestňovanie hercov z role do role bez akejkoľvek jasnej povahovej črty, ale násobia sa obrazné indície, príznačné pre tú ktorú postavu, na základe ktorých môžeme v postavách odhaliť konkrétny povahový rys a na základe neho i hereckú osobnosť.

Herci mali k dispozícii minimum scénických prostriedkov, kostýmami im boli tričká, džíny či tepláky, tenisky príp. cvičky, odev, ktorý nosili i v bežnom živote. K seberealizácii a k tvarovaniu charakterov dochádzalo výraznými vyjadrovacími prostriedkami. „Živelnosť bola markantná črta expresie hereckého výrazu. Hraničné pásmo komunikácie. Prúd civilizizmu na javisku bola rafinovaná návnada vedúca cez humor k nadsázke, zhodnoteniu konečného významu či rastu zmyslu diela s hranicami samotnej inscenácie.“⁵⁷ Nebolo to na úkor celkového vyznenia hry, herci diváka svojou energiou neatakovali, len mu umožňovali dotvoriť významy, ktoré na scéne predhrávali. Práve tu vidíme korene i vyššie naznačovaná spolupráca medzi hercom a divákom a priestor, kde vyniká relativita divadelného tvaru hier ŠD.

Živý nábytok prináša zlomový moment v hereckej metóde súboru ŠD. Slovo ustupuje do ústrania a herecká výpoveď je postavená na pohybovom aparáte hercov. Hra je inšpirovaná rovnomenným textom ruského prozaika J. D. Zozuľu, ktorý Karola Horáka nadchol pre svoju jednoduchú fabulu: pán Ikaj má dom so živým nábytkom. Tento motív stojí na začiatku procesu rozvíjania hereckej tvorby. Herci, aby mohli dospieť do konečnej fázy, v ktorej sami predstavujú jednotlivé kusy nábytku, nacvičujú pohybovú zložku a jej záverečnú podobu pomocou troch prístupov. Pracujú s deštruovaným kusom nábytku napr. stolička bez operadla a bez dvoch nôh, ktorú mal herec pripevnenú na svojom tele a fyzickou akciou mal dotvárať jej chýbajúce časti. Druhým prístupom bola pohybová imitácia skutočnej vizuálnej podoby nábytku napr. posteľ

57 Šárik, Ľubomír. Rozpráva(nie) o metóde (nepřítomnej postavy). In. Kontexty alternatívneho divadla I. Eds Ján Gbúr, Karol Horák. Prešov: FF UPJŠ, 2003, s. 74.

pozostávala zo štyroch kľáčiacich hercov, ktorí boli prikrytý bielu plachtou. Posledným typom hereckého stvárnenia nábytku bolo výrazové či abstraktné vyjadrenie nábytku napr. klusajúci a skandujúci herci predstavovali tapety.⁵⁸

Spomínané typy znázornenia nábytku v dome pána Ikaja môžeme deklarovať príkladmi z textu hry: štyria herci spojením svojich tiel tvoria posteľ – „na koberec zozadu skočia 2, 3, 4 a 5, kľaknú si, 3 a 4 držia pred sebou rám kovovej postele, 2 a 5 tvoria zadnú časť pohyblivej postele, 6 prehodí cez kľáčiacu štvoricu plachtu, na posteľ naskakuje 1, pohodlne si ľahne, posteľ ho nesie po koberci, 5 deklamuje: Som pravá zadná noha postele pána Ikaja a som na to hrdá!“⁵⁹, iní predstavujú živé stoličky – „chodia kolenačky, niektorí zasa držia torzá naozajstných stoličiek, iní nesú na sebe kolegu, a takto vytvárajú stoličku so sedadlom a operadlom.“⁶⁰, či skriňu – „3 a 4 tvoria jej boky, 8 je na ich hlavách ako vrchná časť, 5 a 6 sú dvere, 7 a 9 zadná časť poličky (naznačujú ich rukami), 5 a 6 sa otáčajú ako dvere. 3 ako ľavá stena skrine sa vytočí tvárou do publika a salutuje mechanicky odriekavajúc taliansku repliku z vlaku.“⁶¹ a pod. Okrem gest a pohybov, ktorými herci napodobňujú nábytok sa na scéne pokrytej veľkým kobercom využívajú i iné druhy pohybu napr. baletné piruety, tancuje sa odzemok, skáče sa, plazí, robia sa kotúle atď. Inscenácia vyniká kolektívnosťou a kontaktnosťou nielen pri stvárňovaní nábytku, ale i pri gestách smerom k pánovi Ikajovi či k ostatným spoluhercom: „Celý stôl sa priblíži k 1, 5 tvárou tesne proti Ikajovmu obličaju leží na stole, rukami obchytáva Ikaja, občas ho oblizne jazykom, pričom sa 1 vyhýba jazyku, vrtí sa a myká.“⁶² Herectvo má síce v tejto inscenácii výrazne kolektívny charakter a postavy, ktoré sú číslované a prevažne anonymné hrajú všetko, dochádza i k individualizácii postavy pána Ikaja, jeho tajomníka, nábytkára a uchádzača. Tieto postavy ale zároveň vystupujú i v skupinových scénach, teda tvoria súčasť komparzu. Na tom je evidentné, že herci vynikali svojou schopnosťou plynulo meniť role, prechádzať z postavy necharakterovej do postavy individualizovanej.

Škála telesnej akcie je rozmanitá, pohyby sú jednoduché, ale nápadité. Herci sa objímajú, hľadajú či štekli, kopú do seba, sácajú sa, strapatia i mazajú. Podčiarkuje to vynaliezavosť v pohybovej zložke, ktorá keďže sa stala hlavnou výstavbou hry, vyniká odvážnosťou ako v prípade oblizovania či šteklenia. Herci sa nebránili telesnosti a gestám, ktoré mali i mierne šokujúci charakter: „8 chce prehovoriť, vyprskne zvyšnú vodu z úst do tváre 1-ke.“⁶³, príp. boli ladené

58 Horák, Karol. Slovo, gesto, pohyb, tvar: dramaturgicko-režijné poznámky k jednému typu študentského divadla a malých javiskových foriem. Bratislava: Osvetový ústav, 1977, 150 s.

59 Horák, Karol. Slovo, gesto, pohyb, tvar: dramaturgicko-režijné poznámky k jednému typu študentského divadla a malých javiskových foriem. Bratislava: Osvetový ústav, 1977, s 72.

60 Op. cit., s 73.

61 Op. cit., s 74.

62 Op. cit., s 75.

63 Op. cit., s 78.

intímne: „7 si nežne privinie k hrudi 1, hladká ho, štekli.“⁶⁴, či naopak surovo a hrubo: „3 džudistickým hmatom zrazí 6 na zem, potom zatlačí 6-ke oči.“⁶⁵ Načrtnutou telesnou akciou herci manifestujú svoj záujem o zábavný typ divadla, ktorý súvisel s komickými a pohybovými dispozíciami hercov, so spoločenskou potrebou – aktívna snaha o humorne-satirickú reflexiu aktuálnych problémov a s orientáciou umeleckého vedenia na tento žáner. V amatérskom i celoslovenskom kontexte to bol nový typ divadla a súvisel i s jeho nepochybnou popularitou u publika.

64 Op. cit., s 75.

65 Op. cit., s 79.

3 TIP TOP BIOTOP

Tip top biotop alebo tiež *Blšinec* alebo ešte aj *Prel'udnenie* (marec, 1976)⁶⁶ je inscenácia, ktorá vzniká v netradičnom inscenačnom procese rovnako ako ostatné produkcie ŠD. K inscenácii opäť existuje literárna inšpirácia - poviedky Michaila Zoščenka, Arkadija Averčenka a eseje Alexandra Mitscherlicha - no tématické nápady sa postupne vrstvia na prvotne vytvorenú scénickú metaforu, ktorou je stará kancelárska skriňa. Dvojdverová skriňa, ktorá má na ľavej strane voľný priestor určený k vešaniu kabátov a na pravej strane niekoľko poličiek, sa napriek svojej pevnej štruktúre stala tvárnym prostriedkom a základným elementom inscenácie *Tip-top biotop*. Jednotlivé krátke časti inscenácie sa odvíjali od ústredného scénického komponentu a zároveň jedinej rekvizity, od uvedenej skrine.

Časti hry, ktoré sú následne zaznamenané i v scenári a texte inscenácie menujeme v poradí, v ktorom nasledovali za sebou. Úvodná scéna sa voľne nazýva „Objavenie nového priestoru“. Po osvetlení javiska vidíme čiernou látkou zahalený kváder. Na scénu sa postupne vynárajú postavy a uvedomujú si, že objavili nový životný priestor. Vyjadrujú nadšenie z objavu a postupne neznámy objekt pod plachtou obsadzujú, až za ňou nakoniec zmiznú všetci desiatich interpreti. Druhá časť úvodnej scény, teda „Ďalšie objavenie nového priestoru“, začína odkrytím plachty a spustením radostných dialógov medzi postavami. Humornosť tejto sekvencie vyplýva najmä z prekvapenia po odkrytí plachty a objavenia desiatich hercov, všetkých v jednej skrini. Moment prekvapenia je silným rozohraním celého diania na scéne a i spomienky súčasníkov, ktorí s odstupom času inscenáciu reflektujú, hodnotia túto chvíľu ako neočakávané a originálne uvedenie do nadchádzajúcej atmosféry, ktorá ovládne predstavenie. Martin Porubjak rovnako ako Karol Horák sa zhodujú v tom, že po odhalení skrine a obrazu desiatich hercov obklopujúcich jej útroby sa z hľadiska ozývali výbuchy smiechu.⁶⁷ V tejto časti ešte nedochádza k dynamike pohybu, postavy síce objavujú priestor, v ktorom sa ocitli, ale ostávajú počas celej scény v skrini, kde ich diváci po odhalení plachty uzreli. Dynamika je zastúpená tempovo rýchlymi a svižnými replikami, ktoré evokujú radosť a nadšenie. Postavy sa zoznamujú, nadväzujú spolu vzťahy a väzby, aby mohli vytvoriť biotop, v ktorom budú následne spolu koexistovať. Do popredia sa dostávajú recitačné schopnosti hercov, ktorí v pohybovo statickej scéne vytvorili kontrast a napätie vysokým tempom prednášaných dialógov. Repliky sú rytmicky podfarbené príležitostnými rýmami a popevkami, ktoré umožňujú hravú prácu so slovom a jeho zvukovosťou a melodickosťou. Ďalší aspekt prispievajúci k živelnosti scény je obsah dialógov. Na jednej strane stručnosť a na druhej absurdný

66 Presný dátum premiéry nie je známy z dôvodov uvedených na str. 12.

67 Rozhovor s Karlom Horákom. Uložené v súkromnom archíve Barbory Repickej.

humor v prejave hercov, ktorí verbalizujú pravý opak toho, čo vidí divák. Všetci herci natlačení v jednej skrini „ako sardinky“ hovoria o dostatku, ba nadmernom množstve priestoru: „Koľko? - Vzduchu dosť. - Plochy dosť. - Miesta dosť. - A predsa, koľko? - Keby som mal tri nohy, vojdú tri. Keby štyri, aj štyri sa zmestia. - Nevzali by ste podnájomníka? Ja som spratná. - Vaše miery? - Tri. Sedem. Päť. - Kaman bejby na privát utvoríme sexi-syndikát. - Útulné. - Milé. - Teplé. - Smradľavučké. - Ale naše.“⁶⁸

Sekvencia s názvom „Hudba“ je momentom, kde sa pomocou použitia hudobného nástroja objavujú prvé tóny a zvuky, tradične sa v inscenáciách ŠD neobjavujúce z iných zdrojov ako z hlasových schopností hercov, teda ich spievaného, recitovaného a inak modifikovaného slova či hlások. Hranie na husliach sa stáva možno i impulzom k tomu, ako zmeniť náladu na scéne. Herci sa hašteria o kvalitu hudobného majstrovstva jedného z hercov: „To že je hudba? To sa nedá počúvať! - Bud'te tam ticho! Tu sa nedá existovať!“⁶⁹, neskôr sa strháva boj o husle a členovia biotopu si ohraničujú svoj spočiatku spoločne zdieľaný priestor: „Nie páni! Sláčik držíme pevne v rukách my! - Počujte, ale keď sláčik prejde cez moju hranicu, odlomíme z neho! - Detto. - Dobré. Na vašom území si môžete za sláčik ťahať aj vy.“⁷⁰ Sekvencia je vypointovaná objavením fujary, ktorá strháva pozornosť interpretov a ich dialógy sa presúvajú k novému predmetu na scéne. Absurdita replík je umocnená tým, že kým doteraz sa strhával boj o jednotlivé časti huslí, sláčik struna, drevo, zúčastnení následne vyjednávajú o vlastníctve aspoň jednej dierky na fujare. Celá sekvencia skončí recitáciou: „Naša je skriňa, naši sme tiež. Malá je skriňa, malí sme tiež.“⁷¹ Môžeme sa domnievať, že sa jedná o jednu z dvojznačných replík s etickým obsahom na pozadí osobnej výpovede, ktoré neboli v produkciách ŠD výnimkou či náhodou. Mali „kouzlo prímé a autentické výpovedi nejen slovní, ale predovšetkým pohybové. Ale pocit naléhavého osobného sdelenia tu byl neobyčejně silný.“⁷² Najviditeľnejšie to je v časti „Boj“, kde môžeme špekulovať o analógii k spoločenskému boju. K vypointovaniu jednotlivých absurdne humorných, miestami až banálnych dialógov, často končí humanisticky a eticky ladenými odkazmi či myšlienkami. „Autor tu predstavil opäť panoptikálny obraz – societu ľudí tiesniacich sa v jednej skrini. A opäť tu bol obraz o ľudskej intolerancii, intrigánstve, o premenách a „premenách“ ľudských vzťahov. Obraz vtipný a groteskný a merajúc mravnú a ľudskú úroveň aktérov, vlastne tragický.“⁷³

