

DIVADELNÁ DIELŇA – PRIESTOR VÝRAZNEJ KREATIVITY

Miron Pukan

1. Vlastný tvorivý program, no i zmysel Akademického Prešova po roku 1989, v porovnaní s predchádzajúcim vývinovým obdobím sa výrazne líši. Zredukoval sa počet súborov, festival sa stal nesúťažným fórom, v istých ročníkoch sa dokonca ani neudelovali ceny, čo nemožno považovať za dôsledok toho, že sa Akademický Prešov umelo zachraňoval, aby prežil, ale predovšetkým ako dôsledok situácie a vývinu alternatívneho divadla po roku 1989 – ten bol odlišný ako v predchádzajúcich rokoch. Prinajmenšom v rozpätí ôsmich až desiatich rokoch sa frekventovali v programe festivalu tvorivé divadelné dielne, ktoré viedli viacerí renomovaní divadelní tvorcovia – vymenujme aspoň niekoľkých: P. Scherhauser, O. Šoth, P. Lančarič, B. Vallová, V. Kozmenko-Delinde, M. Hurajová, M. Kasprzyk, I. Barla, R. Šveda, R. Ballek, K. Horák a i. (R. Polák Nové pokúšanie Antona, 1995; P. Scherhauser Svedectvo krvi, 1997; K. Horák Tehotná hudbou, 1997, Palimpsest, 1999, La Musica alebo Palimpsest, 2000; V. Kozmenko-Delinde La Musica, 1999, Rámec príbehu – expozičná časť projektu La Musica alebo Palimpsest, 2000, Sex noci svätajánskej 2001, Shakespeare v alternatíve, 2002; Ondrej Šoth Pohyb a výraz v divadle, 2000; P. Lančarič Herecká koncepcia Michaila Čechova, 2000, Moderný divadelný výraz (alúzia na poetiku M. Čechova), 2002; M. Hurajová Objektívny príbeh – 3. časť projektu La Musica alebo Palimpsest, 2000; R. Ballek Režisér na osi medzi profesionálnym a amatérskym hercom, 2001). Uvedené tvorivé dielne sa odohrali v symbióze s účastníkmi Akademického Prešova, predovšetkým študentmi FF UPJŠ (po r. 1996) Prešovskej univerzity. Okrem profesionálnych divadelníkov sa v rámci spomínaného podujatia zaprezentovali ako tvorcovia a zároveň aj interpreti samotní študenti, ktorých tvorivý potenciál smeroval k inému, špecifickému typu workshopových produkcií – dielňu vytvárali „sami zo seba“ (za všetkých spomenieme: kolektív J. Nižníkovej s projektom Panelstory, 2001; Tanečné štúdio Soul

s tanečno-pohybovou kreáciou Na jazyku med a v srdci skrytý jed alebo naopak, vedené M. Oškovou, 2002; Stretnutie s postmodernou (?) v réžii L. Tarbajovskej, 1999–2002 a i.).

2. Divadelné dielne sa zväčša realizovali v pomerne krátkom časovom rozpätí v priebehu festivalu, resp. niekoľko dní pred jeho štartom, pričom nezabrali viac než jeden – dva týždne. Tvorili ich predovšetkým väčšie skupiny študentov, ktorí absolvovali samotný kreatívny proces prípravy (ich výsledok nemusel byť vždy ideálny – „donošené“ umelecké dielo, pretože ťažisko, ako sme to už čiastočne naznačili, spočívalo predovšetkým na samotnom procese tvorby či tvorenia a na tom, že daná produkcia sa neraz ako umelecká mohla šíriť aj po skončení podujatia ako repertoárové číslo Študentského divadla Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity (napr. dielňa P. Scherhausera Svedectvo krvi či Horákova La Musica, naštudovaná R. Ballekom). Na podobný jav poukázal vo svojej publikácii Druhá divadelní reforma? aj jeden z popredných poľských teatrologov K. Braun: „...v súčasnej dobe...hlavní a základní součástí divadelních prací se stalo zkoušení, které v průběhu jakoby obráceného procesu získává určité vlastnosti představení, podívané. Není to však už inscenace naplněná prvky zkoušek – cvičení, diskusí, reflexí, etud atd., nýbrž zkoušení rozšířené o inscenační prvky, které v jistých okamžicích získává podobu nebo budí zdání inscenace; je to zkoušení obohacené o tance, hry s předměty, obřady, rituály, průvody, zpěvy, třebaže improvizované, o slova, jakkoli nejsou řádně artikulována...už se nepořádají představení, rušící rozdíl mezi diváky a herci..., ale organizují se zkoušky, při kterých mají všichni rovnocenné možnosti tvůrčího vyjádření a všichni jsou přirozeně aktivní... Zkoušky se stali živým procesem.“¹

