

ROZHLADY

Prít'azlivá nákazlivosť divadlom

Miroslav Ballay

Abstrakt

Predkladaný príspevok o nákazlivosti divadla je letnou reflexiou o divadle v čase pandémie. Vznikol počas nej a rozmanito poníma motív všeobecne šíriacej sa nákazy v aktuálnej dobe koronakrízy. Autor sa prioritne pozerá na situáciu celosvetovej pandémie ako na príležitosť tvorivého postihnúť fenoménu divadla v spoločnosti. V súvislosti so zavedenými opatreniami v našej spoločnosti v snahe zabrániť šíreniu vírusu sa radikálne zasiahlo do prirodzeného fungovania jednotlivých divadiel i konkrétnej divadelnej sezóny, a preto sa nákazlivosť divadlom marginálne prirovnáva k všeobecne šírenej nákaze. V inscenácii *Stalker* (2018, Teatro Tatro, Nitra) sa vyskytuje ako motív nebezpečenstva. Autor nielenže eviduje nákazu v tematickej rovine inscenácie, ale dospieva aj k jej hlbšiemu poňatiu v recepčnom zmysle: byť „nakazeným“ divadlom v stave aktívneho zasiahnutia.

Kľúčové slová

Atrofia, nákazlivosť, divadlo, pandémia, exteriér, spoločenská dráma.

Úvod

Celosvetová (globálna) pandémia koronavírusu SARS-CoV-2, ktorá sa enormne rozšírila po všetkých kontinentoch hlavne na začiatku roku 2020, predstavovala mimoriadne komplikovanú situáciu i v našej spoločnosti. Okrem viacerých preventívnych opatrení sa týkala aj paušálneho zákazu organizovať kultúrne podujatia. Išlo o pomerne súvislé obdobie bez prítomnosti reálneho divadelného zážitku v našej spoločnosti (dovedna niekoľko mesiacov za sebou zatvorených divadiel a kultúrnych inštitúcií). V tejto situácii, po zavedení drakonických, karanténnych opatrení, sa ťažko mohlo reflektovať aktuálne divadelné dianie. Efemérnosť divadla sa celkom vytratila. Zdanlivo akoby nebolo o čom písať. Divadelní kritici a teoretici písali viac-menej zo spomienok, nadobudnutej empirie, alebo sledovali nedokonalé *live streamy* divadelných inscenácií z archívov jednotlivých divadiel.¹

¹ Ako vôbec písať o divadle, keď sa v ňom vôbec nehrá? Možno o ňom skôr len premýšľať a zároveň sumarizovať všetky doterajšie recepčné skúsenosti z videných, zažitých divadelných diel. Takto v stave

1 Umlčané divadlo

V tomto momente stojí za to preskúmať prenutie tejto inscenačnej kontinuity z kultúrno-teatologického hľadiska a dôraznejšie sa zamyslieť i nad tým, čo tento paušálny zákaz spôsobil.² Tým, že divadlá ostali uzavreté (nehrali minimálne dva mesiace i viac), výrazne zaznamenali najmä ekonomický prepad. Nemožno však povedať o strate diváckeho záujmu. Hlad po divadle naďalej pretrval. Naopak, vznikla paradoxná situácia. Enormný záujem publika na jednej strane a nemožnosť komunikovať divadlom na strane druhej. Nastalo dlhšie obdobie bez možnosti artikulovať svojmu publiku aktuálnu výpoveď. Následkom takéhoto stíšenia ustal i divadelno-kultúrny ruch nielen v repertoárových, ale aj nezávislých divadlách.

Čo sa v takomto prípade mohlo diať? Vyprázdnením sál jednotlivých divadiel, ktoré takýmto spôsobom zivali prázdnotou – načas utíchol rytmus prevádzok divadiel. Zjavná neprítomnosť divadla spôsobila vo viacnásobných rozmeroch „atrofiu“ z celkovej kultúrnej prázdnoty. Oprávnené by sme si mohli položiť otázku: akými spôsobmi by v čase rozsiahlych zákazov malo prežiť divadlo? Na túto akútnu pandémiu rozlične zareagovali rôzne zriaďované, repertoárové či nezávislé divadlá.³ Časť z nich prerušila svoju činnosť, úplne zastavila súbor naplánovaných činností, resp. odpadla im realizácia obvyklých repríz. Iná časť tvorcov zase pokračovala v provizórnych podmienkach tvorby rezidenčného rozmeru, kde v zjavne nerušenej izolácii vynúteného tvorivého azylu mohli divadlo predsa len skúšať, resp. pracovať na naštudovaní konkrétnej divadelnej inscenácie v stave *in statu nascendi*, príp. sa zamerať na reálnu tvorbu, napríklad v podobe výskumu atď.⁴

Situácia umlčaného divadla v čase pandémie by sa vzdialene dala pripodobniť myšlienkam zo známeho esejistického diela Antonina Artauda: *Divadlo a jeho dvojenec* (1938), v ktorom tento francúzsky režisér a teoretik, proklamátor idey krutého divadla, napríklad v prvej polovici 20. storočia, metaforicky prirovnával divadlo k morovej epidémii: „Mor sa zmocňuje driemajúcich obrazov, latentného rozkladu a náhle ženie až k najkrajnejším gestám; aj divadlo sa zmocňuje gest a ženie ich až do krajnosti: tak ako mor, aj ono vytvára reťaz medzi tým, čo je, a tým, čo nie je, medzi potencialitou možného a tým, čo existuje v materializovanej prírode.“⁵

Preto by sme sa mohli od divadla, prirovnávaného k morovej epidémii tesnejšie dostať k divadlu ňou obklopanou (pokiaľ vnímame aktuálnu celosvetovú pandémiu ako morový). Verejnosť sa tak nemá prakticky ako dostať k divadlu, ktoré je dôkladne zomknuté všeobecne šírenou nákazou. Návšteva divadla je v rámci nej vyslovene nepripustná. Divadlo hrá pre nikoho, príp. vôbec nehrá.

istého útľmu – vákua či straty bezprostredne videného divadelného diela sa dostáva naliehavá nostalgia za ozajstným divadelným zážitkom.

² Nejde pritom len o nevyčísľiteľnú ekonomickú stratu. Zmenila sa aj výrazová akosť divadelnej tvorby po rozpustení jednotlivých opatrení a nesporne sa zmenil i modus vnímania divákov. V tom sa bytostne prejavil tento dlhodobý deficit.

³ O značných stratách na tržbách zo zrušených repríz, ale aj presunutím naplánovaných premiér ani netreba zvlášť hovoriť. Jedným z príkladov, ako sa s touto situáciou vysporiadalo jedno zo zriaďovaných divadiel, je Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre (naplánovaná premiéra inscenácie *Stvorenie* sa dňa 10. 3. 2020 v čase plošnej karantény odohrala on-line prenosom, t. j. bez autentickej prítomnosti publika na nej).

⁴ Príkladom by mohli byť realizované rezidenčné pobyty v Centre kreativity a umenia v Bátovciach formou kreatívneho azylu a pod.

⁵ ARTAUD, A.: *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava: Tália-press, 1993, s. 24.