Nasledujúca časť čerpá inšpiráciu z esejí o životnom prostredí od A. Místcherlicha a

68 Horák, Karol. Slovo, gesto, pohyb, tvar: dramaturgicko-režijné poznámky k jednému typu študentského divadla a malých javiskových foriem. Bratislava: Osvetový ústav, 1977, s. 96

69 Op. cit., s. 97.

70 Op. cit., s. 100.

71 Op. cit., s. 102.

72 Porubjak, Martin. ...na tu dobu samozrejme. In. Amatérska scéna, roč. 16, (Ochotíncke divadlo 26), č. 11, s. 10.

73 Štefko, Vladimír a kol. Dejiny slovenskej drámy 20. storočia. Bratislava: Divadelný ústav, 2011. s. 582.

nesie príznačný názov „Životné prostredie“. Zvolenou témou sekvencia harmonicky zapadá do hlavného motívu, ktorý sa nesie naprieč celým predstavením a navzájom ich logicky prepája. Motívy ako životný priestor, biotop ako základná potreba človeka, podčiarkuje metafora skrine, ďalej vzťahy človeka k svojmu životnému prostrediu a vzťahy ľudí navzájom. Ústredný motív životného prostredia je vedený do dôsledkov hyperbolizáciou neblahých javov života ľudí v 20. storočí. Ako jedna z kľúčových metafor sa javí metafora skrine obrazne vyjadrujúca stiesnený život ľudí na sídliskách, kde sa ich životný priestor znižuje a sevrkáva, čo má za následok psychické neurózy a poruchy, ďalej môžeme uvažovať o tematizácii urbanizmu, sociálnej psychológie, ktoré interpreti svojimi replikami a v pohybe v limitovanom priestore odкрývajú. Toto tématické pozadie sa skrýva za jednotlivými metaforami, či už scénickými a či literárnymi.

Z pohybového hľadiska nasleduje jedna z najzaujímavejších častí inscenácie. Herci a ich pohyb na scéne sa aktivizuje na maximum. „Cirkulácia“ je časťou, v ktorej sa autor i interpreti pohrávajú s tvárnosťou skrine a experimentujú s jej možnosťami, predvádzajú vtipné, ale fyzicky náročné pohyby len v rámci priestoru skrine. Pohyb cirkulácie je motivovaný vzrastajúcou nespokojnosťou obyvateľov skrine, ktorým už viac ich životný priestor nepostačuje a rozhodnú sa ku zmene tým, že sa pohnú a vymenia si miesta. Pohybovo zdatní a trénovaní herci sa tejto úlohy zhostujú s prirodzenosťou naozajstných nájomníkov skrine. Komicky vzniká záver procesu cirkulácie, keď sa všetci ocitajú na svojom pôvodnom mieste v skrini. „Podvod! Ved' je to tá istá škatuľa. - Tá istá plocha. - Steny! - Priestor! - Som skrčená! - Zhúžvaná! - Kvasím. - Kysnem. - Zrejme sme zle cirkulovali! - Tak cirkulujme znova!“⁷⁴ Dochádza k druhému kolu cirkulácie, v rámci ktorého egoizmus a hľadanie vlastných výhod vyvolá konflikt prerastajúci do bitky. Sekvenciu znázorňujúcu boj medzi jednotlivými obyvateľmi skrine Martin Porubjak interpretuje ako metaforu spoločenského boja a mocenských štruktúr, ktoré societu ovládajú⁷⁵. Herci si navzájom hrozia pästami, nadávajú si, ohrozujú sa, tí, čo sú hore sa vyvyšujú nad nájomníkov umiestnených v dolnej časti skrine. Spočiatku rovnostársky usporiadaný biotop sa v tejto scéne triešti na „triedne rozčlenenú spoločnosť“ a metaforicky odkazuje na príznačné paradoxy dobovej spoločnosti.

Túto sekvenciu spolu s nasledujúcou veľmi krátkou sekvenciou „Boj“ máme možnosť analyzovať na základe videozáznamu z roku 1976 a zároveň porovnať s remake študentov Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity z roku 2006. Porovnanie s mladšou verziou inscenácie podčiarkne mnohokrát zmieňované a pre ŠD charakteristické inscenačné postupy. Poukážeme na to, ako pracoval súbor v štvrtej perióde ŠD a aký mala ich tvorba estetický účinok, ktorý budeme

74 Horák, Karol. Slovo, gesto, pohyb, tvar: dramaturgicko-režijné poznámky k jednému typu študentského divadla a malých javiskových foriem. Bratislava: Osvetový ústav, 1977, s 106.

75 Nezaznamenaný rozhovor s Martinom Porubjakom uskutočnený 10. 5. 2013 v Prahe.

rovnako sledovať v remake inscenácie. Rozdiely sú zjavné na niekoľkých úrovniach, pričom najvýraznejšie odlišnosti sa javia na úrovni realizačnej. To vyplýva z faktu, že herci nemali k dispozícii totožný scénografický komponent, na ktorom je celá inscenácia postavená. Skriňa tvoriaca ústrednú javiskovú metaforu sa v remaké objavuje, avšak s jej odlišnými vlastnosťami sa objavujú i odlišné dôrazy v inscenačnej rovine. Mladšia inscenácia pracuje so skriňou takmer prázdnu, bez jednotlivých poličiek a priehradok, ktoré umožňovali v pôvodnej produkcii rozmanitý pohyb. Tak dochádza k tomu, že pohybová zložka je menej výrazná. Tento materiálny fakt a zároveň nie tak dôsledná práca hercov s vlastnými fyzickými možnosťami zapríčinili, že pohyb nepôsobí prirodzene a autenticky ako v inscenácii z roku 1976. Ako zdôrazňuje Karol Horák v spomienkach na nácviky pohybových pasáží, pôvodne herci kládli neopakovateľný dôraz na plynulosť a precíznosť pohybovej zložky. Výsledkom bolo veľmi presvedčivé predvedenie choreografie na javisku, súhra medzi hercami navzájom, ale i medzi hercom a jeho javiskovou pomôckou. V modernom prevedení absentuje telesná rafinovanosť a dôslednosť hercov, zrejme i v súvislosti s inou intenzitou v skúšaní a nácvikoch. Tie už neobsahovali tak výrazné sústredenie na fyzické cvičenia ako v sedemdesiatych rokoch. V realizačnej rovine, naopak, ostáva takmer totožná práca na verbálnej úrovni. Herci sú v oboch verziách inscenácie zdatní vo verbálnej rovine a v jazykovom prejave. Dokonca by sme sa mohli prikloniť k názoru Karla Horáka, že prednosť mladšej generácie hercov spočíva v recitačnej rovine, ktorá sa stáva ťažiskom remake inscenácie *Tip top biotop*. Zaujímavé, ba veľmi výrazné je, že rečnícky prejav oboch hereckých generácií je v recitácii replík nesmierne podobný. Mladšia generácia hercov sa zrejme snažila na jazykovej úrovni vyrovnáť, napodobniť, možno i kopírovať svojich prechodcov. Spolu s Karolom Horákom by sme mohli tvrdiť, že ambíciou bolo, aby herci prevzali od svojich predchodcov totožné herecké uchopenie jednotlivých postáv a sústredili sa na zdôraznenie rovnakých významov či miest v texte. Melódia, rytmus a dôraz - jednotlivé komponenty v rečníckom prejave - sú kladené na rovnaké repliky. Podobnosť slovných zložiek vyznieva tak, ako avizuje Karol Horák, že skutočne existujú matrice poetiky ŠD, ktoré sa predávajú z generácie na generáciu. Minimálne v tejto inscenačnej zložke vidieť snahu nadviazať na to, čo v roku 1976 na tejto úrovni vzniklo. Možná interpretácia, prečo si tvorcovia dávajú natol'ko záležať, aby bol ich prejav totožný je, že existuje úzka súvislosť textu scenára a jeho javiskovej realizácie. Máme na mysli to, čo sme odhalili pri výskume tvorivého procesu ŠD, že Karol Horák vždy komponoval svoje texty so skúsenosťou divadelníka – poetu. Divadlo poézie, na ktorého tradíciu ŠD bezpochyby naväzuje, pracuje najmä s rytmikou slova, a s jeho zvukovými vlastnosťami. „Zmysel pre rytmus patrí medzi tradičné znaky Horákovho režijného

rukopisu⁷⁶, rovnako ako „zmysel pre zvukové ozvláštnění verše.“⁷⁷ Tvorcovia tak dokážu inscenáciu obohatiť hudobnosťou slova. Reprodukovaná či živá hudba neboli v inscenáciách ŠD zastúpená, jedine ak sme ochotní pripustiť, že sa v recitácii kompozične premyslených replík nachádza rozmanitá melódia, či už harmonická, a či disharmonická, pri javiskovom stvárnení zastávajúca významnú estetickú funkciu. Textová rovina a scenár inscenácie je otvorený aktualizácnym prvkom zo strany interpretov. V pôvodnom scenári nájdeme repliku: „Poznám život ženatých študentov“, ktorá vyznieva humorne z úst čerstvo ženatého interpreta. Kto poznal tieto okolnosti, vedel si dosadiť významy podčiarknuté samotnými hercami, cielene smerujúce ku kontextu vlastného prežitku. V remake nájdeme iné repliky napr. reakcia na meškajúceho herca: „Stanko, ja som ti hovoril, že nemáš chodiť tridsaťosmičkou“, čo je zmienka odkazujúca na mestskú hromadnú dopravu, ktorá v sporadických intervaloch stojí priamo pred Filozofickou fakultou Prešovskej univerzity. Opäť je to hra s vnímavosťou divákov a s ich schopnosťou rozpoznať nadhľad a vtip postavený na každodennej životnej skúsenosti interpretov. Remake je ukončený scénou zo sekvencie „Vzduchoplavci“, v ktorej praskne nafúknutý balónik označujúci lietajúci balón, ktorým sa herci pokúšajú vzlietnuť. Herečka vzápätí vyprskne repliku „a máš bločik?“, čo v hovorovej reči znamená paragon, teda doklad o kúpe tejto malej, avšak významotvornej rekvizity, ktorú svojou hereckou akciou zničili. Posledná replika zaznieva do tmou zahaleného priestoru a ukončuje ambiciózny remake nadväzujúci na slávnu éru inscenácie, ktorý sa nielen inscenačnými komponentmi, ale i osobnosťami hercov a dobovým kontextom stáva svojbytným divadelným projektom.

Nasleduje reportážne ladená časť „Populácia“, začínajúca krátkym monológom dievčiny, ktorá sa snaží formou anketového rozhovoru s ostatnými účinkujúcimi vypátrať spôsob, ako by Francúzi mohli svojim reprodukčným chovaním ovplyvniť hroziacu populačnú krízu. Herci stále ostávajú tesne naviazaní na priestory skrine. Začiatok scény rozohráva dievčina stojaca na vrchole skrine, jej respondenti sedia na vrchu skrine, v skrini či na poličkách. Ide o dynamicky jednoduchú časť, v ktorej sa k zachovaniu komiky pracuje primárne s rekvizitou. Herci trieskajú dverami, bozkávajú roh skrine naznačujúci milostný príbeh, kľžu sa po krajoch skrine, tancujú v nej a rôzne sa v nej počas svojich replík premiestňujú. Scénické poznámky naznačujú pohyb pripomínajúci pohyb detí loziacich na detskej preliezke. Avšak nie v zmysle akýchsi gymnastických a křčovitých pohybov, ale tým najprirodzenejším plynulým pohybom medzi jednotlivými časťami skrine, ktorej sa v okamihoch predstavenia stali súčasťou. Sú to momenty nápadité a režijne rafinované, ktoré svojou jednoduchosťou a zároveň prekvapivosťou pôsobia efektne a atraktívne na

76 Porubjak, Martin. ...na tu dobu samozrejme. In. Amatérska scéna, roč. 16, (Ochotíncke divadlo 26), č. 11, s 10.

77 Op. cit., s 10.

diváka. V popísanej dvojakosti ostáva neustále napätie podčiarknuté humorom, paródiou a živelnou energiou doplnené občasnými spoločensko-politickými náznakmi. Správny pomer jednotlivých „ingrediencií“ spolu s ich dobre odhadnutým načasovaním vyvoláva diváku záľubu v divadelných produkciách ŠD.