2. 1 Vráťme sa opätovne k už nami spomínanej dielni P. Scherhausera, ktorej obsahom sa stala hra K. Horáka Svedectvo krvi, budovaná formou „barokových pohybových obrazov“, vytváraných kolektívom súboru, s využitím štyroch narátorov rámcujúcich predvádzanie jednotlivých výjavov zo života troch košických mučeníkov zo 17. storočia (realizovaná ako prvá časť projektu, jej pokračovanie sa odohralo počas AP v roku 1997 v priestoroch divadelnej záhrady Di-

¹ Braun, K.: Druhá divadelní reforma? Praha – Brno, Divadelní ústav – JAMU 1993, s. 135.

vadla Alexandra Duchnoviča v Prešove²). Pri jej scénickom kreovaní sa celý súbor podieľal na tvorbe scénografickej či kostýmovej zložky a sledoval ich genézu (režijná koncepcia scény, jej budovanie prostredníctvom kontaktu s fundusom prešovských profesionálnych scén – rekvizity, kostýmy, časti scény).

Základná devíza tohto procesu spočívala na tvorivom dialógu v danom prípade s režisérskou (či inou s divadlom úzko prepojenou) osobnosťou, ktorá v intenzívnej pracovnej príprave núti účastníkov dielni ku kreativite osobitého typu. Zväčša nešlo o klasickú hereckú tvorbu, ale o neustále hľadanie vlastného, individuálneho výrazu a jeho prínosu pre tvorbu poetiky predstavenia.

3. Osobitosť týchto „alternatívnych“ produkcií rodiacich sa v neustálej kontinuite poznania a jej premeny, vyplývala z ich dramaturgickej špecifickosti; boli to predovšetkým texty neaktuálne pre repertoárové profesionálne divadlo, adresované najmä náročnému, už „poučenému“ divákovi. Išlo o umelecké experimenty, ktoré skôr hľadali než nachádzali a tým otvárali polysémantický priestor tvorbe atypického divadelného tvaru, postaveného predovšetkým na bezprostrednom, spontánnom, autentickom kontakte na osi tvorca – divák, v komornom prostredí štúdiového divadla DAD-u; projekty sa neraz rodili v pôvodne nedivadelnom prostredí, čo možno vnímať ako reakciu prešovských vysokoškolákov na absenciu vlastných divadelných priestorov, ktoré predtým vlastnili (lokalizovanie viacerých produkcií do vysokoškolských posluchární, chodbových interiérov vysokoškolského areálu, teda do priestorov, v ktorých sa bežne vyučuje, no divadelnou produkciou nečakane ožívajú). V týchto súvislostiach sa aktivizuje myšlienka J. Geneta, podľa ktorého „*architektúru divadla ešte len musíme objaviť*“³

3. 1 Na začiatku „workshopového procesu“ bola neraz východisková téma bez textového podkladu, pričom sa téma kolektívne derivovala na motívy či situácie, z ktorých sa postupne rodila fabula či sujet diela. („Pocta postmoderne“ bola úplne mozaiková, fragmentárna). Takýto postup pri realizácii projektu Panelstory si zvolil kolektív dvasiatich vysokoškolákov, vedený J. Nižníkovou, inšpirujúci sa metó-

² Pozri bližšie v zborníku P. Himič Svedectvo krvi – svedectvo autora.

³ Genet, J.: Od estetiky úniku k poetike pamäti. Slovenské divadlo, 40, 1992, 2–3, s. 291.

dou „brainstormingu“ (v preklade búrka, vytriasanie mozgov, pojem A. F. Osborna⁴), zásadou ktorej je, že „*kvantita vyvoláva kvalitu. Čím je nápadov viac, tým je väčšia pravdepodobnosť, že sa medzi nimi objaví originálny nápad. ...Ľudia pracujú spoločne, navzájom sa inšpirujú, pomáhajú si atď., vyprodukujú viacej nápadov, ako keď pracujú individuálne...*“⁵. Každý účastník kolektívu „nahadzoval“ vlastné nápady v rámci témy: stvárniť večerný „sídľiskový“ život ľudí v paneláku za sklami, pričom hracím priestorom sa stala bočná stena päťposchodovej budovy vysokoškolského areálu, uzatvárajúca štvorcové átrium letnej čítárne a knižnice. Do štrnástich pracovných miestností fakulty sa v rôznych konfiguráciách (jednotlivo, vo dvojiciach, trojiciach) rozmiestnili aktéri produkcie, ktorí rozohrali rad sociálnych situácií (fajčiar, samovrah, exhibicionistka, manželský výjav harmónie v domácom prostredí, naopak konflikt manželov o poschodie nižšie, tri špehujúce susedy využívajúce dostupné prostriedky maskovania sa – vyťahovanie i sťahovanie rolety, práca so svetlom a pod.). V naznačených intenciách sa napĺňa téza: „*nedivadelné miesto poskytuje vyhranený pocit pravdivosti... vyhľadávané priestrešie prijíma umelca, napĺňa jeho očakávanie, rozptyľuje jeho obavy z teatrálnosti, z falošného... Správne miesto žičí združovaniu.*“⁶