Aktuálne prerušenie všetkých verejných podujatí do odvolania preto zreteľne pripomína určitú mŕtvosť divadla vo vyhrotenom (extrémnom) prípade – akým sú reálne kalamitné stavy, živelné pohromy, vojnový stav či spomínaná rozsiahla pandémia. Tá rozhodne nepraje živej produkcii ani prevádzke verejných divadiel. V celkovej kultúrnej situácii zreteľne dochádza k strádaniu akýchkoľvek verejných spoločenských prejavov i podnetov. Bez nich sa istotne dá prežiť (hoci s istým citeľným ochudobnením) nejaké obdobie.⁶

Uvedený stav náhleho plošného zákazu divadla v dôsledku evidentnej pandémie má však aj niekoľko ďalších významových súvislostí. Okrem nutnej prevencie sa uzavretie divadiel môže vnímať aj ako signál, komunikujúci čosi dôležitejšie: kolaps, ohrozenie, erupciu či v psychologickéj sfére frustráciu na rozvrat, narušenie bežnej vyrovnanej harmónie, stability – čiže opak sviatku ako času divadelných slávností, verejných prezentácií či ceremónií. Ide o nevyhnutnú reakciu na čosi výnimočné, nečakané – životu ohrozujúce.

Žijeme, žiaľ, v čase narastajúceho vzopnutia rôznych kríz, v dobe rozsiahleho environmentálneho rozvratu kolosálnych rozmerov (ekonomickej, utečeneckej, ako aj celkovej hodnotovej krízy). Keďže si spoločnosť v tomto kontexte uvedomuje samú seba cez divadlo, tak zatvorenie divadiel môže mať z dlhodobého hľadiska d'alekosiahle dôsledky. Podobne uvažuje aj poľský kultúrny teatrológ Wojciech Dudzik: „Divadlo je vždy zakotvené vo spoločenskom živote jeho dôležitý druh metaspočenského komentára čili historie (jak to charakterizoval Clifford Geertz), kteou každá spoločnosť vypráví sama sobě a o sobě.“⁷ Celoplošný zákaz kultúrnych podujatí signalizuje v tomto zmysle mimoriadny stav ohrozenia, s ktorým sa spoločnosť musí vyrovnáť. Pokiaľ to nie je umožnené na platforme inštitucionalizovanej alebo neinštitucionalizovanej divadelnej kultúry, nastupuje prenesená forma tzv. hraných spoločenských drám v intenciách Victora Turnera, ktoré sú jednotkami aharmonického alebo disharmonického procesu v konfliktných situáciách.⁸ Súdobé opatrenia stimulujú vedomie naliehavosti v rámci všeobecnej prevencie voči nejakej život ohrozujúcej situácii. Pôst od verejných spoločensko-kultúrnych podujatí preto znamená návrat k širokospektrálnej divadelnosti v ľudskej kultúre (všeobecného zástoja divadla v kultúre). Jej prirodzenou súčasťou je vôbec bezprostredná interakcia spoločenstva divákov i účinkujúcich. Potvrzuje to aj základný model tzv. performatívnej akcie v zmysle Richarda Schechnera: zraz, akcia/akcie, rozchod.⁹ Štátom vynútená reštrikcia vládou predstavuje vyslovene v tomto zmysle aj určitý hraničný extrém, ktorý by sa minimálne dal pripodobniť k nejakému vojnovému stavu. Nariadením zastavené verejné podujatia spôsobili koniec hier. V zóne všeobecného ohrozenia sa ocitli nielen divadlá, ale v širšom zmysle akékoľvek ľudské performancie. Inokedy mali divadlá ako performatívna (ľudická) činnosť svoj dôležitý zástož v rámci pôsobiacej krízy (spoločenskej, vojnovnej, kultúrnej, environmentálnej, globálnej). Zapríčinené to bolo spomínaným zamedzením zhromažďovania sa, resp. všetkých verejných kultúrno-spoločenských podujatí v celej spoločnosti. Extrémnosť tohto nariadenia totiž spočívala najmä v tom, že okrem divadiel sa

⁶ Nepretržitá realizácia repríz i premiér divadelných diel by ani nemohla byť splnená, napríklad počas tzv. divadelných prázdnin či sviatkov.

⁷ DUDZIK, W.: *Ke kulturní teatrologii*. In KUNDEROVÁ, R. (ed.): *Tendence současného myšlení o divadle*. Brno: JAMU, 2010, s. 70.

⁸ SCHECHNER, R.: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009, s. 190.

⁹ *Ibid.*, s. 185.

takisto zakázali verejné bohoslužby aj so svojim rituálnym pôdorysom v kontexte performatívnych odvetví ľudskej činnosti atď.

Je na mieste sa zamyslieť – v akých formách divadlo pretrvalo po zavedení týchto reštriktívnych opatrení v spoločnosti. V zmysle kultúrnej teatrológie by sa v takejto aktuálnej neprítomnosti malo presnejšie rozšíriť pole vnímania divadla aj v širších horizontoch.

S divadlom, sa možno konfrontovať aj keď sa uzatvoria jednotlivé spoločensko-kultúrne podujatia. V pretrvávajúcej absencii autentického divadla v kontexte pandémie sa do popredia, svojou frekventovanou účinnosťou, o slovo hlási najmä performancia.¹⁰ Dôležité je v tejto súvislosti poznať oveľa širšie poňatie divadla a kultúry, jeho konkrétne uplatnenie v približných analogických situáciách. Divadlo sa v takýchto kontextoch pandémie jednoznačne „sublimuje“. V intenciách performatívnych štúdií rozhodne okrem neho bude aj naďalej fungovať celé spektrum ďalších takýchto ľudských aktivít. Príznačné je v tomto zmysle hovoriť ani nie tak o divadle, ako skôr o performancii v širokom zorníku spoločnosťou a kultúrou. Vyplýva to okrem iného zo samotného predmetu performatívnych štúdií, do repertoáru ktorých zapadá celý rad dominantných ľudských činností (samozrejme, vrátane divadla). Keďže sa ich záber rozširuje aj na viacero ďalších príbuzných odvetví ľudskej činnosti, pochopiteľne, divadlo nevynímajúc, tak v čase jeho absencie budú prevládať *de facto* alternatívnejšie „náhrady“ ako čiastočná kompenzácia.¹¹

Inými slovami povedané, divadlo v čase pandémie saturuje rôznorodá performatívna tendencia v individuálnych, sporadických, náhodných či okrajovo kolektívnych prejavoch s interaktivitou obmedzenou výlučne na minimum.¹²

Táto globálna pandémie nebývalých rozmerov a otrasov nielenže spôsobila paušálne zakázanie hier (ludus) v jednotlivých krajinách, v ktorých následne zaúčinkovali masívne reštrikcie, obmedzenia, zákazy. Nasledovné rapídne opatrenia by sa dali nazvať rozsiahlou prežívanou, tzv. spoločenskou drámou. Účastní sme jej všetci a jej mechanizmy sa naplno realizujú. Zakázaním divadla (ako aj všetkých verejných kultúrnych podujatí) sa v spoločnosti odohralo čosi dramatické. Divák už nebol účastný inscenovanej (scénickej drámy), realizovanej v nejakej inštitúcii, ale celá spoločnosť sa mu stala dejiskom množstva radikálnych opatrení – t. j. spoločenskej drámy.