Jeden z interpretov sa plynulo zhost'uje úlohy typovo výraznej postavy, „Samotára“, ktorý otravuje vzduch host'om na oslave. Svojou paranoiou a komicky zveličenými katastrofickými víziami či čiernymi historkami znepokojuje a desí ostatných prítomných: „Nech žijú deti! - Deti sa vždycky nevydaria. Poznal som chlapca, ktorý už vo svojich deviatich rokoch rozpáral svojej starej materi brucho ihlicou, a keď ho zatýkali, odbachol revolverom dvoch príslušníkov.“⁷⁸ či „Nechcem rybu, vezmem si salámu. - Otrava spôsobená mäsom z hovädziny je nepochybne vzácnejšia ako otrava spôsobená rybím jedom, ale vedzte, aj tá sa vyskytuje.“⁷⁹ Za každým neutrálnym či nebudaj optimistickým výrokom nasleduje neveselý príbeh. Skeptik svojimi príbehmi o chorobách, nehodách a neduhoch spoločnosti naznačuje hrozby 20. storočia. Problémy nie sú explicitne verbalizované, sú vložené do jednotlivých príbehov a z ich atmosféry cítime určitú závažnosť ich obsahu odl'ahčeného vtipom a paródiou. „Vy ste študent, však? - Áno. - A ktorú fakultu študujete? - Filozofickú. - Turbujete si hlavu, turbujete a ani neviete ako chytíte mozgový nádor. A namiesto promočných famfár - umieráčik.“⁸⁰

V „Predletovej fáze“ sa všetkých postupne začína zmocňovať nepokoj vychádzajúci z túžby po lete. Sklamanie spojené s uvedomím si svojej pozemskosti a nemožnosti vzletu interpretov nahľadáva k tomu, že skúšajú možnosť potenciálneho lietania. Škriabu sa na vrchol skrine: „Prvá doba: pripraviť sa.“⁸¹, kde mávajú rukami ako krídlami: „druhá doba: rozopäť krídla. - tretia doba: odraziť sa. - štvrtá doba: vzlietnuť.“⁸² Všetci spolu zoskočia zo skrine: „Piata doba: hladké pristátie,“⁸³ a padnú na zem. V závere sa interpreti štylizujú do pozícií ako na rodinnej fotografii: strojené figúry a prehnané úsmevy, na chvíľu krátka tma a začína sekvencia „Vzduchoplavci“. Stále pohľad na rodinnú fotografiu, herci s krátkymi a striedavými gestami, s výraznou mimikou, začínajú diskutovať. Jednotka stojí na skrini a prenáša monológ: „Vzali sme si za cieľ, páni, podmaniť si vzduchopriestor. Ale čo robíme v skutočnosti? Spíjame sa, hašteríme. Varí sa tak patrí na poriadnych aviatikov? - Vpred za materiálno-hospodárske zabezpečenie stratosféry.“⁸⁴ Vzduchoplavci diskutujú akým lietajúcim prostriedkom sa dobytie vzduchopriestoru uskutoční a

78 Op. cit., s. 115.

79 Op. cit., s. 115.

80 Op. cit., s. 114.

81 Op. cit., s. 116.

82 Op. cit., s. 116.

83 Op. cit., s. 116.

84 Op. cit., s. 117.

výber padne na balón. Štvorka nafúkne balónik a chvíľu si ho herci medzi sebou pohadzujú. Všetci sú kolektívne nadšení z perspektívy letu. Nadšene lezú na skriňu a vyt'ahujú pomôcky potrebné na let balónom - lano, miniatúrne vrecúška, plášť, kôš a pod. Situácia sa vyhrocuje vo chvíli, keď všetci desiaty stoja na skrini a zistia, že ich je príliš mnoho a nebudú môcť vzlietnuť. Vyjednávajú najprv muži so ženami, pilot s posádkou, neskôr sa handrkujú podľa materiálneho vkladu, ktorý investovali do balóna. Záver sekvencie a napokon i celej inscenácie sa končí vyjednávaním o tom, kto bude nútený „vystúpiť“ a letu sa nezúčastniť. Hádka sa vyostruje akonáhle zúčastnení prichádzajú na to, že balón je zrejme len pre jedného. Bojú oň do chvíle, kým balón nepraskne a „obidvaja zápasníci s krikom padajú zo skrine. Všetci obyvatelia biotopu vyskakujú zo skrine, padajú na zem a so smiechom kričia: A už letia...“⁸⁵

85 Op. cit., s 124.

ZÁVER

„Je to divadlo väčších možností.“⁸⁶ Peter Scherhauser o ochotníckom divadle

Výnimočnosť poetiky ŠD spočíva najmä v tom, že prináša slovenskému divadlu odkazy druhej divadelnej reformy a nówum v podobe klasickou činohrou a náročným realisticko-psychologickým inscenovaním nezat'aženého divadla. V zastúpení režiséra a svojich členov si buduje priestor k uvedeniu neštandardných inscenačných praktík – nové výrazové prostriedky, overovanie nového priestoru, dynamizácia hereckého prejavu prostredníctvom pohybovej štylizácie či gesticcko-mimická hyperbolizácia⁸⁷. Nonkomformita sa objavuje skryte, ale zároveň pre cieľovú skupinu divákov čitateľne. Tento typ divadla sa nestal poplatný dobe, ale naopak, priniesol do prostredia slovenského divadla rozmanité nové podnety. Ako hovorí Peter Scherhauser v úvahách o ochotníckom divadle, primárnu úlohu zohráva radosť z hry, hľadanie vlastnej cesty súborov stojacich na okraji, ktoré sa stávajú platformou pre väčšie možnosti sebarealizácie a tvorby. Všetky tieto charakteristiky vystihujú činnosť ŠD v Prešove.

Záverom poukážme okrem iného na to, akým spôsobom nám výskum jedného typu alternatívneho divadla otvoril široké spektrum ďalších možných výskumných otázok, na ktoré by sme mohli rozšírením výskumu v budúcnosti poukázať.

Karol Horák pôsobil ako divadelník nielen na poli amatérskeho divadla. Napriek tomu, že tam aj silou politického tlaku dlho zotrval – cenzúra a politický režim ho nepustila k profesionálnemu divadlu - začiatkom osemdesiatych rokov sa jeho divadelné hry inscenujú na profesionálnych scénach v Martine, v Prešove či v Bratislave. Poukazuje to i na možnú prepojenosť a jeho prípadný vplyv na slovenské profesionálne divadlo, na ktorom sa mohla poetika ŠD podpísať. Podmienky pre experimentálnu tvorbu neboli do roku 1989 veľmi priaznivé, avšak divadelníci svojou nápaditosťou dokázali skrze netradičný umelecký tvar a jazyk zachovávať i odkazy a informácie, ktoré normálne nebolo možné prezentovať. Vzájomná interakcia a presahy alternatívneho amatérskeho a tradičného profesionálne divadla sú plochami, na ktorých sa nepochybne odráža dobový kontext. Dôležitým aspektom je i fakt, že Karol Horák mohol tvoriť relatívne slobodne. Toto tvrdenie môžeme zastávať i s vedomím niekoľkých cenzúrnych zákazov, napr. násilné prerušenie kontinuity súbor ŠD v rokoch 1970–1972. V porovnaní s celoeurópskym kontextom je však jeho tvorba otvorená podnetom a zachováva estetické a myšlienkové názory

86 Scherhauser, P. Divadlo väčších možností. In. Javisko, 1976, č. 8. Scherhauser, P.: Divadelný súbor J. Chalupku pri DK ROH Mostáreň Brezno v období 1972-1975. In. Javisko, 1976, č. 11.

87 Mikola, Marián. Inšpirácie a podnety režijnej tvorby Petera Scherhausera In. Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti. Zost. V. Štefko. Bratislava: Tália-press, 1996. s 137.

tvorcu. Prečo to tak bolo súvisí pravdepodobne s faktom, že ide o divadlo pod záštitou prívlastku študentského divadla pôsobiaceho v malom východoslovenskom regióne. Otázkou je, prečo sa určitej slobody, aspoň relatívnej, nedostáva v podobnom rozsahu i iným európskym súborom. Ak sa pozrieme na kontext a súvislosti českého divadla, už tam by sme našli mnohé rozdielnosti žiadajúce si ozrejmienie.

Ďalej sa vynára otázka, prečo bola práve vybraná fáza takto úspešná, kým nasledujúce predstavenia už nevyvolali výrazný ohlas u kritiky ani u divákov. Po *Tip top biotope* priaznivci očakávali pokračovanie boomu vyvolaného tvorbou ŠD v prvej polovici sedemdesiatych rokov, ale máloktorú z nasledujúcich inscenácií prijali natol'ko srdečne. Možné dôvody sú zrejmé: odišla generácia výrazne talentovaných hercov, spoločenská klíma sa zmenila natol'ko, že dvojzmyselnosť už v textovej rovine nemala opodstatnenie a interpreti „nevytvárajú jednotlivé originálne osobnosti kompaktnější tím, že jejich individuální danosti se neznásobují do výrazné skupinové výpovědi.“⁸⁸ K tomu, aby toto divadlo pokračovalo v nastavenom tempe a gradovalo svoju expresivitu potrebovalo i zlepšenie technických a finančných podmienok, ku ktorému nikdy nedošlo a v intenciách chudobného divadla, umelecky i sociálne, tvorí divadlo v ďalších generáciách dodnes.

Odborná a divácka prít'azlivosť ŠD nepochybne súvisí na jednej strane s pestrým a nápaditým umeleckým výrazivom a na strane druhej so spoločenským kontextom, ktorý nepochybne poetiku ŠD významne ovplyvňoval. Vo svojej ceste za totálnym divadlom mali tvorcovia neustále na mysli diváka, ktorý bol rovnocenným spolutvorcom inscenácií. Nesmierna vnímavosť voči výslednému tvaru, jeho odkazu a kvalite sa podpísala na úspešnosti a obl'úbenosti ŠD. S Peterom Scherhauferom by sme mohli podotknúť, že výsledkom divadelného procesu nie je len inscenácia, ale aj to, akým odkazom či informáciou pôsobí na príjemcu-diváka. A čím väčšmi vyvoláva v príjemcovi prekvapenie, tým väčšia je zmena jeho východzieho stavu. Produkcie odzrkadľujú osobnosti jednotlivých tvorcov a stávajú sa obrazom celej generácie študentov pôsobiacich v sedemdesiatych rokoch na FF UPJŠ v Prešove. O tom, že sa sformovaním a aktívnym pôsobením tohto súboru stalo čosi pre slovenské divadlo neopakovateľné svedčí i fakt, že sa vďaka vizionárstvu Karla Horáka v rôznych modifikáciách a intenciách dostáva tendencia neprvoplánovného alternatívneho divadla i na profesionálne scény. Uvedené tendencie sa odzrkadľujú napr. v hre *Medzivojnový muž*, ktorú v roku 1984 režíroval Roman Polák v Slovenskom komornom divadle v Martine. Divadlo poézie a poetiku alternatívneho divadla v tejto inscenácii tkvejú „v tej povelománii, v rytmoch, v snovosti a v mozaikovitosti príbehu. V divadle poézie je človek ešte slobodnejší, tam sa môžete zadekovať v labyrinte ikonickosti a nikto vás

88 Porubjak, Martin. Poprad a Prešov. In. Amatérska scéna, roč. 17, (Ochotnícke divadlo 27), č. 10, s. 7–8.

zdanlivo nemôže pri ničom prichytiť.“⁸⁹

ŠD „vychovalo“ i mnoho osobností, ktoré sa etablovali v profesionálnom divadelnom a kultúrnom živote. Či už ako profesionálni herci - Boris Farkaš, bábkoherci - Beáta Rimárová, Marta Slavkovská či Ivan Sogel, príp. ako divadelní teoretici a vedeckí pracovníci - Ján Gbúr, dekan FF UPJŠ v Košiciach, či divadelní manažéri - Ľubo Šárik, riaditeľ Mestského osvetového strediska v Rimavskej Sobote a Peter Himič, riaditeľ Štátneho divadla v Košiciach. Okrem menovaných mnoho absolventov, ktorí v ŠD pôsobili, sa venuje práci v masmédiách, najmä v Slovenskom rozhlase a televízii, a je tak evidentné, že ŠD naplnilo i výchovný program, ktorý šiel ruka v ruke s estetickými ambíciami Karola Horáka.

89 Horák, K. viz. Príloha č.1

POUŽITÉ PRAMENE

Císař, Jan a kol. Cesty českého amatérského divadla. Vývojové tendence, Praha: IPOS, 1998. 444 s.

Grotowski, Jerzy. Cvičenia In. *Divadlo a rituál. Texty 1965-1969. Zost. Janusz Degler, Zbigniew Osiński*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 73 - 93.

Grotowski, Jerzy. Divadlo Laboratórium „13 radov“ Jerzy Grotowski o hereckom umení In. *Divadlo a rituál: Texty 1965-1969. Zost. Janusz Degler, Zbigniew Osiński*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 28 - 34.

Grotowski, Jerzy. K chudobnému divadlu. In. *Divadlo a rituál. Texty 1965-1969. Zost. Janusz Degler, Zbigniew Osiński*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 7-19.

Horák, Karol. Päť hier alebo Hrdina menom hra. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990, 216 s.

Horák, Karol. Impulzy, stimuly a modifikátory divadla alternatívneho typu. In. *Kontexty alternatívneho divadla II*. Eds. Ján Gbúr, Karol Horák, Miron Pukan. Prešov: FF PU, 2006, s. 18 – 87.

Horák, Karol. *Slovo, gesto, pohyb, tvar: dramaturgicko-režijné poznámky k jednému typu študentského divadla a malých javiskových foriem*. Bratislava: Osvetový ústav, 1977, 150 s.