4. Iný typ divadelnej tvorby reprezentujú dielne herca a pedagóga I. Barlu. Každoročne si v nich študenti osvojujú elementaristiku hereckého výrazu prostredníctvom slova (od „šuškania“ k slovnému pianu, cez javiskové forte k veľkoplošnému žiarivému fortissimu; slovo recitované, skandované, spievané), hudby (herec spievajúci a zároveň hrajúci na jednoduchom hudobnom nástroji typu píšťala, okarina, bicie a pod.), pohybu (základné osvojenie si priestoru cez rytmizáciu), usilujúc sa usúvzťažniť jednotlivé výrazové prostriedky do syntetického hereckého výrazu v type tzv. chudobného divadla.

4. 1 Ďalšiu divadelnú dielňu Umenie menom pantomíma (2002) realizoval s klasickým metodickým postupom výchovy míma M. Kasprzyk. V niekoľkodennom cykle tento popredný predstaviteľ modernej pantomímy na Slovensku pracoval so študentmi na zvládnutí

⁴ Turek, I.: Tvorivé riešenie problémov. Prešov, Metodické centrum 2000, s. 55.

⁵ Tamže.

⁶ Bann, G.: Od estetiky úniku k poetike pamäti. Slovenské divadlo, 40, 1992, 2–3, s. 293.

bazálnych prostriedkov pantomimického výrazu (chôdza, gesto, mimi-ka, akcia a pod.). Zavŕšila sa samotnou pohybovou mimicko-gestickou prezentáciou, v ktorej sa kombinovalo vystúpenie vedúceho dielne s účinkovaním jeho členov.

4. 2 Iným inscenačným projektom alternatívneho typu divadla, o ktorom sa v náznačku zmienime a ktorého genézu, rovnako ako pri predošlých divadelných počinoch, možno sledovať v kreatívnom divadelnom procese reprezentuje Horáková La Musica alebo Palimpsest (AP 2000). Vznikla ako súčasť divadelnej dielne troch režisérov – V. Kozmenka-Delindeho (Rámec príbehu), K. Horáka (Prstoklad, Tehotná hudbou, Muzika podľa otca) a M. Hurajovej (Objektívny príbeh) s členmi Študentského divadla FF PU. V predstavení, ktoré sa usilovalo o výrazový typ divadla prostredníctvom gesta, rekvizity s ikonickým významom, s dominanciou pantomimického či tanečného výrazu a skromným verbálnym konaním, často redukovaným na heslá či alúzie a ktoré sa zároveň odvolávalo na palimpsest (pergamenovú rukopis viac ráz popísaný po zmytí staršieho textu) boli badateľné aspoň tri výrazne osobité divadelné štýly: Delindeho „buffa“ s realistickým kostýmovaním, Hurajovej civilistické „scudzenie“ príbehu v závere a obrazný, neraz „poetický“ výraz s prevahou pohybovej zložky „chudobného divadla“ autora scenára i režiséra v jednej osobe.

4. 3 Bytostné hľadanie a objavovanie zákonitostí hereckého tvorivého procesu, „...*пřеjemných spojenі mezi duší a tělem, mezi psychikou herce, psychikou postavy a vnějším hereckým projevem...*“⁷ našlo svoj základ i východisko tak v teoretickej, ako aj praktickej rovine v ďalších dvoch podnetných umeleckých dielňach (Herecká koncepcia M. Čechova, 2000 a Moderný divadelný výraz, 2002), ktoré počas AP (s ročným odstupom) viedol mladý režisér, v súčasnosti umelecký šéf činohry ŠD Košice a vysokoškolský pedagóg VŠMU v Bratislave P. Lančarič. Ten (spolu s B. Vallovou) formou odbornej prednášky sugestívnym spôsobom priblížil účastníkom dielne základný pojmový aparát, techniky a metódy hereckého umenia popredného herca, riaditeľa Prvého štúdia moskovského MCHAT-u Michaila Čechova. Druhá tvorivá dielňa spojená predovšetkým s divadelnou praxou napokon vyústila do konkrétneho realizačného procesu, v ktorom si študenti

⁷ Oubramová, Z.: Doslov. In: M. Čechov O herecké technice. Praha, Divadelní ústav 1996, s. 128.