¹⁰ Performancia v zmysle R. Schechnera je všade v živote, od bežných gest po makrodrámy. Divadelnosť a naratívnosť sú však väčšmi ohraničené, hoci len nepatrne. Rozdiely v rozmere vedú k rozdielom v druhu. Estetické žánre – divadlo, tanec, hudba – majú divadelný rámec, ktorý publiku signalizuje zámery ich tvorcov. Iné žánre nebývajú často vyznačené tak zreteľne – nie sú tým však menej performatívne. In SCHECHNER, R. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009, s. 278.

¹¹ Nahrávanie online verzií divadelných predstavení, audiorozprávok, realizované koncerty pre seniorov pod balkónmi domov sociálnych služieb atď.

¹² Potrebné je preto rozšíriť horizont ponímania divadla – pre jeho reálnu neprítomnosť v spoločnosti bez možnosti v ňom fungovať. Čo sa stane so spoločnosťou, v ktorej sa nehrá divadlo? Aké je postavenie divadla v spoločnosti? Kde je jeho miesto? Domnievať sa možno, že úplnú hodnotu divadla v spoločenskej kultúre si spoločnosť dobre uvedomí až po zmiernení, resp. zrušení jednotlivých opatrení. Po ich ustúpení sa dozaista dostaví dôsledok tejto dlhodobej absencie: v podobe naakumulovanej energie tvorivých síl divadelníkov a postupné bolestivé spamätávanie sa po takomto intenzívnom vákuu (t. j. eliminovaní umeleckej kontinuity).

2 Nákazlivosť divadla/nákazlivosť divadlom (?)

V tomto prípade ide o nezvyklú situáciu, keď je divadlo doslova nákazlivé. Ohrozenie zdravia má na svedomí najmä vysoká koncentrácia návštevníkov konkrétneho divadelného predstavenia.¹³ Nákaza divadlom je preto zapríčinená jeho kolektívnosťou, z čoho vyplýva zvýšená rizikovosť nákazlivosti v kontexte akýchkoľvek verejných podujatí. Vzniká tu do istej miery paradox. Keďže účasť na verejných divadelných podujatiach je rizikovým ohniskom nákazy pre spomínanú vysokú koncentráciu obecnstva, tak divadlo aj napriek tomu dosahuje v divákoch zreteľnú očistu prostredníctvom katarzie.¹⁴ V tom tkvie jeho doslovná liečebná sila i účinnosť na publikum, ktoré v ňom odnepamäti hľadá nástroj sebapoznávania. Predstavuje v bezprostrednom recepčnom kontakte „profylaktikum“. Keďže divadlo má očisťujúce pôsobenie na recipienta, obzvlášť je potrebné zdôrazniť rozmer jeho prioritnej „nákazy“. Je ním konflikt ako nevyhnutný predpoklad dramatickosti. Zločinné negatívne vášne v ňom preto evidentne vedú k osobitej sile následného aspektu „divadelnej nákazy“. V divadle sa napríklad takýmto spôsobom tematizuje vo všelijakých rozmeroch i obdobiach vášní i vášnivostí. Ich znásobením dohromady všemožne rozrušuje predovšetkým svojimi konfliktnými stretmi. V mnohom i provokuje a v správnej miere šokuje. Rozhodne tým neškodí, ale práve naopak lieči. Týmto spôsobom nastupuje jeho spomínaná „profylaktická“ funkcia.

Namiesto negatívnosti sa divadlo nestáva centrom nákazy ani v súčasnosti. Divadlo taktó zbavuje jednotlivých negatívností. Nešíri ich, ale vyrovnáva. Následne pôsobí prevenčne, napríklad určitým tlmením, zmiernovaním – snahou o dosiahnutie rovnovážneho stavu všeobecnej nápravy v harmonizujúcom rozmere. Na to slúži v divadle ukazujúca schopnosť v citelnej účinnosti bezprostrednej autentickej zážitkovosti, ako aj tej bezpečnej presvedčovacej „nákazlivosti“. Byť doslova nakazeným divadlom, v tom pozitívnom zmysle, súvisí predovšetkým s intenzitou jeho účinku. V tomto zmysle ide o mieru otrasu, šoku z videnej (zakúšanej) inscenačnej výpovede, ktorá primárne podnecuje divácku vášnivosť, resp. „exponuje“ jeho vášne. Potrebné je v tomto zmysle spomenúť pojem katarzia, pretože s ním sa najvýraznejšie spája vzbudzovaný zážitok v divadle. Podľa amerického teatrologa Marvina Carlsona: „...spomedzi iných názorov ten najrozšírenejší považuje katarziu skôr za morálny, ako lekársky termín, skôr za očistenie, ako za odstránenie. (...) Pretože v moderných časoch záujem o morálny a psychologický rozmer umenia podľa mnohých teoretikov ochabol, neprekvapuje, že sa nájdu interpretácie, podľa ktorých je katarzia čisto umeleckým alebo štruktúrnym termínom. Významným zástancom tohto názoru je Gerald Else (1908 – 1982), ktorý tvrdí, že katarzia neprebíha v divákovi, ale v deji, ktorý sa usiluje o dosiahnutie harmónie rozvrtných prvkov. Divák teda reaguje skôr na túto harmóniu, ako na zážitok z vyvolania a očistenia emócie.“¹⁵ Aj preto by sme mohli divadlo naozaj pokladať za umelecký druh, ktorý vzbudzuje

¹³ Často sa táto nákaza divadlom môže vnímať dokonca aj pozitívne, a to v tej situácii, keď je divák doslova očarený, okúzlený, zasiahnutý konkrétnym recepčným zážitkom. Vtedy by sa dalo uvažovať o vyslovenej nákazlivosti divadlom. Tento prípad to vonkoncom nie je.

¹⁴ Bežná interpretácia pokladá katarziu za grécky lekársky termín a tvrdí, že na rozdiel od Platóna podľa Aristotela tragédia vášne nevyvoláva, ale v skutočnosti diváka vášni zbavuje. Tragédia by teda mala pôsobiť ako homeopatikum, ktoré lieči ťažkosti podávaním miernych dávok podobných činidiel, v tomto prípade pocitov súcitu a strachu. In CARLSON, M.: *Dejiny divadelných teórií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2006, s. 13.

¹⁵ CARLSON, M.: *Dejiny divadelných teórií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2006, s. 14.

vášne ich častým predstavovaním publiku a zásadným spôsobom v ňom vzbudzuje určitý rozruch. Prejavom takejto „nákazy“ divadla/divadlom je známy lekársky účinok katarzie. Rozlišovať by sme pritom mali samotnú „nákazu“/ „nákazlivosť“ divadlom od externej „nákazy“ v divadle ako takej. Kým nákazlivosť divadlom je priam liečivá v eticko-recepčnom zmysle, nákazlivosť v divadle je zase vyvolávaná viacerými externými faktormi (vysoká koncentrácia obecnstva na konkrétnom divadelnom predstavení je z epidemiologického hľadiska vysoko riziková).