Horák, Karol. Hrou pripravujeme na život. In. *Iskrenie tvorivosti (25 rokov Akademického Prešova)*. Yost. Ladislav Bartko, Karol Horák. Prešov: FF UPJŠ, 1991. s. 20 – 24.

Horák, Karol. Obrana deštrukcie (O problémoch divadiel poézie na Slovensku). *Javisko* 1, 1969, č. 4, s. 104 – 106.

Horák, Karol. Zápas o kvalitu. *Javisko* 5, 1973, č. 2, s. 43-45.

Horák, Karol. *Medzi spoločensko-ideovou apelatívnosťou a umeleckou nonkomfornosťou*. *Javisko* 39, 2007, č. 2, s. 4-7.

Horák, Karol. Konštanty a premeny divadla alternatívneho typu na Slovensku. In. Týž. *Metamorfózy alternatívneho divadla*. Levoča: Modrý Peter, 2009, 10 – 46 s.

Inštorisová, Dagmar. *Čítanie v myslí dramatika (Karola Horáka)*. Bratislava: Tatran, 2007, 199 s.

Kosiński, D. *Słownik Teatru*. Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe Spółka Jawna, s. 193-194. [Cit. dle Pukan, Miron. Študentské divadlo. In. *Reflexie divadla, divadlo reflexie*. Eds. Karol Horák, Miron Pukan, Eva Kušnírová. Prešov: FF PU v Prešove, 2011, 31 – 37 s.]

Kret, Anton. *Estetika a štruktúra malých javiskových foriem*. Zost. J. Čajková. Bratislava: Osvetový ústav, 1986, s. 8.[Cit. dle Pukan, Miron. Malé javiskové formy. In. *Reflexie divadla, divadlo reflexie*. Eds. Karol Horák, Miron Pukan, Eva Kušnírová. Prešov: FF PU v Prešove, 2011, 45 – 50 s.]

Martínek, Karel. *Mejerchold*. Praha: Orbis, 1963, 429 s.

Mikola, Marián. Inšpirácie a podnety režijnej tvorby Petera Scherhaufera In. Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti. Zost. V. Štefko. Bratislava: Tália-press, 1996. 137 – 162 s.

Palkovič, Pavol. Portrét dramatika. Teatro 4, 1998, č. 9, s. 24 – 28.

Papugová, Lenka. Fragments Študentského divadla Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove. In. *Kontexty alternatívneho divadla IV*. Eds. Karol Horák, Miron Pukan, Eva Kušnírová. Prešov: FF PU, 2011, 198 – 213 s.

Porubjak, Martin. *Poprad a Prešov*. In. Amatérska scéna, roč. 17, (Ochotnícke divadlo 27), č. 10, s. 7-8.

Porubjak, Martin. *...na tu dobu samozrejme*. In. Amatérska scéna, roč. 16, (Ochotnícke divadlo 26), č. 11, s. 10 - 11.

Pšenička, Martin. Krvácející myšlenka: skupina Quidam (1966 – 1972) – mezi divadlem a performancí In. Divadelní revue, roč. 24, č. 1, 2013, s. 7 - 28.

Pukan, Miron. Medzi umením a vedou In. Horák, Karol. *Metamorfózy alternatívneho divadla*.
Levoča: Modrý Peter, 2009, s. 229 – 238.

Scherhauser, P. Divadlo väčších možností. In. Javisko, 1976, č. 8. Scherhauser, P.: Divadelný súbor
J. Chalupku pri DK ROH Mostáreň Brezno v období 1972-1975. In. Javisko, 1976, č. 11.

Šárik, Ľubomír. Rozpráva(nie) o metóde (neprítomnej postavy). In. *Kontexty alternatívneho
divadla I*. Eds Ján Gbúr, Karol Horák. Prešov: FF UPJŠ, 2003, s. 68 - 77.

Štefko, Vladimír. *Malé javiskové formy – zrod alternatívneho divadla?*. Javisko 39, 2007, č.2, s. 2-4.

Štefko, Vladimír a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011.
816 s.

PRÍLOHA 1

Rozhovor s Karolom Horákom, umeleckým vedúcim ŠD od roku 1965

Čo vás priviedlo od divadla poézie k pohybovému divadlu? Na začiatku ste boli recitátorom, čo bolo tým impulzom, ktorý zmenil vašu umeleckú orientáciu?

Dá sa hovoriť o viacerých podnetoch. Ja som sa zúčastňoval aj medzinárodných, aj československých festivalov ako bol *Wolkrov Prostějov*, *Generace Ostrava* a videl som tam aj české súbory. Hrali divadlo, ktoré bolo úplne iným typom divadla poézie ako sme robili my. My sme stávali všetko na slove. České a niektoré zahraničné súbory, ktoré sme tam videli, tie boli úplne iné. Hľadali kľúč cez pohyb, vyrovnávali verbálnu zložku s pohybovou. To je prvá vec. Druhá vec je, že som mladosť strávil ako športovec, bol som futbalista. Bol som fyzicky disponovaný a uvedomil som si, že športový tréning má v biomechanike veľmi veľa spoločného s divadlom. Málokto o tom vedel. Ja som si z toho urobil metódu.

Ďalšia vec je, že pre mňa najdôležitejším stimulom a obratom k divadlu fyzickému alebo pohybovému bola skúsenosť s poľským študentským divadlom. Ja som bol na wroclavských festivaloch. Veľmi dôležitá bola moja skúsenosť s Grotowského divadlom. Videl som *Apocalypsis Cum Figuris*. Sklonok 60. rokov bol veľmi dôležitý, uvidel som iný typ divadla, aký som robil ja a aký bol do istej miery typický pre Slovensko. Čiže šport, Poliaci, české divadlo napr. *Quidam*, s ktorým sme súťažili na súťažiach *Wolkrov Prostějov*, *Generace Ostrava*. No a potom šanca laboratórne robiť s manšaftom, to bolo dôležité. Preto mám rád alternatívne divadlo, pretože neexistuje konečná podoba textu, inscenácia sa dá stále upravovať, formovať.

Jedným z inšpiračných zdrojov bolo i divadlo *Bread and Puppet Theatre*. Akým spôsobom vás ovplyvnil tento divadelný súbor?

Oni ma nadchli, lebo som videl ich *Volanie ľudu po mäse*. To je ich slávne predstavenie, ktoré som videl vo Wroclavi. Prvá časť stvárňuje pomocou bábok a figurín biblické námety. V závere sú zobrazené antimilitárne fragmenty na margo vojny vo Vietname a pod. To bol pre mňa fantastický zážitok, ja som totiž v detstve hral v bábkovom divadle, ktoré mal môj otec. Bol riaditeľ školy na dedine a to sa mi cez to prepojilo. Nikdy som nerobil s bábkami, ale tá ostenzia, to predvedenie...

Tam som si uvedomil, o čom potom hovorí Ivo Osolobě, a to, že ostenzívny,

predvázací prvok je veľmi dôležitý. Strhlo ma to. Bolo to divadlo, ktoré zastavilo chod na ulici, prišli tam obyčajní ľudia. Na tom námestí bolo tisíc, dvetisíc ľudí. Bol to veľký zážitok, ale to divadlo som hlbšie študoval až neskôr.

Ďalší z inšpiračných zdrojov, ktorý uvádzate, je Mejercholdov biomechanický princíp. Dalo by sa povedať, že v tej dobe to už bola prekonaná metóda. Ako sa vám podarilo oživiť biomechanický princíp? Ako sa vám vôbec podarilo v danom období nadviazať na spomínané inšpiračné zdroje?

Na sklonku 60. a na začiatku 70. rokov, kým nás nezrušili, sme boli s inscenáciou *V ako Válek*, ktorá je tak trošku prepojená na Bread and Puppet, v Hamburku. Tam sme mali s tým predstavením úspech. Potom nás zakázali. Válkova poézia ma fascinovala ako recitátora tým, že má striedavú štruktúru voľného a viazaného verša. On je neskutočne rytmický básnik, čo som si uvedomil ako sólista. Napr. Štvornožci majú : „Boli sme dvaja, hľadali sme dvoch/Vo štvrtok ráno náhle zomrel Boh/V Jeho štvorrozmernom oku sa zachveli štyria anjeli/Niečo sa chystá, niečo visí vo vzduchu/Ospravedlňte poruchu.“ Toto je hip-hop, by som povedal. Ja som to cítil a dostal som to do našej kolektívnej interpretácie. Uvedomujem si, že divadlo, a to už i Komenský povedal, je aj umenie, ktoré treba fyzicky vedieť zvládnuť. Proste hrať hodinu a pol fyzické divadlo predpokladá vytvoriť si aj fyzickú kondíciu. Ja som zaradil do prípravy súboru rozcvičky, behy, hry s loptičkou v maličknej miestnosti. Študenti akoby hrali futbal, zároveň sa rozprávali, robili si švandu jeden z druhého. Zistil som cez hru, že jeden je lepší pohybový komik, druhý verbálny. Pri tých rozcvičkách, ktoré sa stávali pomaly súčasťou predstavenia, sa to rušilo. *Fragmenty* boli zaujímavé v tom, že prvá časť sú recesívne, študácke fóriky a druhá časť je výrazová, skoro nemohra, kde je totálne detailná práca na pohybe, na výraze, na práci s rekvizitou a potom zrazu obrovská akcia. To všetko sme robili v procese hľadania a povedali sme si: „Toto je dobre, toto sa dá využiť.“ A nejakým spôsobom sme si to zakomponovali do tých hier.

Aký bol váš postoj k československým divadelným súborom? České súbory Quidam, Biele divadlo, Křesadlo, či slovenské súbory B-klub, Oko, Ex-lex? Predpokladám, že ste tieto súbory a ich tvorbu poznali. Ako vás ovplyvnili?

Tvorbu som nie veľmi poznal, ale Česi boli vtedy zaujímaví. V 60. rokoch, keď som ja ešte začínal ako študent. To bolo veľké, to bolo iné divadlo. Boli to zázraky. Keď na Hviezdoslavov Kubín prišiel pražský súbory, to bol sviatok. Bol to iný typ divadla. U nás boli zo začiatku 60. roky

tzv. recitovadlá poézie. Divadlo poézie bolo sošné, postavené na slove, so štylizovaným pohybom. Ja sám som robil také divadlo. Vyhrali sme v Hradci Králové festival, porazili sme Luďka Nekudu. Tam sme vyhrali festival študentských divadiel, to bolo v roku 1965 alebo 1966. A robil som Mastersovu *Spoonriverskú antológiu*. To je nejakých dvadsať, tridsať epitafov z cintorína, ktoré sú príbehom Spoon Riveru. Jediná scénografická jednotka bola posteľ, holá, železná, a my štyria sme vlastne cirkulovali okolo tej postele. Pri každom jednom rohu sme zastali, povedali príbeh, potom sme skočili na tú trampolínu, na ten strožliak, a tam sme zarecitovali. Boli to také hľadania. To bolo študácke predstavenie približne v rokoch '64-'65. Tam som si už overil, že tá štylizovanosť a sošnosť a tie postupy smerom k akejsi mŕtvote záhrobných príbehov, to je málo pre divadlo. To som potom hľadal a odrazil som sa od textovej štruktúry tých básní.

Aký bol vzťah medzi textom, slovom a pohybom vo vašich inscenáciách?

Ja som sa snažil robiť z pohybu javiskovú metaforu. Keby ste si pozreli náš *Živý nábytok* - to hráme v nejakej generácii stále - tam je vlastne suma toho pohybu. Prečítal som si Zozulovu poviedku. Zozuľa bol z formálnej školy, za Stalina ho popravili. Bol veľmi dobrým ukrajinským prozaikom. Mne sa tá próza zapáčila, má takú jednoduchú fabulu. Pán Ikaj mal dom plný živého nábytku. A ja som nevedel ako to stvárniť, ako to spracovať. Zo začiatku som začal robiť mimesis, mimetické napodobňovanie. Dokonca až po rokoch som zistil, že Kantor mal taký postup, že priviazal časť nábytku, stoličky, na herca alebo mal figuríny, ale to som nevedel. To bola tragédia normalizácie, že som nevidel Kantora. A tu je to štyristo kilometrov do Krakova. Bohužiaľ, vtedy bolo ťažké sa dostať i do Poľska. Ale ja som začal tým spôsobom, že som zohnal staré umývadlo, rám. Herečka v tom bola miesto toho lavóra, hrala s tým. Potom to tam už vôbec nebolo potrebné. Gesticky, jemným náznakom mimesis a pohybom sme to zahráli. Ale celé to predstavenie malo vysoké tempo. Bolo fyzické, pohybové, prekvapujúce. Na to sú veľmi dobré kritiky. V mojich knižkách napr. *Metamorfózy alternatívneho divadla*, tam je to evidentné. Ja som na prepojení slova a pohybu postavil poetiku Študentského divadla. Študenti to dokázali, boli pre to náchylní. Uvedomil som si, že prepojenie slova a rytmu stupňuje zážitkovosť predstavenia. Prekonáva ukecanosť drámy, presilu rozprávania. V *Živom nábytku* nie je veľa textov. Tam sú dva alebo tri monológy nábytkára, toho adepta, ostatné sú také fleše. My sme ani nevedeli, dodatočne ktosi povedal, že sme boli prví slovenskí postmodernisti. Ja si myslím, že je to pravda. Ale to bolo spontánne.

Hovoríte veľa o komunikácii s prijímateľom a o tom, že ste sa snažili narušiť vzťahy javisko-

hľadisko. Ako konkrétne si to môžeme predstaviť?