prostredníctvom praktických cvičení overili účinnosť koncepcie hereckej tvorby spomínaného tvorcu. P. Lančarič ich štrukturoval podľa stupňa náročnosti – od základných hereckých predpokladov (citlivosť tela voči psychickým podnetom) k zložitejším (stelesňovanie predstáv a individuálnych citov, psychologické gestá, charakter postáv a ich interpretácia a pod.). Výsledkom tohto procesu sa síce nestala ucelená výrazová prezentácia hereckej tvorby, nevzniklo ani autochtónne divadelné dielo, no v dôsledku praktického uplatnenia nami naznačených hereckých cvičení sa uvoľnili neraz netušené dispozície či skrytý herecký potenciál mnohých jeho aktérov.

4. 4 V posledných rokoch (od r. 1999) sa stáva pravidlom podujatia, že štartujúcim projektom Akademického Prešova býva tzv. „pochôdzkové divadlo“, realizované poslucháčmi FF PU, ktorí rozohrávajú po rozľahlom vysokoškolskom areáli na Ulici 17. novembra (v jeho jednotlivých traktoch) rozličné dramatické situácie. Výsledok dielne zároveň tvorí prvú časť otváracieho „ceremoniálu“ festivalu pred centrálnym vchodom do budovy VŠA, nasleduje putovanie účinkujúcich s početným diváckym zázemím spomínanými priestormi. V jednotlivých krídlach komplexu rozličné tímy prezentujú svoje inscenačné pokusy, viazané zväčša spoločnou témou, prekvapujúce však druhovou, žánrovou či štýlovou pestrosťou, pripomínajúce akúsi divadelnú „skladačku“ (scénický tanec, pantomimické etudy, hudobné produkcie, rozličné typy klauniád, improvizovaných prezentácií, čítanie avantgardných manifestov, scénické realizovanie futuristických, dadaistických, surrealistických i expresionistických miniatúr a pod).

5. Divadelné dielne – odohrávajúce sa v rámci Súťaže amatérskej umeleckej tvorivosti vysokoškolákov Slovenska – (AP) sa stali pre viacerých ich aktívnych členov príležitosťou osobitej skúsenosti, na konci ktorej bol často inšpiratívny umelecký tvar, zároveň ponúkli ich aktérom neopakovateľný zážitok, ktorý vyplynul zo spolupráce s tvorivou individualitou vedúceho dielne, ktorým bol najčastejšie profesionálny režisér alebo iný typ tvorivej umeleckej osobnosti; tá v práci s účastníkmi uvoľnila u neho nepoznané tvorivé schopnosti. Zároveň v kontakte s aktérmi dielne zažila osobitý typ tvorby každého účastníka, jeho prínosu a podielu na tvorbe umeleckej hodnoty, ktorá pri prezentácii pôsobila autenticky a zväčša oslovila aj sociálne blízkeho diváka.

5. 1 Niektoré inscenačné pokusy alternatívneho typu (i keď tvorivé) sa neskončili výsledným zrelým divadelným tvarom, uvedieme napr. Švedovu dielňu *Divadlo a intermedialnosť* (AP 2002), no absolvovaný proces bol školou, neoceneným poznaním i spoznaním jeho úskalí (technické problémy pri koordinácii viacerých mediálnych zdrojov).

Potvrďuje sa teda nezastupiteľnosť absolvovaného procesu tvorby divadelného diela vo výchove mladého človeka, ale zároveň aj jeho zodpovednosť za umeleckú dotvorenosť divadelného tvaru, ktorý má často ambíciu pôsobiť svojimi umelecko-estetickými hodnotami.

Tvorivé divadelné dielne, z ktorých sme len niektoré v našej práci spomenuli sú novým prínosom Akademického Prešova a signalizujú nevysychajúcu tvorivú aktivitu vysokoškolákov v procese divadelnej tvorby.

POUŽITÁ LITERATÚRA:

- Bann, G.: *Od estetiky úniku k poetike pamäti*. Slovenské divadlo, r. 40, 1992, č. 2–3, s. 293.
- Braun, K.: *Druhá divadelní reforma?* Praha – Brno, Divadelní ústav – JAMU 1993. 172 s.
- Čechov, M.: *O herecké technice*. Praha, Divadelní ústav 1996. 131 s.
- Genet, J.: *Od estetiky úniku k poetike pamäti*. Slovenské divadlo, r. 40, 1992, č. 2–3, s. 291.
- Spravodajca (XXXII.–XXXVI. ročník)* Akademického Prešova. Prešov, KEVU 1997–2002.
- Turek, I.: *Tvorivé riešenie problémov*. Prešov, Metodické centrum 2000. s. 55.