Začať by sme preto mohli prvým z vymenovaných javov viacnásobnej nákazlivosti divadla v zmysle jednotlivých recepčných vplyvov. Ako už bolo niekoľkokrát spomenuté – divadlo viacnásobne prezentuje viaceré „kontroverzie“. „Reakciu“ na diváckej strane je zase zvýšená miera recepčného zaujatia, ako aj stimulácia aktivizácie prirodzeného diváckeho záujmu o to, čo je predstavované. Zvýšená zážitkovosť sa týka už priamo recepcie divadelného diela. Rodí sa už priamo z nej. Spomínanú „nákazlivosť“ divadlom by sme mohli identifikovať v tomto akte recepčného procesu zakúšania konkrétneho sledovaného divadelného diela. Práve v ňom sa divák konfrontuje s viacnásobne dekodovanými podnetmi, znakmi rôznorodej rezonancie. „Nakazí“ sa danou výrazovosťou konkrétnej inscenačnej výpovede cez ojedinelú zákonitú celosť vnemu divadelného diela v bezprostrednom kontakte s ním – v prítomí sály divadelného hľadiska alebo „erupciou“ divadla na ulici (v rôznych pouličných divadelných postupoch), alebo v aktívnej interakcii v prístupoch tzv. imerzného divadla kdesi v site specific podmienkach. Dalo by sa povedať, že táto „nákazlivosť“ vzniká z autentického tu a teraz, ako aj neopakovateľnosti divadelného zážitku, ktorý nemožno reprodukovať už v žiadnej konkrétnej realizovanej repríze. Preto sa ojedinele napr. náročné koprodukčné diela s minimálnym počtom odohratých repríz stávajú udalosťami ako napríklad koprodukčný projekt Divadla Pôtoň, Med a prach, Debris Comapny a Slávy Daubnerovej s názvom *Miracles* (2017).

V čom spočíva „nákazlivosť“ divadlom? Už viac ráz bolo zdôraznené, že za ňou stojí samotná intenzifikovaná výrazovosť divadelného diela. Často sa s ňou spája aj nevšedná udalosť v danom inscenačnom kontexte, ktorá určitým spôsobom zasiahne a priam vtrhne svojou výrazovou poetikou úplne neočakávané na diváka. Takúto podobu zväčša majú takpovediac „nepravidelné“ diela prezentované predsa len ako jednorazová udalosť (kde premiéra je aj dernierou). Môže ísť aj o divadelné diela, ojedinelé už len svojou priestorovou konfiguráciou alebo originálnym zasadením do exteriéru v rámci site specific. Divák v nich so zatajeným dychom zažíva bezprostredný kontakt, autentické ojedinelé prežívanie ojedinelosti situácie tu a teraz a je touto zainteresovanosťou na dianie bytostne vtiahnutý. Práve v postupoch jedinečných divadelných eventov sa zreteľne dostavuje sledovaná nákaza v recepčnom rozmere – šíriaca sa z kategórií priestorovosti, atypického rozhrania divadla/života – divadelnosti a performancie temer na úrovni (znovu)objavenej rituálnosti. Inými slovami povedané sa v takýchto zomknutých scénovaniach v netradičných priestoroch typu site-specific stáva z diváka svedok v tom najlepšom slova zmysle.

Možno povedať, že akákoľvek aktivizácia diváka v súčasných inovatívnych divadelných postupoch otvára čoraz viac možností k zreteľnejšej participácii na diani či udalosti. Z diváka sa čím ďalej tým viac nestáva iba „pasívny voyer“, ale práve naopak aktívny divák – udivený nejakým divadelným zázrakom – zasiahnutý reálnym dianím, t. j. vyslovene nákazlivým, šíriacim sa navôkol. Stáva sa potom „nakazený“ zapusteným zážitkom zo scénickej reality.

V tom pre neho bezprostredne účinne spočíva vnímaná absorbovaná nákaza odvíjanou prebiehajúcou mystickosťou diania.

Divák sa tiež väčšmi môže hrať, resp. sa mu evidentne umožňuje prebudit' zrejmy ľudický element potenciálnej tvorivosti. Odrazu je z neho prieskumník – divák, svedok, participant, spoluaktér, tvorivý partner v skupine či osamote: akoby z nejakej sprostredkovanej, predávnej kolektívnej skúsenosti. Už poľský režisér, iniciátor idey chudobného divadla Jerzy Grotowski sa snažil rehabilitovať tento autentický kontakt medzi divákom a hercom nasledovnými vetami: „Je len jedna hodnota, ktorú ani film, ani televízia nebudú schopné prebrať z divadla: priama väzba rodiaca sa medzi živými bytosťami. Väzba, ktorá spôsobuje, že každý akt provokácie zo strany herca, každý prejav jeho mágie (ktorý divák nie je schopný zopakovať) sa stáva niečím veľkým a nezvyčajným. Od tejto živej erupcie nesmie diváka nič oddeľovať; nech sa postaví hercovi zoči-voči, nech na sebe pocíti jeho dych a jeho pot.“¹⁶ Aj súčasní tvorcovia, ktorí ju takto odomykajú, nechávajú, resp. umožňujú vo svojich dielach/eventoch revitalizovať rituálnu kolektívnu skúsenosť. Ich diela sú následkom toho epicentrami divadelnej nákazy. Dôležité je tiež poznamenať, že nejde o nejaký nový trend v inscenačnej praxi. Už medzi reformátormi svetového divadla 20. storočia by sa mohlo nájsť niekoľko podobných príkladov znovunavrátania sa k rituálnym koreňom divadla, ako aj protozákladom divadla (A. Artaud, J. Grotowski, P. Brook a i) i medzi viacerými súčasnými režisérmi i choreografmi.¹⁷

Je viac než isté, že sa takéto iniciatívy bežne vyskytujú aj v súčasných inovatívnych trendoch nielen slovenského divadla. Pozorovať v nich možno snahu tvorcov inak komunikovať, tlmočiť významové posolstvo a dosahovať zreteľne inú úroveň kvality komunikácie so špeciálnym publikom. Kolektívna spolupatričnosť v rituáli to rozhodne umožňuje. Vzniká počas nej zvláštny fenomén – participácie, interaktivity, často aj náležitej procesie, do ktorých je divák (kolektív divákov) priamo vtiahnutý v obklopujúcej scenérii divadelnej reality. Nastáva, obrazne povedané, „explózia“ divadelnej nákazy/nákazy divadlom. Diváci majú možnosť dostať sa až do ohniska diania a oveľa aktívnejšie ho pozorovať. Zažívajú kolektívnu spoluúčasť na ňom, ktorá je rozhodne iná než v hľadisku inštitucionalizovaného, repertoárového divadla. Je o živom spoznávaní divadelného posolstva aj interaktívnejšou formou (v istom zmysle ide o približovanie sa k sakrálnemu pôdorysu divadelnej rituálnosti). Spomenúť by sa dali mnohé príklady site-specific divadelných projektov, postupov, diel napr. v kostoloch, prostredníctvom realizovanej divadelnej omše. Rovnako sa dajú tiež spomenúť rôzne galerijné priestory, v ktorých sa z času na čas situujú aj divadelné podujatia často na rozhraní divadla – performancie – inštalácie s možnosťami voľného pohybu divákov.