Začínali sme na jednom festivale, to bol festival v Poprade, pred klasickým divadlom, pred dverami, kde sme si urobili srandu z klasického divadla. Zabili sme starého diváka a hrali sme potom v aréne. Keby ste sa išli pozrieť do internátu, bývalá tančiareň folklórneho súboru, kde si môžeme postaviť arénu, kde si môžeme postaviť kukátko. Tam hráme bezprostredne, totálne, tam cítite dych interpreta. Dakedy sme hrali tak, že sme vtiahli diváka, ale na to som rezignoval, podobne ako Grotowski, lebo mám skúsenosti aj s tým, že sa nám to divadlo zvrhne, že sa to nevydarí, a že sa to pokazí. Takže radšej som, keď má divák pocit, že ten študent, ktorý hrá, je rovnaký študent ako on. Ale nesnažím sa to siliť, že teraz buď tým a tak. To je moje presvedčenie, v tom som klasik. Ale hrali sme bližšie divákovi. Niekedy ste prinútení hrať aj v klasických divadlách a my sme sa tam nestratili. Ešte jednu dôležitú vec. V zahraničí hráme vždy v slovenčine. Nikdy sme nemali problémy s komunikáciou, to znamená, že sa nám pravdepodobne podarilo prekonať jazykovú bariéru a komunikovali sme jazykom divadla. Hrali sme vo Viedni, v Madride, v Bordeaux, v Juhoslávii, v Poľsku, vo Francúzsku, v Nemecku...

Takže sa Vám podarilo komunikovať skrze javiskovú, pohybovú metaforu.

Absolútne.

Za milník pre Študentské divadlo považujete inscenáciu *Fragmenty*. Mňa zaujíma ešte inscenácia *Džura* (1971), pretože tá predchádzala *Fragmentom* a tiež mala inscenačný postup a komponenty pohybového divadla. Čím sa *Džura* líšila od nasledujúcich inscenácií?

Bola filozofickejšia. *Džuru* som urobil s jednou generáciou. S jednou generáciou som urobil *Spoonriverskú tragédiu* (1966), *Démona* (1967), *V ako Válek* (1970) a *Džuru* (1971). Tí odišli. S nimi som bol ešte v tom Hamburku. V 1972 sa konala Eurodráma, kde nás pozvali. Keď sme sa vrátili, už nám povedali, že sme zrušení a dva roky sme nehrali. A potom povedali, že môžeme začať znova a ja som si postavil partiu zo študentov nedivadleníkov. Nikto z nich nebol divadelník. Učil som ich a počas štúdia som zistil, že ten je intelektuálnejší, ten je taký... Prizval som ich do súboru a začali sme robiť divadlo formou etúd. Ja som ich naozaj učil. Dali sme si stolík a ja som ich učil, zahraj vzťah k stolu, ale nie tak, že prídeš a hráš tri hodiny ako u Stanislavského s prežívaním, ale vyjadri v krátkom vstupe svoj vzťah k stolu, k nožu. A teraz štyria zahrali rozličné alternatívy, čo sa dá s nožom urobiť. Chytiť nôž, ktorého sa bojíš. Nôž, ktorý sa obráti proti tebe, ktorý ťa prebodne. Nôž, ktorým krájaš chlieb, ktorým sa komusi vyhrážaš. V rytme, v prepojení na

ten stôl. A k tomu sme, počas cvičení, vydělili vážnejšie sekvencie a sekvencie, ktoré boli iné, komické. Paródia dobových filmov. Vtedy boli veľmi obľúbené indiánky. Karl May ako spisovateľ, to bola voľakedy zakázaná literatúra. O Indiánoch a bojoch s Američanmi. A potom paródia učiteľov, paródia vyučovacieho procesu, to boli srandy, také fleše. Tak sme urobili *Fragments*, s časťami *Mladosť* a *Dospelosť*. Tam už som vedel trochu viac o divadle na pozadí *V ako Válek*, na pozadí *Džury*, na pozadí *Démona*, na pozadí tých predošlých inscenácií. Šli sme ďalej.

V tomto období Študentského divadla sú tri veľmi dobré inscenácie. *Fragments*, *Živý nábytok*, *Tip-top biotop*. *Tip-top biotop* je z rytmického a fyzického hľadiska podľa mňa naše najlepšie predstavenie. Aj televízia ho zaznamenala, ale vystrihli záver, keď dieťa podpáli tú skriňu a detonuje ju. Ešte i potom ďalej sme robili. Robili sme *Válkovo Slovo*, ktoré malo vlastne aj komunistický rozmer, ale je to fantastická poézia. Tam sú dve tretiny univerzálií, tiež v prepojení slova, tam sme už používali aj gitaru. *Elementaristika*, nedocenené dielo, kde sme takisto zase s ďalšou generáciou robili elementaristiku hereckej tvorby, ale zase to prepojenie na tému národnú, tzn. nejaké uvedomenie sa, slovakistika. V prepojení na folklór, na štúrovskú poéziu, v druhej časti na baladu Janka Kráľa Zloboh. Robili sme s takou veľkou zápasníckou figurínou. To bolo veľmi tvrdé, aj ideové predstavenie, málokto to pochopil, ale kritici áno. To už boli 80. roky, keď sa chýlilo ku Gorbačovovi. Bola to veľmi inteligentná inscenácia, takisto s veľkým fyzickým nasadením. O tých sa tak málo vie alebo hovorí. *Džura*, *Džura* bola zvláštna tým, že je naozaj fyzicky náročná. Znova sme ju oprášili asi pred tromi rokmi v Poľsku s veľkým úspechom, takisto bez akéhokoľvek prekladu. *Džura* má vlastne i hlbšie, existenciálne podhubie. Všetky hry ho majú. Niečo sa v spoločnosti stalo – po východniarsky sa povie džura - takže to je jasné. Demonštrovali sme vzťah k tomu. Za tie roky sa zmenila filozofia toho príbehu, trochu ináč sme to vysvetlili. V poslednom čase sme to aktualizovali na obdobie po novembri '89, ale bez politických floskulí. Je to taká rozprava o svete a o ľuďoch, o ich egoizme. V prepojení na vzťah k priestoru, k partnerovi, k masovej hystérii.

Metóda, ktorú ste používali pri *Fragmenoch* – to, že ste konfrontovali herca s jeho vlastnou tvorivosťou - je vlastne metóda Grotowského a jeho plastického pohybového divadla. Pracovali ste niekedy osobne s Grotowským? Videli ste ho pri práci?

Nie. Jediný zážitok, čo som mal s Grotowským bol, že som sa dostal s kamarátom na *Apocalypsis Cum Figuris*. Pustili nás tam len tridsiatich, bola tam tlačnica. Ale my, Slováci s ostrými laktami, sme sa tam prebojovali s Demom Vizárom. Vedľa nás si ktosi sadol. Ja som po rokoch vedel, že to bol Grotowski. Keby som to bol vtedy vedel. Vedel som o jeho technike málo,

ale cítil som, že to je skvelé divadlo. Ja som sa vtedy nevenoval teoreticky divadlu, učil som čosi úplne iné, ale spontánne som si uvedomil, že je to veľké divadlo. Ozrejmilo mi to filozofiu divadla. Divadla, ktoré nie je postavené iba na slove, a ktoré veľmi intenzívne pracuje s podvedomím, s imagináciou. Uvedomil som si to, paradoxne, až potom. *Apocalypsis Cum Figuris* je tragická svojou tonalitou. My sme aplikovali naše biomechanické postupy a Grotovského chudobné divadlo. No my sme boli chudobní naozaj, sociálne, my sme nemali peniaze na divadlo, naozaj len minimálne. Tak sme hrali v tričkách, v takých tenučkých tepláčkoch, bosí alebo v šľapkách, v baletných piškótach alebo v cvičkách.

Pri Tip-Toppe som použil takú starú skriňu, ktorú som mal doma, na starej fakulte. Tá prázdna skriňa mi pripomínala taký malý svet, panelák, ale vlastne aj nejaké šuflíky, priehradky, priestory, kde sa čosi odkladá. Začali sme pripravovať inscenáciu nie tak, že sme začali robiť príbehy, ale začali sme cvičiť disponovanosť súboru smerom k tomu predmetu, ktorý bol jasne javiskovou metaforou, rekvizitou. Veľká stará skriňa, šifonier po východniarsky alebo po maďarsko – slovensko - nemecky. Ja som študentov nútil, aby vedeli cirkulovať v tej skrini, aby sa vedeli spratať do priehradky. Uvažovali sme, čo by sa v tej skrini dalo robiť, napr. hrať na husliach v takých stiesnených pomeroch. V tej skrini nás hralo desať. Keď na úvod spadla plachta z tej skrine, kde bolo napikovaných desať ľudí, to bol hneď fantastický rehot. Študenti okamžite tleskali. Bolo to predstavenie, ktoré malo vtip, generačnú, recesistickú výpoveď. Žiadne politické narážky, hoci každý vedel, že to je metafora o čomsi. Napr. u *Živého nábytku* to bolo chápané ako manipulácia alebo existenciálna situácia, v ktorej hľadáš riešenia a v danej chvíli ho niet. Tento pocit sme vedeli vyjadriť a aj sme ho zahráli. Zahráli sme ho takým typom divadla, aký sme vedeli robiť, aký sme mali.

Vy ste sa snažili robiť zábavné divadlo, ale dokázali ste ho prepojiť s intelektuálnou náročnosťou. Ako sa vám to podarilo?

To bolo tým, že to boli vysokoškooláci. Ale hrali sme to i pre ľud. To je paradox, hrali sme to v Zugu vo Švajčiarsku, cez deň, na námestí. Tritisíc ľudí, bol tam nejaký karneval. Hral tam s nami napr. Martin Porubjak. My sme boli šokovaní, keď sme to tam zahráli a mali sme obrovský potlesk. Švajčiari to pochopili. Bolo tam síce i veľa Slovákov a Čechov, emigranti, bolo to asi v roku 1986, ale to nič nemení na veci, že podstatná väčšina boli Švajčiari.

Aký bol pomer činoherného, tanečného a nemoherného resp. pantomimického pohybu vo vašich inscenáciách?

Tanečného pohybu bolo minimum, to bol prevažne parodistický tanec. Tanec nebola moja silná stránka a nepracovali sme s externistami, lebo sme na to nemali financie. Ale pohyb bol naozaj v niektorých prípadoch dominantný. Slovo v druhej časti *Fragmentov* takmer nie je, tam sú asi tri miesta. A to činoherné v pravom slova zmysle, ak by sme hovorili o slove, ktoré bolo skôr parodované, bolo tak maximálne päťdesiat na päťdesiat, niekedy s malými odchýlkami štyridsať na šesťdesiat.

Čiže my sme nebudovali výrazne na slove, to boli skôr skečovitú alebo blackoutové časti. Bola to mozaika zo všetkého a niekedy to bola samostatne pohybová časť. Cirkulácia v *Tip-top biotope* bola skandovaná rytmicky. Rytmicky sa cirkulovalo, rytmicky sa vymieňali priestory, pričom slovo mohlo mať hlbší význam. Cirkulujeme alebo povedzme, premiestňujeme sa. Ale nebolo to divadlo prežívania, ale oznam, ktorý bol potom akoby vystriedaný pohybom. Pohyb pri premiestňovaní bol absurdný, lebo dochádzalo k výmykom, plazeniu po skrini, lezeniu dolu hlavou z priestoru a pod. Vznikalo tak k paradoxu, k napätiu.

Ako spolu herci navzájom dokázali partnersky fungovať?

To bolo mojím spôsobom veľmi dobré, že boli spolužiaci a kolegovia, ktorí sa poznali nielen herecky, ale predovšetkým ľudsky, privátne. Potom som ich učil k vzájomnej komunikácii, aby to prosto fungovalo, aby tam neboli nejaké kolízne momenty, no nepredhrával som im. Chvilkami, keď to bolo nutné, povedal som im: „Tak to nerob, alebo naopak, skús to tak.“ Bolo veľa alternatív. Raz sme to zahrali a pri ďalšom pokuse sme si povedali, čo robiť nebudeme, čo vyhodíme, čo premiestnime. Mali sme plno vecí, ktoré sme nezradili do predstavenia. Tzn. robili sme selekciu.

Dodatočne som si uvedomil, že aj Living Theatre to tak robil. Aj ostatní. Ale to je sloboda alternatívneho divadla. Ja som robil chvíľu v profesionálnom divadle a vedel som, ako mi prekážalo, keď sa dva týždne pred premiérou nasmelo s ničím hýbať aj keď bolo jasné, že je to blbé. Mal som rád tú slobodu. Čiže som ich naučil spolu komunikovať a mal som vždy v súbore takých študentov, ktorí boli viac šprecheri a viac pohyboví. Zobral som do súboru aj ľudí, ktorí sa prišli pozrieť, a ktorým som povedal, aby to skúsili. A zobral som ich, lebo jeden spravil čosi, čo som ja ani nepredpokladal. Z jeho danosti som urobil funkčný prostriedok. A to je, povedal by som, to divadlo druhej reformy, o ktorej hovorí Braun.

Fungovala partnerina hercov i v pohybovej zložke?

Bolo to rôzne, ale naučili sa koexistovať. Bolo to i problematické, boli tam i modriny od úderov skrine, od pádov a pod. Ale keď sme robili *Živý nábytok*, tak nám prišli pomôcť džudisti. Ukázali nám ako padať, ako rolovať pohyb a pri tých návykoch dochádzalo aj k paradoxným situáciám. Niektorí študenti boli drasťáci, niektorí kolegovia ničili kolegu, ale z recesie. Napr. ho pristúpil alebo ho mučil a bola to dodatočne švanda. Museli však nájsť spôsob, *modus vivendi*, ako spolu koexistovať. Bez toho to jednoducho nešlo, to je jasné. A mám taký pocit, že to zafungovalo. Že našli vždy tú konšteláciu. Aj teraz, keď robíme *Džuru*, máme tam situáciu, keď robíme taký prvok. Tyrš mal podobné cvičenia, že z tiel staval mrakodrap. Môj otec robil voľakedy podobné cvičenie na dedinských školách. Pamätám si to. To sa robilo smrteľne vážne, aj ja som to robil. Je to veľmi ťažké. Keď je tá pyramída z tiel dvanásťčlenná, tak tí dole musia byť fyzicky disponovaní, aby štyria uniesli tých ďalších ôsmich, ale vieme to urobiť. I v tej ďalšej generácii, ktorá už nie je tak pohybovo disponovaná to lze, ako hovoria Česi.

Na začiatku ste robili necharakterové inscenácie a postupne ste prechádzali k prehľbovaniu charakterov. Malo to nejakú analógiu v pohybovej zložke? Odrážalo sa to v pohybe?

Myslíte ten vývin? No samozrejme, pochopiteľne. Usilovali sme sa potom neskôr byť čo najvirtuóznejší. Chcem, aby to nevyznelo chvastavo, ale je to fakt. Tým, že sme sa kondične pripravovali, že sme hrali jednotlivé predstavenia, tak sme technicky rástli. To je aj súvislosť so spomínaným športom. To je lapidárna odpoveď na túto otázku.

Môžete mi povedať nejaký konkrétny príklad ako sa menila pohybová zložka?

Keď si porovnáme *Živý nábytok* s *Tip-top biotopom* tak tá kolektivita a tá prepojenosť slova, dýchania a pohybu bola fyzicky náročná, ale zvládnutá tak, že bola akoby prirodzená. Hoci bolo jasné, že herec musel byť na to pripravený. Keď popisujem tú metódu, ako sme to robili, tak aj hovorím, že sme to skúšali aj pol roka. Tým stúpala technická kondícia, aj pripravenosť.

Podarilo sa vám na poetiku pohybového divadla nadviazať i v ďalšom tvorivom období? Mám na mysli po inscenácii *Tip-top biotop*?

Áno. Síce zase odišla generácia a nie všetko sa vydarilo. Tam vznikol problém, čo ďalej. Ale keď som sformoval v 80. rokoch novú partiu, znova napr. v *Elementaristike* (1981) to

bolo trochu iné. Bol tam vzťah dýchania, rozcvičky, zmohutnenia od nulového bodu po predvedenie. Veľmi zaujímavá inscenácia. Tam sme už potom išli do divadiel poézie, povedzme, do toho slova. Začal som robiť divadlo *Sizyfos po slovensky* (1985). To už bola silná činoherná vec, ale opäť s výraznou pohybovou metaforou. Zároveň už aj scénografickou. Inscenácia mala veľmi jednoduchý príbeh. Hra rozprávala o žene, ktorá sa za prvej republiky stavila s obchodníkom, že vynesie vrece múky na kopec. On jej ju potom dá, pretože bola chudobná. Na konci, na tom kopci zistí, že to nie je múka, ale piesok. Toto rozohrané na tom kopci končí. To bolo veľké číslo. S tým sme tiež vyhrali, len sa to ťažko hrávalo. Postava chlapca, ktorý sa potom tej žene narodí, hrá s takou veľkou skokanskou tyčou. Príde a vyskočí na tyč, zostane vo výške a vibruje. Tým predstavenie končí.

Aké rozdiely vnímate v pôvodnom predstavení *Tip Top biotop* a v jeho remake?

Rozdiel je jasný pre tých, ktorí poznajú prvú verziu. Prvá verzia bola uvedená v roku 1976, t. z. v dobe, kedy vrcholila normalizácia a politicko - historický kontext bol úplne iný. V zázname vidíte divákov ako reagujú - to bolo fantastické. Uvedomil som si, že to bolo divadlo, ktoré hrali študenti pre študentov, a v istej situácii. Všetko bolo vnímané ako alegória, náznak. To je to kúzlo divadla. Bol som vtedy mladý človek a to sa nedalo robiť bez fanatizmu. My sme veľmi tvrdo cvičili, boli sme fyzicky pripravení na to, aby sa hodina zvládla v tempe. Dievčatá boli samá modrina, lebo to nie sú žarty robiť výmyk a naraziť na hranu tej skrine a pod. Každý sa musel prispôbiť týmto podmienkam, ale nikto nereptal. Všetko bolo normálne, len vo chvíli, keď sa prezliekali, bolo vidieť na holených kostiach tie strašné modriny. Vždy keď sme hrali toto predstavenie v zahraničí, ani jedno slovo sme neprekladali, malo obrovský úspech. T. z., že čosi je v tom tvare, nápade i v realizácii, čo prekonáva jazykovú bariéru. Divák pravdepodobne nemusí detailne obsiahnuť celú sémantiku tých šuplíkov a jednotlivých epizód, a aj napriek tomu vie, že ten je egoista, lebo mu trčí noha a obt'ážuje ostatných nohou, v susednom trakte ten pohrozuje sláčikom druhému, lebo ma malý priestor na hru na husle. Toto tam funguje stále.

V remake, v ktorých si niektoré už robili študenti sami, to bolo trochu iné. Jednak sme bohužiaľ prišli o tú čarovnú skriňu, ktorú nám rozbili, a prerobili sme inú, čo už nebolo celkom to isté. Všetelijako sme sa to pokúšali urobiť, študenti ma nakoniec presvedčili, že je to dobré tak, ako to je. Vznikli iné situácie, napr. vertikálneho, väčšieho priestoru polskrine ako keby na kabáty, ktorá nebola uzavrená. Ale čo je zaujímavé, remake z roku 2006 sme hrali v Madride a všetci tomu porozumeli. Svietil som tam, tak si to pamätám. A stále som si myslel, že škoda, že tam nie je o tri šuplíky viac. Niektoré generácie to nechcú robiť presne tak, ako to bolo predtým, pretože na to

nemajú technicky alebo to cítia tak, ako to generačne cítia. Napr. teraz robíme oprašovačky *Živého nábytku* a *Džury*. Keď mi to ukázali, bolo mi smutno za prvými verziami, ale čo absolútne ob stojí je, že my to cítíme tak. Vniesol som tam aktualizácie, ale nie prvoplánovo publicistické alúzie. V intenciách pohybového divadla to tam možno bude zrejmé. Ale ja si myslím, že to plní takmer takú istú funkciu ako v prvých verziách. Našli cez to predstavenie kl'úč k sebaidentifikácii, nechcem používať veľikášske slová, ale *Džura* je o tom. O frustrácii, o prelome čohosi, čo mohlo byť v minulosti, ale je to i súčasný problém.

Pri komparácií existujúcich záznamov je vidieť, že pohybová zložka je v remake výrazne upozadená. Čo si o tom myslíte vy z pozície tvorca a režiséra oboch inscenácií?

Viacerí herci boli v remake v intenciách študentského herectva vo vypracovanosti mínus fyzické divadlo lepší ako prvá generácia. To je paradox. Boli akusticky i verbálne veľmi dobrí. Dievčatá boli možno lepšie pohybovo tie, ktoré začínali. To som si uvedomil, aj pri cirkuácii. To bolo fyzické trápenie, bol tam vidieť výkon, nie hravosť. To pri tých prvých sme robili – mali sme cvičenia ako vyskočiť na skriňu, aby to trvalo kratučko, ako urobiť výmyk. Bolo tam veľ'a pozícií, ktoré sme nakoniec vôbec nepoužili, my sme si najprv ohmatali ten predmet, ja som tomu veril od začiatku. Ale poviem paradox. My sme s týmto typom divadla pokračovali aj v '78 a '79 roku, ale už nie tak úspešne ako predtým. Malo to absolútne logické zdôvodnenie. Ja som za tým nešiel, lebo som nemal šancu sa profesionalizovať. Ten typ divadla si vyžadoval i profesionálneho výtvarného umelca. Toto, čo som vymyslel na skrini sa dalo variovať i na iných predmetoch, ale už by to nebolo ono. Už by to chcelo väčšiu mieru štylizácie, a to už by chcelo trochu profesionálne činoherné divadlo.

Potom sme robili *Šu-šu-šu Šukšina* (1980) – to nebolo márne, ale po Tip tope všetci čakali nejakú bombu. Mali sme len jednu dosku, na ktorej sme stáli, skákali. Tam nebolo veľ'a možností. Potom sme mali predsa ešte jedno predstavenie, zabudnuté, s veľmi dobrými hercami, ale úplne inak stavanými, na motívy môjho románu *Cukor. Sifyfos po slovensky*. Príbeh ženy, ktorej za prvej svetovej vojny obchodník ponúkol, že jej dá vrece múky. Prišla do obchodu a okná obchodu boli obložené vrecami piesku. Šla okolo vreca a myslela, že je múčne. Obchodník jej povedal, že keď vrece vynesie na kopec, tak jej ho dá. Ona ho vytrepala na kopec a zistila, že je to piesok. Použil som skokanskú tyč, vlastne ten rozprávač, ktorý rozpráva ten príbeh, skočí s tyčou proti publiku s využitím princípu skoku o žrdi. Tyč sa uchytila o drôtený kôš a skokan pripútaný rukou o tyč vyskočil vysoko nad vrchol, na ktorý žena, o ktorej príbeh rozpráva, vyliezla. Zostal za ruku obesený a laminátová tyč sa knísala. To bolo veľ'ké divadlo. Pokus doviest' fyzické divadlo ďalej.

To bol šport, atletika, cirkusantský výkon.

Čo bolo na inscenácii Tip-top špecifické oproti principiálne veľmi podobným, predchádzajúcim divadlám z tohto obdobia vašej tvorby?

Tip topom sa uzavrel jeden typ vnútornej koncepcie súboru. Už som potom nešiel týmto smerom. Robil som dvadlo poézie a aj iné divadlo, ale hlavne v 1984 mi aj zásluhou Porubjaka hrali v Martine hru *Medzivojnový muž*. Potom to robili v Ústí nad Labem v Činoherním klube v réžii Ivana Rajmonta. Ja som si vtedy uvedomil tú šancu. Pôvodne to malo hrať košické divadlo v 1983, ale keďže som bol vyškrtnutý zo strany, tak mi povedali, že si mám robiť to divadielko pre študentov, ale nie profesionálne divadlo. Martin Porubjak to pretlačil do Martina, kde to režíroval Roman Polák. Vďaka týmto ľuďom sme podobné postupy alternatívneho divadla prepašovali do profesionálneho divadla. To je nedoškiepiteľné, v tej povelománii, v rytmoch, v snovosti a v mozaikovitosti príbehu, pre ktoré to možno v Košiciach nechceli prijať. V divadle poézie je človek ešte slobodnejší, tam sa môžete zadekovať v labyrinte ikonickosti a nikto vás zdanlivo nemôže pri ničom prichytiť, hoci aj to vedeli. Keď sme robili *V ako Válek* – bolo to robené jednoducho, hralo sa tam na gitaru a pod. Mali sme rekvizity z novín a jeden cenzor si všimol, že sme tam mali ruské noviny. Bola to náhoda, ale bolo to symptomatické pre tú dobu. Keď som začal robiť pre profesionálne divadlo, vedel som, že to musím robiť pre profesionálne divadlo. Je strašné, čo tu teraz zažívam, že ako sedemdesiatročný človek by som mal znova učiť herca chodiť a pod. Remaky sú vlastne matrice tej poetiky. Keď sa to študenti nabiflia, umožnia mi ľahší prechod k tomu, že sa môžem venovať inscenácii. Minulý rok som jednu nedokončil, pretože to sa nedá vyrábať ako mlynčekom.

PRÍLOHA 2

Rozhovor s Ľubomírom Šárikom, členom ŠD v rokoch 1972 - 1976

Môžete mi bližšie popísať akým spôsobom ste pracovali s vašimi fyzickými danosťami pri tvorbe inscenácií? Ako ste ako neprofesionálny herec pracovali so svojim pohybovým arzenálom? Aké konkrétne pohyby a gestá v inscenáciách z daného obdobia ste využívali?

Predpoklady pre tento typ pohybového, „biomechanického“ divadla si vyžadovali istú fyzickú dispozíciu, ale nebola podmienkou. To, že sme takto pracovali vyplynulo z toho, že sme týmito vlastnosťami disponovali a režisér Karol Horák pri tvorbe *Fragmentov*, najmä jeho prvej časti, *Detstvo*, si to otestoval. Táto hravá forma vytvárala priestor pre vznik pohybovej i slovnej študentskej recesie. Neskôr, keď sa káder súboru stabilizoval, sa fyzické nasadenie interpreta využívalo programovo. Teda individuálne (gymnastické rozcvičky) ale aj kolektívne, („zborové“ scény a cvičenia s angažovaním predovšetkým telesnej zložky).