Veľkým rezervoárom recepcného zasiahnutia je predovšetkým exteriérové prostredie vrátane pouličnej divadelnosti, kočovného (mobilného) divadla, príp. akejkolvek intervencie vo verejnom priestore. Sú v nich oveľa viac zahrnuté formy aktívnej divadelnej spoluúčasti, ktoré možno dobre rozpoznať prostredníctvom interaktívnosti, príp. odtabuizovanej procesuálnosti divadelného diela/performance. Rovnako sa v nich zapájajú aj prvky imerzie, participácie, procesie (koniec koncov, ako jeden z využívaných princípov pouličnej divadelnosti) až po rôzne iné formy demonštrácií na princípe ostenzie atď. Kolektívna spoluúčasť všetkých zúčastnených

¹⁶ GROTOWSKI, J.: *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 27.

¹⁷ Spomedzi súčasných tvorcov by sa mohol spomenúť divadelný režisér Viliam Dočolomanský aj so svojim medzinárodným divadelným štúdiom Farmy v jeskyni v Prahe.

potom následne vyvoláva príslušnú davovú „nákazu“ obklopujúcich dianím a teda aj nákazu divadlom v recepcnom zmysle.

3 Cesty recepcného zasiahnutia (Teatro Tatro: *Stalker*)

Príkladom osobitej recepcnej nákazlivosti divadelným dielom v exteriérovom prostredí by mohla byť tvorba divadelného združenia Teatro Tatro. Jeho doménou je výlučne inscenačná činnosť v prírodnej scenérii, resp. naturálnych podmienkach. Táto ich dominantná vlastnosť je svojim spôsobom nákazlivá (v divadelno-recepcnom zmysle). Za nákazu divadlom by sme v ich kontexte mohli pokladať mimoriadne prípady veľmi intenzívnej výrazovosti, ktoré zasahujú divákov oveľa hlbšie a extrémnejšie. Necháva ich doslova nasiaknuť atmosférou obklopujúceho sa prírodného areálu.

Režisér Ondrej Spišák (*1964) konštantne zotrúva v tvorbe divadelného združenia Teatro Tatro vo svojich obvyklých atribútoch exteriérovej divadelnosti. Využíva ju permanentne so všetkou jej potenciálnou „nákazlivosťou“.¹⁸ Do jeho inscenácií sa priam programovo dostali exteriérové atrakcie živlov, ktoré by sa v kamennom divadle mohli len veľmi zriedkavo uplatniť. Rozhranie tejto krajinskej scenérie a umeleckej reality pod šapitom, príp. stanom, umožňuje prax kočovnej (mobilnej) divadelnosti.¹⁹

O. Spišák napríklad takýmto spôsobom tematizoval v inscenácii *Stalker* (2018, Teatro Tatro Nitra, réžia: Ondrej Spišák) motív nákazy. Mohli by sme ju považovať za jeden zo zjavných príkladov „nákazlivej“ účinnosti divadelným dielom. Išlo o adaptáciu novely bratov Arkadija a Borisa Strugackých *Piknik na ceste* (1974), ktoré sfilmoval režisér Andrej Tarkovskij s názvom *Stalker* (1979). Režisér Ondrej Spišák sa ho rozhodol inscenovať, ako inak, v exteriérovom priestore. Divákov situoval do nebezpečnej, tajuplnej Zóny, zhodne s touto sci-fi predlohou. Tematika zamoreného, totálne kontaminovaného územia tajomnej Zóny, sa odrazu javila nanajvýš analogicky k pretrvávajúcej nielen ekologickej, ale hlavne ekonomickej (globálnej) kríze po nastávajúcej celosvetovej pandémie, preto aj v kontexte uplynulých udalostí nabralo toto dielo mimoriadne aktuálny rozmer.

¹⁸ Divadelná poetika Teatra Tatro spočíva v intenzívnej spätosti s krajinou scénickosťou. Stojí za tým idea prinášať divadelné umenie aj do odľahlejších lazov či periférií, kde je takpovediac možná bližšia interakcia s prírodnými živlami. O. Spišák situuje svoje diela od počiatku existencie Teatra Tatro zväčša na odľahlejšie miesta. Nielenže v nich tvorí, ale najradšej v nich prezentuje aj väčšinu svojich „svetových“ premiér. Pochopiteľne sa takýmto spôsobom akumuluje tvorivá energia, vyrastajúca z uplatnenia predovšetkým živého, prírodného materiálu, ako aj prirodzených, determinujúcich faktorov samotného prostredia. Stojí za tým stabilne zohratá režijnó-scénografická platforma tvorby v Teatro Tatro, ktorá je dominantnou súčasťou jej celkovej výpravnosti. Najmä z tejto koexistencie režijnó-scénografického tandemu (O. Spišák – F. Lipták, O. Spišák – K. Czech) veľmi často vyúsťuje prítlačlivé a svojim spôsobom nebývalé nákazlivé i tvorivo-hravé *theatrum mundi*.

¹⁹ Teatro Tatro predstavuje revitalizované umenie kočovných komediantov – potulných kaukuliarov, príp. rôznych kočovných hereckých spoločností. Spontánne sa sformovalo ešte v začiatkoch 90. rokov 20. storočia ako voľné zoskupenie divadelníkov, režisérov, scénografov ich manželiek a detí pod Tatrami v Poprade (názov tohto divadelného združenia je odvodený z majestátnosti našich veľhôr, ku ktorým malo analogicky konkurovať divadelné umenie). Teatro Tatro teda suverénne i programovo súvislejšie expanduje do prírody. Tvorcovia neraz transponujú svoju činnosť do periférnych – odľahlejších areálov, miest, parkov či osád – vychádzajúc z toho, aby diváci nemuseli chodiť do divadla, ale divadlo k nim (ako v prastarej ošúchanej fráze).

V čom spočívala táto paralela? Neviditeľný vírus nahrádzala v diele vysoká radiácia na spustnutom území, jednoznačne zdevastovanom zjavnou ekologickou katastrofou (zrejmä anticípacia s jadrovou haváriou v Černobyle z roku 1986). Aj tvorcovia nezávislého divadelného združenia Teatro Tatro si zjavne vybrali leitmotív tajomnej Zóny ako obraz spustnutej krajiny, zničenej ľudskou činnosťou z tejto predlohy. Zámerne akcentovali atmosféru tohto sci-fi diela, ktorou doslova nechali divákov nasiaknuť.