Osobne som bol dobre disponovaný a nerobilo mi ťažkosť využívať svoje telo, ba dával som svojej telesnosti, pohybu, nadsádzke, komickému gestu či mimike prednosť pred bravúrou slova. Moje niekdajšie gymnastické školenie mi prišlo vhod. Vymýšľal som rôzne krkolomné pozície, ktoré by však zvládli okrem mňa aj iní interpreti. Ale, prirodzene, predovšetkým som pracoval na sebe, ponúkal som Horákovi isté varianty pohybových gest, či inej gymnastickej figúry. To všetko sa však dialo viac než spontánnym hľadaním, skôr na námet nejakej krátkej prozaickej či inej sekvencie, ktorá sa práve hraním v pohybe rozrástla na hlavnú tému: teda nie o čom, ale ako hrať tieto scény stálo v centre rozcvičiek a tematizácií pohybových aktivít.

Najviac sa využívali karikované gestá, nadsadené hyperbolou pohybu zvýrazňujúcou vždy skôr typ ako nejaký činoherný charakter postáv. Typizácia a karikovanie známych gest, i politických (v tej dobe v inom diskurze študentskej hry), hyperbola mimiky až sa z tváre stávala maska postavy cez kontrapunkt k slovnému prejavu. To bol aj zdroj komediálnosti, študentskej karnevalizácie, mali sme pocit, že s nami hrá aj publikum, teda, že sme všetci na mieste niekoho iného, najmä politicky a satiricky!

Sumárne povedané: karikatúra gesta, deštrukcia reálnych vzťahov, derealizácia, teda štylizácia vždy využívala pohyb na vyjadrenie hĺbky výpovede cez ľahkosť jej uskutočnenia. Tie gestá boli tak samozrejmé, že nás nikdy nikto neobvinil s úmyslu hrať kriticky o režime, aj keď skoro každý divák, najmä študent, chcel za tými hravými nadnesenými gestami vidieť nejaké politikum. A ono tam aj bolo! No nie intencionálne, ale sklonom mladých vyjadrovať sa ku svetu,

v ktorom sme žili, kriticky.

Aký bol pomer činoherného, tanečného a nemoherného resp. pantomimického pohybu v inscenáciách z rokov 1973-1976?

Niektoré pohybové školenia sme si odpozerali s Fialkovho pantomimického filmu. Ale neboli sme nikdy v pantomíme školení a ani nešlo o nejaké vrstvenie rôznych žánrov dramatickej interpretácie. Nevedel by som kompetentne hovoriť o nejakom pomere. Využívali sme ad hoc všetko, čo nám poslúžilo k naplneniu témy, o ktorej sme hrali. Dominantným sa stal individuálny aj kolektívny pohyb ako výraz, expresivita postavy, ale aj ako syntéza všetkých ostatných divadelných druhov a žánrov.

Námet, tému, fragmenty scenára priniesol Karol Horák, režisér. No veľakrát sa stalo, že po vzhliadnutí našich pohybových kreácií napísal úplne nový scenár k scénke, alebo v závere aj celej hry. Teda participovali sme na tvorbe predlohy scenára tým, že Horák využil a povýšil naše prirodzené pohybové vlastnosti na „štýl“ tohto študentského divadla. To sa, prirodzene, premietlo aj do štruktúry textu a sú v nich aj časti, ktoré vznikli vyložene počas pohybových improvizácií ako rozkoš z hrania sa. Do témy, ktorú ponúkol režisér, sa tak inkorporovali naše pohľady na ňu a niekedy aj vytlačili pôvodnú myšlienku alebo ju stlmili. Napríklad v samotárovi, časti z hry *Tip-top-biotop* sú reálie zo študentského života, ktorý sme aj žili.

„Poznám život ženatých študentov!“, hovorí jedna postava, ale práve ten člen, inak pohybovo vynikajúco disponovaný komik, bol už ženatý. Teda v známom prostredí stačilo len túto vetu povedať, a salvy smiechu nám odpovedali z publika. Ale nie to bolo dôležité. Režisér Karol Horák geniálne vedel opustiť nepotrebné a nahradiť to potrebným, napríklad pohybom na úkor slova. Aj to slovo, ktoré ostalo, bolo hlasovo tak deformované, že karikovalo postavu skôr než jej sémantický význam gesta.

Ako ste pracovali s jazykovou zložkou, so slovom a s textom? V čom spočívala sloboda inscenačného procesu? Do akej miery ste sa, vy ako herec, podieľali na tvorbe scenára a výsledného tvaru inscenácie?

Slovo a text nestáli vždy na začiatku. Ba niekedy až po istých pohybových cvičeniach sa pridávalo slovo, kvôli rekonštrukcii výpovede. Tento záznam je ale úplne iný pri čítaní ako pri vzhliadnutí! Nazdávam sa, že vždy išlo skôr o interpretáciu slova, jeho silu, rytmus, farbu, teda o „rečový“ prejav než o text, ktorý vyjadroval nejakú explicitnú ideu. Skôr naopak. Text poukazoval jedným smerom, ale spôsob interpretácie išiel veľa raz opačne čo vzbudzovalo komický, či

komedialny efekt. Ale ľahkosť fyzického nasadenia sa dosiahla tvrdými tréningmi.

Zaujímalo by ma, ako ste navzájom na javisku fungovali s ostatnými hercami. Kolektívnosť niektorých pasáží v textoch hry napovedá, že ste boli dobre zohratí. Akým spôsobom ste to cvičili? Malo to nejaký ekvivalent i v pohybe, v pohybovom partnerstve?

Nazdávam sa, že výsledky cvičení sa prezentovali vždy pred celým „hereckým“ kolektívom. Či sa skúšalo v dvojiciach, jednotlivo, alebo s viacerými členmi. Tým každý vedel, čo sa odohráva aj na tej časti scény, na ktorú nedoviedel. Najmä ak išlo o zborové nástupy, pochody, cirkulovanie, gymnastické a akrobatické kolektíve vystúpenia. Vždy boli postavené na dôvere k partnerovi, lebo inak by to v inscenáciách tohto typu ani nebolo možné. Hrať v stiesnenom priestore jednej kancelárskej skrine si vyžadovalo nie len nápad, čo tam urobíme, ako to urobíme, ale predovšetkým ako to urobíme všetci odrazu! Tu bo vždy režisér Karol Horák viac náročný lebo vedel, že vždy máme sklon trocha si niečo uľahčiť. Ale v kolektíve to nešlo. Vždy bol ohrozený osud postavy, ale aj zdravie kamarátov. Nemohli sme si dovoliť improvizácie, tie boli odstránené a použil sa iba jeden model. Ale taký, ktorý vyzeral, akoby práve teraz vnikol pred divákom! To preto, že všetci herci boli prítomní pri jeho vzniku, ale aj pri odstraňovaní balastu. Zároveň sa cvičila aj „bezpečnosť“ takýchto scén.

Mali sme šťastie na seba ako ľudia aj ako herci v kolektíve. Taký kolektív sa nedá vytvoriť intencionálne. Vznikol z potreby vyjadriť sa pomocou divadla, a najmä pohybom. Táto vôľa a sklon k hraniu nás všetkých spájala, nebol v súbore interpretačnej hierarchie. Preto sa postavy označovali číslami, lebo každý interpret v nejakej situácii bol dominantný na scéne, aby následne zanikol v dave. Teda v dave deviatich či desiatich interpretov. V tom čase ktosi predpovedal, že taký kolektív už divadlo mať nebude. Neviem či to je pravda, ale my sme do hry vkladali všetku svoju intelektuálnu aj fyzickú silu, vzájomne sme si dôverovali a družne žili aj mimo scénu. Napriek tomu, že sme študovali rôzne odbory.

Čo viedlo k označeniu divadelného útvaru, ktorý v Študentskom divadle vznikol, malou javiskovou formou? Bola apelatívnosť a spoločenská angažovanosť, s ktorou toto označenie súvisí, vašou cieľavedomou koncepciou?

Termín malé javiskové formy zahŕňal všetky divadelné útvary a iné javiskové či pódiové produkcie, ktoré predpokladali nesamozrejmý pohľad na divadlo. Zameriavali sa na rôzneho diváka a tak sa vedľa seba ocitla činohra a študentské divadlo, či pantomíma. No fenomén

„študentstva“ evokoval vždy v názve istú dávku recesívnosti. Malé – neboli rozsahom ani časovo obmedzené. Dnes by sme povedali, že to bola alternatívna scéna k tradičnému /?/ typu divadiel. Aj keď si uvedomujem, že názov „tradičný“ môže platiť aj na alternatívu.

Istý typ malých javiskových foriem preferoval socialistickú kritiku práce v kolektívoch či živote jednotlivcov, ale inscenácie mnohokrát až naivným spôsobom smerovali k inému prijímaniu. Išlo skôr o angažovanosť v duchu marxistickej estetiky s cieľom posilniť jej tri piliere. Ľudovosť, triednosť, straníckosť. Kritika režimu by súbory ohrozila.

Existovala celoslovenská súťaž súborov MJF v Poprade. Tak stáli vedľa seba pantomíma, kabaret, divadlo hlášky, divadlo s hudbou na javisku, a – študentské kolektívy. Stredoškolské, klubové aj vysokoškolské. Niekedy sa viac zabávalo ako vypovedala nejaká závažná myšlienka. Bolo to menej nebezpečné., ale v celku môžem potvrdiť, že MJF tej doby preferovali humorný typ divadla. No boli aj angažované a aktualizované k nejakým témam. Neskôr sa však takýto typ divadiel s angažovanosťou na prvom mieste ocitol na inom súťažnom poli – Klub fóre, ktoré organizoval SZM – socialistický zväz mládeže s ústredím v Bratislave...

Inklinenovali ste k zábavnému typu divadla, ale, šlo zároveň i o intelektuálne náročné divadlo. Pomocou akých konkrétnych prostriedkov sa vám podarilo tieto dva predpoklady prepojiť?

Zábavnosť bola vozidlom, vehikukom, na ktorom sa niesol tenor, podstata hĺbky výpovede. Humor uľahčoval transport a vytváral jednak komunikačný most, ale súčasne bol aj prvkom nestálosti so sklonom k reinterpretácii významu. Táto „nestálosť“ bola podmienkou humoru smerujúceho inam, než mal divák pred očami.

My sme preferovali generálny pohyb, masové nasadenie tiel, ktoré vzápätí prešlo do individuálnej scény a tým sa premiestňoval obsah z časti na celok a opačne. Využívali sme senzuálnu metaforu a metonymiu. Časť za celok v opozícii k významu – to bola jedna z ciest ako pravdivo vypovedať a pritom neopustiť pôdu umenia. Telesnosť, ktorou sme predstierali buržoázny hedonizmus bol výsmechom kolektivizácie našej socialistickej prítomnosti. Spomínam si ako sme do inscenácie *Tip-top-biotop* vpašovali realitu z našej školskej vojenskej prípravy. Ale v spojení gesta, kolektívnej nadsázky a slova sa nedalo iba smiať, museli ste sa zamyslieť, ba bolo to aj nebezpečné. Stálo to na hrane, ktorú cenzúra spoločenského a politického života nemusela tolerovať ani pod kepienkou študentskej recesie. Slová ako „nepriateľ zľava, nepriateľ spredu, nepriateľ sprava...“ nebolo ľahké povedať, ale obalené do gest študenta - vojaka sa prehliadli. Stačilo len zmeniť poradie a dodatočne v bulletinoch informovať diváka, ako sa na veci dívať a ako ich vnímať. (Vľavo boli ľavicové a proletárske strany, teda aký náš nepriateľ?) Zvláštna doba...

Teda využívali sme svoje telo, nadnesené gesto, karikovanú reč, ktorá sa stala aj typizáciou postáv. Všetko neskutočne zveličené, nadsadené a fyzicky zvýraznené v pohybe. No vo vnútri každej scény rezonoval akcent vzdoru. Nikdy sme ho tam zámerne nekladali, ale aj divák, najmä študent, chcel vidieť tieto konotácie. Tak sme ho v drobných narážkach aj na tú cestu poslali. Nechceli sme byť pateticky intelektuálnym súborom hrajúcim iba o „vážnych“ témach. Boli sme skôr karnevalovým spoločenstvom, šantiacou skupinou s istou dávkou vedomej infantility, za ktorou sme skrývali svoje intelektuálne a ľudské stanoviská. Nechceli sme hrať politické divadlo a predsa sme o dobe cez humor vypovedali „politicky“. V tom je sila divadla. Nám to umožnilo poznať svet z rôznych aspektov. A divák s nami išiel a dôveroval nám. Nemohli sme ho opustiť. Navyše nášmu štylizovanému kolektívnemu a hyperbolizovanému pohybu s prvkami artistiky rozumel aj divák na Západe a z inej rečovej oblasti!

Myslím, že ste tvorili s použitím veľmi hravého a nadčasového humoru...najviac je to citel'né v *Tip-top bitotop*. Predpokladala hra skúsenejšie a sebavedomejšieho herca, ako sa mi z textu javí (mám na mysli oproti prvej hre *Fragmenty*)? A v čom tkvela oná skúsenosť a zručnosť?