Zaujímavosťou tejto inscenácie²⁰ by mohla byť aj tá skutočnosť, že sa divák hneď pred vstupom ocitol vo zvláštnej recepčnej fáze zakúšania divadelného diela (rozhodne netradičného, inováčného v kombinovanom skĺbení prvkov site-specific divadelných postupov i exteriérového divadla ako takého).²¹ Stal sa účastným na sci-fi deji už tým, že sa nechal na miesto situovania inscenácie doviest' po vytýčenej prieskumnej trase armádnyimi sprievodcami. Aj divadelný kritik Milo Juráni zdôraznil vo svojej recenzii tento významný recepčný aspekt introdukcii tejto inscenácie: „Diváci nasledujú vojakov netradičným exteriérovým foyerom s čelovou baterkou na hlavách a s „antiradiačnou“ tabletkou v bruchu. Musia našľapovať opatrne, aby nezakopli, teda nespadli do „pasce“. V nočnej hodine navyše areál pôsobí tajomne, zlovestne až snovo a evokuje Zónu približne tak, ako ju zachytil Tarkovského film.“²² Inými slovami povedané, musel prekonať istú aktivitu namiesto pasívneho sledovania diela. Tá sa od neho očakávala už pri vstupnom rituáli odovzdávania vstupeniek (po zjedení šumivého cukríka proti radiácii). Prostredníctvom užitej tabletky na cmúľanie absorboval doslova komplexnejší divadelný vnem, do ktorého sa doslova zapojil aj chuťový zmysel. Užité cukrík v ňom zásadnejšie odštartoval nevšedný recepčný prístup. Divák preto získal pred vstupom do objektu (rituálom preukazovania sa zakúpenou vstupenkou) pomyselnú „imunitu“ pre úspešné prežitie v tajomnej „zamorenej“ zóne.

Po absolvovaní pešej exkurzie sa ocitajú diváci vo vojenskom stane aj so svojou nehostinnosťou a drsnosťou (korešpondujúcou rovnako s okolitým areálom). Sú svedkami inscenovanej sci-fi kovbojky, ktorej hlavným aktérom je Roderick (Milan Ondřík) – sprostredkovateľ medzi Zónou o okrajom Zóny (prinášajúci odtiaľ mnohé cenné predmety často nezákonným spôsobom pre účely zabezpečenia svojej rodiny). Mieša sa v ňom zločinecká črta s krehkou citlivosťou milujúceho muža i otca postihnutej dcéry. Koridor hracieho priestoru v strede dokázal vytvoriť bezprostredne tesnú interakciu s hercami a ich prechodmi z jednej strany na druhú v obdivnom plynutí. Inscenáciu sprevádzali viaceré bizarné časopriestorové ilúzie, rafinované narábanie so svetlom, bábkami, zvukom, resp. rôznymi zvukovými ruchmi či efektmi. Tvorcovia ho zväčša využívali na promptné zmeny akcií a jednotlivých obrazov. Honba

²⁰ Ondrej Spišák: *Stalker* – adaptácia: Ondrej Spišák – scény a báby: Karel Czech – kostýmy: Katarína Hollá – réžia: Ondrej Spišák – účinkujú: Milan Ondřík, Agáta Spišáková, Zuzana Konečná, Vít Bednárik, Peter Oszlík, Milan Vojtela, Šimon Spišák, Ondrej Spišák – premiéra: 29. apríla 2018, areál bývalých Zoborských kasární, Nitra.

²¹ Réžisér volil pri každej repríze tejto inscenácie netradičnú, skôr bizarno-atypickú polohu situovania (pôvodne to mal byť les, prostredníctvom ktorého mohli diváci aktívne prežiť putovanie sychravou krajinou). Premiéra tejto inscenácie sa napokon uskutočnila v areáli nitrianskych kasární (dlhodobo opustených a nevyužitých). Mali napospol vzbudzovať charakter poloindustriálnej, urbánnej zóny, navyše spustnutej s evidentným aspektom istého odcudzenia/opustenia.

²² JURÁNI, M.: Drsný sci-fi western s etickým presahom. In *kod – konkrétne o divadle*, roč. 12, 2018, č. 6, s. 13.

za pokladmi Zóny rôznymi prevádzачmi (stalkermi), vedcami, profesormi-fyzikmi či Mrchožrútom vyvrcholila túžobným získaním Zlatej gule i za cenu pokútnych praktík. Jej tajomstvo má priniesť ľudstvu šťastie.

Išlo v tejto inscenácii o hru výlučne antiiluzívneho charakteru. Užitie lieku (medikamentu) „proti radiácii“, nasledovanie para-militantných jednotiek „lesom“ (v konkrétnom prípade nitrianskej premiéry areálom nitrianskych kasární) v nočnom šere s tajomnou atmosférou neznámeho. Antiilúziu tvorila priznaná akosť tabletky v podobe obyčajného šumivého cukrika, ktorý sa nástojčivejšie vyžadoval prehltnúť už pred vkročením do neznámeho i mierne nebezpečného terénu.

Vojenský sprievodcovia v maskáčoch so zbraňami a baterkami svietiacimi na hlavách sa hneď po vstupnej ceremónii ujali davu divákov, aby ich previedli v nočnom režime zarastenými chodníkmi, cestami, schodiskami bývalého vojenského areálu. Vznikla teda zaujímavá situácia, keď diváci doputovali do epicentra zamorenia v kulisách rozpadnutých, ošarpaných budov vojenských kasární. Vynaložená energia od vstupnej brány umožnila divákovi takpovediac zažiť atmosféru prechodu neviditeľnou zónou zamorenia územia „radiáciou“ (nie veľmi odlišnej od tej v románe bratov Strugackých).

Zóna tajomného nepoznaného ohrozenia zreteľne cíhala zo všetkých strán. Takýmto spôsobom sa v diváckom (recepčnom) vedomí dostavil zapúšťajúci stav enormného zamorenia, známeho skôr z dôverne zažitých branných cvičení z niekdajších čias. Zámerom tvorcov bolo dostať svojim divákovi tento zážitok reálne pod kožu. Výsledkom sa stala istá „recepčná imúnosť“ voči samotnej zakúšanej divadelnej reality, do ktorej sa divák musel krok za krokom prepracovať. Najskôr vstupnými, iniciačnými obradmi, neskôr vlastnou pochôdzkovou aktivitou, ako aj ďalšími prostriedkami: rozprestretým stanom nepôvabnej vizáže, valiacim sa dymom okolo neho z neďalekého dymostroja, projekciou videofilmu z ekologickej katastrofy na priľahlú stenu vojenskej budovy či stereotypne opakujúcimi sa zvukovými slučkami nahovoreného oznamu o výstrahe nebezpečnej radiácie, ktorou mali byť účastníci nemilosrdne vystavení. Všetky tieto naraz absorbované podnety predstavovali dohromady riskantnú polohu určitej, vedome posiatej kontaminácie celého komplexu nočnej krajiny (recepčná imúnosť vs kontaminácia s naturalistickým výrazom rozpadu, chátrania, deštrukcie).