Cesta študentského divadla FF UPJŠ v Prešove bola spojená s hľadačstvom. Ťažko porovnať priamo *Fragmenty* s *Tip-top-biotopom* lebo *Fragmenty* vznikali ako divadlo poézie, v ktorom sa pri zábavkách na skúškach objavil potenciál využiť telesnosť herca a tak vznikli scény so známymi témami ako paródie. Išlo o rôzne spoločenské javy, ktoré neskôr do dvoch častí zakomponoval režisér Karol Horák ako *Detstvo* a *Dospelosť*. Sebavedomie a skúsenosť sme získavali spoluprebývaním na skúškach a na javisku. Nešlo o špeciálne školenie. Jednoduchosť pohybu bola výsledkom sústredených cvičení a objavovania vlastnej telesnosti. Išlo o zvláštny druh komediálnosti až banálnosti povýšenej v dokonalej spoluhre na monumentálne „živé“ obrazy. Tak tomu bolo aj v *Živom nábytku* s tým rozdielom, že dej sa odohrával okolo ústrednej postavy pána Ikaja. No v *Tip-top biotope* už neboli postavy, ale sa na javisku tvorili vyčlenením herca z kolektívu.

Išlo vždy o fyzický výkon na hrane možností. Tí, ktorí dokázali viac vtiahnuť svoju pohybovú zdatnosť do plánu inscenácie sa museli podieľať aj na spoluhre s ostatnými, ktorí skôr dominovali slovu. Nazdávam sa, že to umenie tkvelo v kolektívnom, karnevalovom uchopení postáv nie ako charakterov s vnútorným svetom, ale ako mechanickej bytosti vtiahnutej proti svojej vôli do súkolia sveta, ktorému sa chceli vzoprieť. To bol aj zdroj intelektuálnej komiky. Obrazne povedané, naša tvorba bola ako monumentálna freska, ktorej hodnotu ste poznali len z odstupu a za prítomnosti všetkých postáv, no súčasne ste sa mohli zamerať aj na jednotlivosti. Tie mali svoju

individuálnu roztopašnosť a ľahkosť práve kvôli pohybu, počas ktorého iné iba predstavovali chór či galériu na obraznosti inscenácie. Práve v nešpecifickej neškolenosti herca, či lepšie povedané interpreta, tkvela neopakovateľná chvíľa stretnutia s divákom, pred ktorým cez pohyb a v pohybe všetko vznikalo. Slovo iba retušoval význam, alebo ho úmyselne smerovalo inde ako sa dialo na scéne. Túto stratégiu rozlúskol vždy režisér a určil kedy, v ktorom okamžiku sa zvýrazní detail, a kedy bude pôsobiť celok (napr. cirkulácia v Tip-tope...). V inscenáciách prevažoval pohyb obrazu nad jeho slovným významom. Celok aj časti sa v závere syntetizovali v ústrednej myšlienke, ktorá akoby v jednotlivých epizódach sa vytrácala. No nebolo tomu tak. Vždy sme mali na mysli bod, ku ktorému chceme dospieť, a za ktorý musí ísť ďalej divák po opustení sály. Až tam, von, po salvách smiechu, dozrieval zmysel našej kolektívnej hry na scéne.

Ako ste vy i ostatní herci komunikovali s divákom? Mali ste ambíciu narušiť vzťah javisko-hľadisko? Ako konkrétne si tento proces môžeme predstaviť?

Nebolo našou ambíciou opúšťať svet postáv a vťahovať diváka do inscenácie cez rampu. No na druhej strane sme sa niekedy na neho obrátili, ale skôr ako na celok, dav, potvrdzovateľa toho, čo robíme. Spoluúčasť publika na vytváraní významu sme neexponovali. Naše predstavenia nestáli na priamych osloveniach publika. Vždy sme hrali istú javiskovú fikciu, priznávali sme, že sme naivným, študentským, neškoleným umením premenieňajúcim interpreta na postavu pred divákom a cez smiech. Niekedy táto nedokonalosť bola až majstrovstvom... Ale práve v kolektívnom a globálnom hereckom uchopení, stvárnení, totálnom nasadení telesnosti, artistických výstupov i modelového slova. Prosto fenomén študentskosti triumfoval nad vťahovaním publika do deja.

Od prvej „necharakterovej“ inscenácie postupne smerujete k detailnejšiemu psychologickému vykresleniu postáv. Malo to nejakú analógiu i v pohybovej zložke?

V podstate sme nekráčali cestou vytvárania charakterov s individuálnym psychologickým zázemím. Skôr išlo o primeranú typizáciu, vytváranie pomocou pohybu, gesta, mimiky, intonácie, isté spoločenské kliše, ktoré poukazovalo k rôznym „charakterom“. Išlo však skôr o sociopatické javy než o „psychopatiu“. Pre diváka možno vznikol v jeho vedomí pocit ucelenosti postavy, jej vývoj a jej premena. V podstate však psychologický aspekt, ak sa niekedy objavil, odrážal spoločenský jav ako ľudskú traumu vedúcu k deštruktivite vzťahov. O tie išlo predovšetkým, o tých sme hrali, ale zmyslom bolo poukázať na niečo iné. Na patologické javy

spoločenského života povyšujúce kolektív nad jednotlivca. Kritiku spoločnosti produkujúcu „robotníkov a roľníkov či vojakov“ bez intelektuálneho zázemia. Intelektuál nielenže bol nežiadaným javom, ale bol aj označením ľudí s iným názorom.

Ak sa pri čítaní záznamu o inscenácii alebo priamo pri čítaní textu predlohy objaví možnosť chápať postavy ako výraz subjektivity s psychologickou kresbou a je vidieť ten posun od inscenácie k inscenácii, tak je to majstrovstvo scenáristu. Na javisku to bola globálna spoločná interpretačná výpoveď.

Nemôžem teda potvrdiť takúto analógiu, lebo reálne pohyb nebol jej obrazom. Bol príčinou i cieľom interpretačného umenia študentov, (aby som nepoužíval nepresný termín „herectvo študentského typu“).

Môžeme v súvislosti so Študentským divadlom hovoriť o práci s choreografiou? Fixovali ste pohyb, ku ktorému smerovali spoločné nácviky? Do akej miery ste na javisku improvizovali?

Cielene sme s choreografom nepracovali. Javiskový pohyb nebol výsledkom intencionálnej zostavy, ale nevyhnutnosti vytvárať typ zobrazovanej postavy. Choreografiou (ak ju tak môžeme nazvať), bola réžijná koncepcia Karola Horáka, ktorý komponoval obraz na javisku ako celok, pričom využíval potencialitu pohybových aktivít jednotlivých interpretov v rámci ich registra výrazových pohybových, gestických a mimických či hlasových možností. Výsledkom bola radostne predvádzaná hra študentov ako pri karnevale, ale s tým rozdielom, že rámec inscenácie bol vždy budovaný ako divadelná štruktúra, v ktorej dominoval pohyb. Pohyb, ktorý sme vybrali z množstva ponúknutých variácií, sme fixovali tak, že ostal priestor aj pre možnosť dotvárať istý rámec výstupu improvizáciou. Ale v inscenácii – aj keď sa to možno zdalo – sme neimprovizovali. To sme robili v rámci nácvikov, cvičení a skúšok, kde sa uvoľňovala tvorivá energia. Z nej zostavil režisér súbor významových vzťahov, gest, pohybu. No isto sme neboli zošňurovaní v nejakej režisérskej kletke. Naopak. Pri tvorbe sme sa práve ponukou možných prostriedkov pohybu podieľali na vytvorení obraznosti inscenácie. No neimprovizovali sme aj preto, že náročné ekvilibristické cvičenia museli byť kvôli bezpečnosti vždy rovnaké. Odpoveď iného typu mimo dohovor nebolo možné zvládnuť. To sme robili v iných typoch programu, kde v centre stála práve improvizácia ako metóda.

Aký význam pre vás mala hudobná zložka? V pohybovom divadle je zvyčajne významným elementom i rôzna škála zvukov. Akým spôsobom ste pracovali s hudbou a so zvukom?

V našich inscenáciách tohto obdobia bol z hudobnej ponuky využitý iba spev „naživo“,

ale v takej podobe, že išlo skôr o „skandáta“ a charakterizáciu situácie než o bravúru intonácie a melodiky. Deformácia vo všetkom. Aj v speve. Reprodukovanú hudbu ani inú sme nepoužívali v inscenáciách ani pri nácvikoch. Hudba nebola podkladom pre naše pohybové cvičenia. Choreografia s hudbou sa dá dosiahnuť metódou drezúry a drilu, ale my sme slobodne stvárnili svet predstáv inšpirovaný predlohou, robili sme to pomocou spontánneho pohybu, z ktorého sme záväzne, po vzájomnom dohovore používali všetci v inscenácii. Preto sa možno zdá, že sme mali zocvičené spoločné výstupy. Áno aj nie. Bola to brikoláž rôznych postupov interpretačnej tvorivosti podriadená zákonom javiska. To je všetko.

Zvuk sme používali v rôznych šumoch, úderoch, podupávaním nôh, údermi o skriňu, údermi o telo, predstieranými agresívnymi atakmi, zoskokmi – teda nie melódiou, ale jej odvrátenou stranou: kakofóniou a polyfóniou rôznych zvukov. Tak ako sme hrali o deformovaných medziľudských vzťahoch, tak sme ich na javisku aj de-realizovali, zveličili do neskutočného až absurdného gesta, ktoré sa však k divákovi dostávalo nielen ako metafora podporovaná smiechom, ale ako výpoveď, alúzia na skryté významy tej doby.

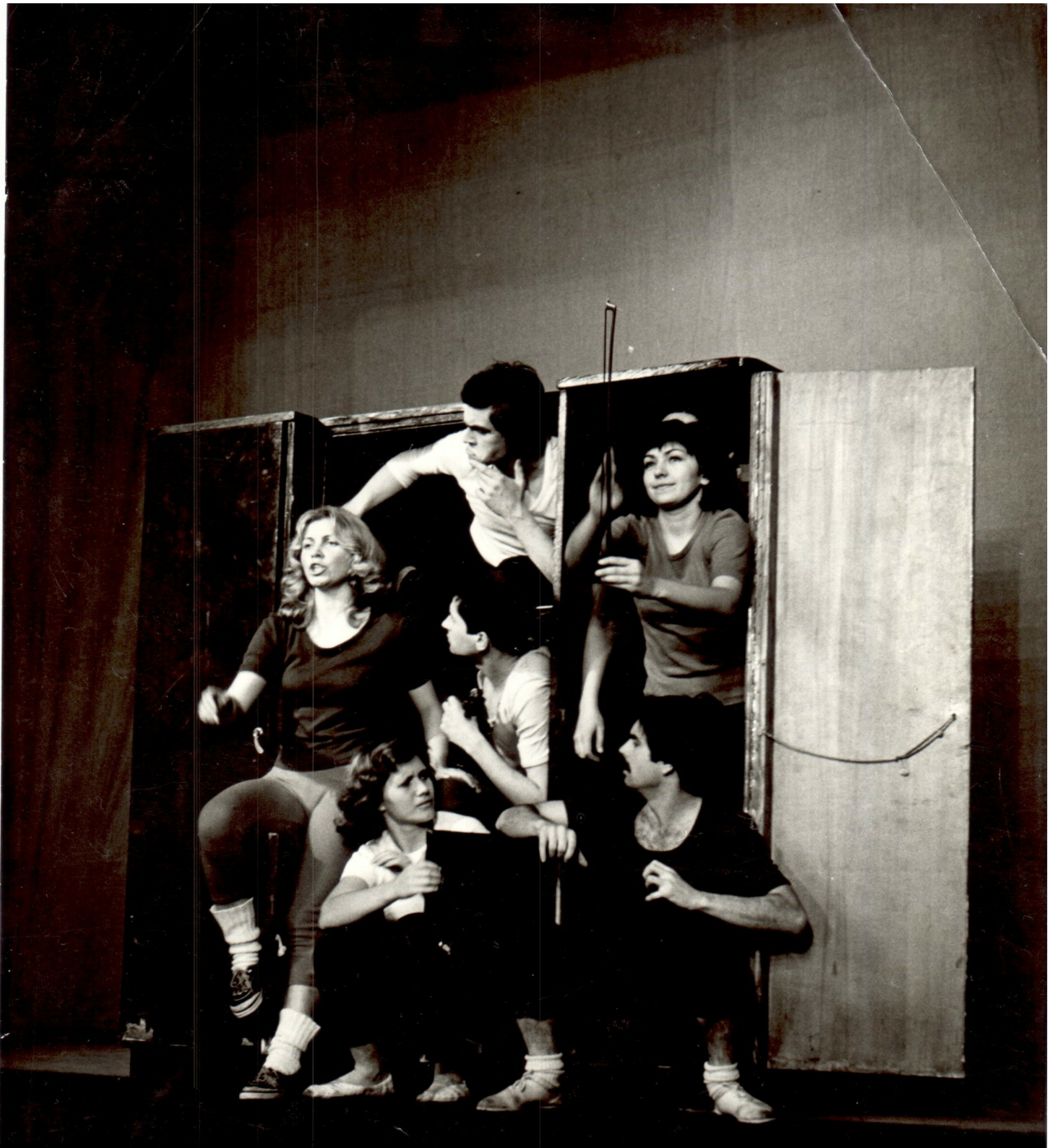
PRÍLOHA 3



V ako Válek, 1968, Zdroj: Archív Karla Horáka



Džura, 1970, Zdroj: Archív Karla Horáka



Tip top biotop, 1976, Zdroj: Archív Karla Horáka