Priestorová kategória spolu s atmosférou tvorila vstupný predpoklad k samotnej recepcii tohto divadelného diela. Tvorcovia vyslovene pracovali s ilúziou kontaminovaného prostredia. Slúžila im k tomu „kulisa“ bývalého kasárenského komplexu, ktorý svojou nevyužívanou spustnosťou začínal doslova obrastať prírodou – krami, stromami, zeleňou/rôznou vegetáciou (podobne ako v známom, turisticky vyhľadávanom meste duchov na Ukrajine Pripjať, významnom príklade tzv. temného turizmu).²³

V tomto zmysle možno konštatovať, že nitrianski inscenátori účinne pracovali s faktormi daného prostredia. Na rozdiel od predchádzajúcich inscenácií (odohrávajúcich sa v zmysle kočovného divadla mobilného typu v maringotke, stane, šapitó sa tentoraz dramaturgicky zahrnul prírodný aj urbánny charakter krajiny, evidentne po nejakom ľudskom zásahu. Režisérovi väčšmi učarovalo práve takéto rozrastanie sa prírody a ľudskej architektúry. Ich

²³ Tu treba tiež spomenúť, že i tejto inscenácii predchádzal výskum – tvorcovia si zaplatili letenky a vydali sa navštíviť spomínané mesto duchov, ktoré ich výrazne zasiahlo svojou desivosťou postkatastrofy. Porovnaj In MICHNOVÁ, M. (ed.): *Kritická platforma*. Martin : Slovenské komorné divadlo, 2019, s. 37. Bez ISBN.

vzájomné splynutie sa režisérovi ideálne hodilo ako „reálna“ ilúzia krajiny scenérie po značnej environmentálnej kataklizme. O. Spišák obligátne využil rozložený stan (tentoraz vojenský) ako v prípade skorších inscenácií: *Cirkus Charms*, *Majster a Margaréta*, príp. *Prorok Ilja*, *Bianka Braselli* atď. Aj vo svojej zatiaľ najaktuálnejšej inscenácii si dovolil hru s divákom, ako aj s jeho obľúbenou doménou – hrou na ilúziu a antiilúziu zároveň. Režisér tak postupne nechal divákov vstúpiť do divadelnej – znakovej ilúzie tým, že ich hneď nevypustil do vojenského stanu. Inscenácia sa odohrávať na inom mieste (vzdialenejšom). Jej prvé momenty otvárajú (ako kvázi pomyselná introdukcia inscenácie) vstupné ceremónie obligátnej kontroly vstupeniek. Ako už bolo viacnásobne spomenuté, vyžaduje sa od nich vyloženie istej aktivity doslova prekliedniť sa k miestu hrania, t. j. k priestoru na čistine, kde je uprostred rozprestretý nevábny vojenský stan. Diváci sa takouto pochôdzkovou činnosťou dostávajú do spomínanej fázy recepčného absorbovania konkrétneho príbehu (na motívy sci-fi predlohy A. a B. Strugackých). Je viac než isté, že cieľom tvorivého tímu je intenzívne recepčné vnáranie sa ako určitá preliminárna (predvstupová) fáza recepcie a interpretácie divadelného diela. K tomu je prakticky využitá naturalistická vlastnosť reálneho prírodného i urbanistického charakteru prostredia nitrianskych kasární. Recepčným vnáraním sa divák oveľa autentickejšie priblížil k jadrú imanentnej tvorivej koncepcie režiséra i celého kolektívu: ich recepčnému imagenu a doslova ňou, takto zahľtení zostali pod jej nákazlivým vplyvom.

Podobne aj diváci pred vstupom do šapitó Teatra Tatro v inscenácii *Majster a Margaréta* (2014, réžia: Ondrej Spišák) prechádzali diváci dôkladnou iniciálnou (vstupnou) kontrolou dvoch kvázi SBS – károv (Juraj Kemka a Martin Nahálka). Aj v tom zjavne vidieť veľmi často prítomný tzv. antiiluzívny princíp: hra na to, že daná bezpečnostná kontrola je nevyhnutná: pričom divák vidí, že skener akoby pred štadiónovou bežnou kontrolou je len priznaná atrapa z dreva. Aj napriek tomu herci kontrolujúci divákov, jedného po druhom, sú prítom maximálne seriózní, čím zvyšujú, samozrejme, komickosť v rámci tohto celého „vstupu“. Podobne sa v zástupe pred šapitó tmlí i morfondírujúci kritik, predčasne odhovárajúci prítomných účastníkov od danej inscenácie.

Dalo by sa v prípade tvorby Teatra Tatro zreteľne hovoriť i o kvázi extrémnom prístupe, využívanom v jednotlivých inscenáciách: *Prorok Ilja* (2005), *Majster a Margaréta* (2010) či *Stalker* (2018). Tento drsný (temer až naturalistický, maskulinny) akcent tvorby totiž silne rezonoval najmä z týchto troch spomínaných inscenácií. Išlo o prílišné zdôrazňovanie (antiiluzívne) priznávanie významných faktorov prostredia.

V inscenácii *Prorok Ilja* (2005) napríklad veľmi intenzívne využívanie elementu zeme, príp. vody (herci sa v inscenácii doslova váľali v blate), príp. prachu, alebo sa voda v mnohých scénach vylievala z lavóra na ostatné postavy, resp. sa ňou zmiešala zem s vodou na blato atď.). Súčasťou antiiluzívneho využívania prírodného živlu sa stal aj záverečný katarzný dážď, ktorý sa rinul na postavy sediace za prestretým stolom „poslednej večere“, sfkajúc prítom slepačiu polievku. Extrémnym variantom vplyvu jednotlivých prírodných živlov do reálneho diania (resp. tesného obtekania divadelnej reality so životnou realitou) sa stali neraz nepredvídateľné vplyvy kontrastného vyčíňania počasia. Jedným z takýchto príkladov prekryvania autentickejšie reality a umeleckej fikcie ponúkla aj autentickejšie zažitá konkrétne repríza tejto inscenácie. Išlo o prietrz mračien, ktorá prispela k citeľnému atmosférotvornému recepčnému zážitku. Vyčíňajúca búrka, tento prítomný aktuálny živel, doslova „účinkoval“ ako prirodzená scénická kulisa (najmä akusticky, príp. fyzickým stupňom zasiahnutia na diváka). Diváci vnímali hukot ťažkých

kvapiek padajúceho lejaku o textúru stanu ako integrálnu súčasť inscenačného diania. Prírodná živelná akcia sa tak skoncentrovane zžila s tou iluzívnou (v inscenácii v spomínanom záverečnom katarznom daždi použili tvorcovia umelý stekajúci dážď z vyhotovenej, zabudovanej nádrže, spúšťanej zhora). Dážď sa tak v tomto prípade prekryval s tým reálnym, prírodným. V kontexte exteriérového divadla sa ideálne príroda stala divadlom. Tvorcovia ju evidovali, sčasti s ňou aj počítali (to je zrejmy risk i zisk takejto exteriérovej tvorby, keď sila prírody nadobudne funkciu plnohodnotnej zložky, resp. umeleckého prostriedku nesmiernej spektakulárnej atrakcie). Režisér O. Spišák s ňou vo vyhrotených situáciách montážne počítal a vhodne ju zakomponoval.

Na základe toho by sme mohli konštatovať, že príroda vyslovene synchronizuje s konkrétnou inscenačnou koncepciou – inokedy ju doslova deštruuje. V spomínanej repríze bol zrejmy viac prvý prípad – keďže príroda (náhly zrejmy aktuálny atmosférický jav) „dramaturgicky“ zapadala a „hrala“ v inscenácii ako integrálna kulisa, napríklad spomenutá búrka s hromobitím a hustým lejakom.

Aj v prípade inscenácie *Majster a Margaréta* sa v drvinej väčšine tiež o slovo prihlásili kozmologické živly (využívala sa ich symbolicko-znaková funkcia). Opätovne aj táto inscenácia sa odohrávala na periférii (premiéra sa odohrávala na salaši v Cabaji pri Nitre, čo len priaznivo prispelo k rôznym prienikom exteriérovej, živej reality: do znakovej fikcie, odkrývanej divadelnej javiskovej ilúzie). Do nového vytvoreného stanu (autor a realizácia Fero Lipták) expandovali neustále: automobil, stroj času či rôzne ďalšie živé atrakcie z exteriérového prostredia. Kým v Prorokovi Iljovi väčšmi dominovala zem a voda – v tejto Spišákovskej inscenácii zase oheň ako jeden z ďalších významných kozmologických živlov. Režisér s ním niekoľkonásobne manipuloval: iluzívne i antiiluzívne, pochopiteľne, ako to je u neho viac než typické. Vyslovene otvorený oheň v podobe veľkej vaty sa nachádzal v tesnej blízkosti stanu (odkrytím jednej jeho strany s exteriérovou nočnou scenériou sabatu čarodejnic). V tomto najvypuklejšom scénickom obraze sa presunulo miesto hrania mimo priestor šapitó do jeho tesného okolia, kde v nočnej scenérii s praskajúcim ohňom dokonale synchronizovala sila prastarého živlu s jeho magickou funkciou.²⁴

Tak ako divadlo intervenuje do prírodného prostredia (situuje sa tvorcami do miest rôznych lazov, salašov, predmestí, parkových areálov a pod.), aj príroda sa jeho tvorivo dotýka. Spomínané prieniky živlov do jednotlivých predstavení sú toho jasným dôkazom. Nielenže sa tvorcovia v nich pohrávajú s kozmologickými prvkami v rôznych rozsahoch i dimenziách, ale ich tiež využívajú ľubovoľným antiiluzívnym spôsobom. Vďaka tomu nechávajú výlučne prekryvať scénickú realitu kontextom prírodného prostredia, resp. dochádza k účinnejším, tesnejším dotykom externých faktorov prírodnej reality s divadelnou v oveľa frekventovanejšej miere. Vplyv autentického prírodného prostredia je viac než citeľný, ba dokonca i vhodný pre adekvátne uchopenie, recepcné prijatie diela prostredníctvom evidentného vnárania sa, zžívania doslova s prírodnými kulisami a celkovou obklopujúcou scenériou navôkol.

Projekt Teatra Tatro by sa dal označiť ako jeden kontinuálny experiment: uplatnenia či realizovania intenzívnej divadelnej činnosti v prírode aj so svojou spektakulárnou účinnosťou

²⁴ Divák zahliadol v pozadí sa mihotajúce siluety nahých tancujúcich tiel okolo rozloženého ohňa. Išlo o jeden z najexponovanejších obrazov tejto inscenácie, v ktorej sa miesili pohanská nespútanosť a explicitná nahota v takom rozmere, že inscenácia nadobúdala realnosť autentického sabatu.

v bezprostrednej blízkosti a organickej prepojenosti s divadelnou činnosťou. Z tejto extrémne vyhrotenej tendencie – prepájania reality umeleckej fikcie so živou atraktivitou prírodnej sily sa vyvinula vábivá, potenciálna nákazlivosť divadla – odhaľovaného, hraného a neustále obklopovaného tichom exteriérovej samoty konkrétnej lokality inscenovania. Záverom možno zreteľne potvrdiť, že tvorba Teatra Tatro sa odohráva v kontexte krutej drsnosti, surovosti prírodných podmienok i rôznych determinujúcich faktorov prostredia. Kvôli tomu, ale najmä preto je obdivovaná doma i v zahraničí pre svoju naturalistickú skutočnosť, explicitnú vernosť i autentickú ľudskú láskavosť.

Záver

Príťažlivá nákazlivosť divadla sa ukázala najmä v kontexte mimoriadnych karanténnych opatrení vyslovene príležitosťou k uvedomeniu si jeho hlbšej hodnoty v spoločnosti a kultúre. Je divadlo ako nákaza v prenesenom zmysle, alebo je divadlo samo o sebe nákazlivé vo viacerých rozmeroch? Odpovede na túto otázku sme sa snažili nastoliť v tomto texte, ktorý vznikol paralelne počas vypuknutej krízy celosvetovej pandémie. Ponúkol niekoľko kontroverzných zamyslení sa nad nákazlivosťou v divadle a samotnou nákazlivosťou divadlom najmä v podobe osobitého recepčného zasiahnutia, ohromenia. Je ním autentický prežitý divadelný zážitok v priamej interakcii živých aktérov a účastníkov.

Štúdia je výstupom grantového projektu:

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

Literatúra a zdroje

- ARTAUD, A.: *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava: Tália-press, 1993, 147 s. ISBN 80-85718-06-5.
- CARLSON, M.: *Dejiny divadelných teórií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2006, 447 s. ISBN 80-88987-23-7.
- DUDZIK, W.: *Ke kulturní teatrologii*. In KUNDEROVÁ, R. (ed.). *Tendence současného myšlení o divadle*. Brno: JAMU, 2010, 311 s. ISBN 978-80-86928-82-1.
- GROTOWSKI, J.: *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kalligram, 1999, 208 s. ISBN 80-7149-276-0.
- JURÁNI, M.: Drsný sci-fi western s etickým presahom. In *kød – konkrétne o divadle*, roč. 12, 2018, č. 6, s. 11 – 15. ISSN 1337-1800.
- MICHNOVÁ, M. (ed.): *Kritická platforma*. Martin: Slovenské komorné divadlo, 2019, 62 s. Bez ISBN.
- SCHECHNER, R.: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009, 341 s. ISBN 978-80-89369-11-9.
- STRUGACKIJ, A. – STRUGACKIJ, B.: *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1985, 141 s. Bez ISBN.
- SPIŠÁK, O.: *Stalker*. [Scenár k divadelnej inscenácii.]. Nitra: Teatro Tatro, 2018, [Rozmnoženina.]. 18 s. Bez ISBN.

Attracting Contagion of Theatre

This contribution on contagiousness of theatre is a passing reflection on theatre at the time of a pandemic. It emerged during one, capturing the subject of a widely spreading contagion of the novel coronavirus. As a matter of priority, the author views the pandemic as an opportunity for a creative approach to the phenomenon of theatre in society. The coronavirus lockdown significantly affected operations of individual theatres and the theatre season. This is partly why the contagiousness of theatre is being likened to the wide spread of infection, with the author noting its presence as a dangerous element in a play called *Stalker* (2018, Teatro Tatro, Nitra). The author not only takes notion of contagion as the subject matter of the play, but also dives more deeply into the reception level of being ‘infected’, i.e. actively hit by theatre.

doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.

Katedra kulturológie,

FF UKF v Nitre

Hodžova 1

949 01 Nitra

mballay@ukf.sk