

**Hans-Thies Lehmann**  
**POSTDRAMATICKÉ DIVADLO**

**Divadelný ústav**  
**Bratislava 2007**

Hans-Thies Lehmann

*Postdramatické divadlo / Postdramatisches Theater*

© Verlag der Autoren, D – Frankfurt am Main 1999

Preklad © Anna Grusková

© Elena Diamantová

Doslov © Anna Grusková

Lektoroval Dezider Kamhal

Vydal © Divadelný ústav Bratislava v edícii Svetové divadlo, 2007

ISBN 978-80-88987-81-9

**DIVADELNÝ ÚSTAV**  
**B R A T I S L A V A**  
THE THEATRE INSTITUTE

# OBSAH

## PROLÓG

Úvod	13
Zámery	15
Výrobné tajomstvo dramatického divadla	18
Cezúra mediálnej spoločnosti	19
Mená	20
Paradigma	21
Postmoderný a postdramatický	22
Výber slov	23
Tradition and the Postdramatic Talent	24
Nové divadlo, avantgarda	25
Mainstream a experiment	26
Riziko	27

## DRÁMA

<b>Dráma a divadlo</b>	33
„Epizácia“ – Peter Szondi, Roland Barthes	33
Odcudzenie divadla a drámy	34
„Dramatický diskurz“	35
Divadlo po Brechtovi	36
Je napätie napínavé?	37
„To je dráma!“	39
„Formalistické divadlo“ a napodobňovanie	39
Mimézis konania	40
„Energetické divadlo“	41
<b>Dráma a dialektika</b>	43
Dráma, dejiny, zmysel	43
Ideál prehľadnosti (Aristoteles)	44
Hegel 1: Vylúčenie reálneho	45
Hegel 2: Performancia	48

## PREHISTÓRIE

<b>K prehistórii postdramatického divadla</b>	53
Divadlo a text	53
Dvadsiate storočie	55
Prvá etapa: čistá a „nečistá“ dráma	55
Druhá etapa: kríza drámy, vlastné cesty divadla	55
Autonomizácia, reteatralizácia	57
Tretia etapa: neoavantgarda	59

<b>Krátky prehľad historických avantgárd</b>	65
Lyrická dráma, symbolizmus	65
Statika, duchovia	66
Javisková poézia	67
Akty, akcie	68
Rýchlosť, čísla	69
Landscape Play	70
Čistá forma	72
Expresionizmus	73
Surrealizmus	74
<b>PANORÁMA POSTDRAMATICKÉHO DIVADLA</b>	
<b>Mimo deja: obrad, hlasy v priestore, krajina</b>	79
Kantor alebo obrad	82
Grüber alebo do-zvuk v priestore	85
Wilson alebo krajina	88
<b>Postdramatické divadelné znaky</b>	94
Zrušenie syntézy	94
Snové obrazy	95
Synestézia	96
Performance Text	97
1. Parataxa/nehierarchickosť	98
2. Simultánnosť	100
3. Hra s hustotou/množstvom/znakov	101
4. Preplnenosť	102
5. Muzikalizácia	103
6. Scénografia, vizuálna dramaturgia	105
7. Teplo a chlad	107
8. Telesnosť	107
9. „Konkrétne divadlo“	110
10. Prienik reálneho	112
11. Udalosť/situácia	116
<b>Mimo ilúzie</b>	120
Estetický odstup, „mémoire involontaire“	121
Vrstvy ilúzie	122
Ukazovanie a komunikácia	124
<b>Príklady</b>	
1. Večer u Jana a jeho priateľov	125
2. Narácie	126
3. Scénická báseň	127
4. Medzi umeniami	129
5. Scénická esej	130
6. „Kinematografické divadlo“	132

7. Hypernaturalizmus	133
8. Cool Fun	136
9. Divadlo „spoločne užívaného“ priestoru	140
10. Divadelné sóla, monológie	143
11. Chórové divadlo	147
12. Divadlo heterogénnosti	151
<b>PERFORMANCIA</b>	
<b>Divadlo a performance</b>	155
Oblasť medzi	155
Vymedzenie performance	156
Sebatransformácia	158
Agresia, zodpovednosť	160
<b>Prézens performance</b>	163
<b>TEXT</b>	
<b>Text, reč, hovorenie</b>	171
Reč a javisko v agóne	171
Poetika narúšania	172
Reč ako výstavný objekt	173
<b>Hudba viacerých jazykov</b>	175
Rečový akt ako udalosť	175
<b>Text, hlas, subjekt</b>	177
Krajina textu	178
Divadlo = nemý film + rozhlasová hra	178
Divadlo hlasov	179
Subjekt/diseminácia	180
Locus agendi, locus parlandi, auditívna semiotika	181
<b>PRIESTOR</b>	
<b>Dramatický a postdramatický priestor</b>	187
Dramatický, dostredivý a odstredivý priestor	187
Metonymický priestor	188
Dráma a iné rámy	189
<b>Postdramatická estetika priestoru: Pre-hľad</b>	191
„Obrat“ okolo roku 1980	191
1. Tableau (rámovania)	192
2. Hra s priestorom a plochou	193
3. Scénická montáž	193
4. Časo-priestory	195
5. Priestory konfliktu	197
6. Výnimočné miesto	198
7. Theatre on Location	199
8. Heterogénne priestory	200

## ČAS

<b>Problémy divadelného času</b>	205
Časo-vrstvy	205
„Iný“ čas	209
Čas drámy, súboj	211
Časo-kríza	211
Beckett, Müller, čas	213
<b>Postdramatická esetika času</b>	216
Čas ako čas	217
1. Duration	218
2. Čas a fotografia	219
3. Opakovanie	220
4. Obraz-čas	222
5. Estetiky rýchlosti: zrýchlenie, simultánnosť, koláž	224
<b>Divadlo a pamäť</b>	227
Dejinná pamäť	227
Spomienka na telo	228
Oslobodenie sa od povinností	229
Čas viny	229
<b>Exkurz o jednote času</b>	231
<b>TELO</b>	
Pohľady na telo	239
Obraz, divadlo a zmysel	241
Od agónu k agónii	242
Punctum, antropofánia	243
<b>Postdramatické obrazy tela</b>	245
1. Tanec	245
2. Slow motion	246
Gesto	247
3. Sochy	247
Telo, obeť, voyeur	249
4. Silné telá	251
5. Telo a veci	251
6. Zvieratá	254
7. Estetické telo versus reálne telo	254
8. Bolesť, katarzis	255
9. Diabolské telá	258
10. Chradnúce telá	259
11. Spirits	260

## MÉDIÁ

### Divadlo ± médiá

Nadvláda médií?	265
Verejnosť, skúsenosť	266
„Interakcia“	268
„Teatrálnosť“, divadlo, smrť	269
Mediálne telá a techno telá	270
Stroj na ilúziu	271

### Médiá v postdramatickom divadle

1. Používanie médií	274
2. Inšpirácia médiami	275
3. Konštitutívne médiá	277
4. Teatralizované médiá	278
5. Talianska scéna	279
6. Virtuálna prítomnosť	280
7. Jesurun, ešte raz	281
Prepájania	282
8. Videoinštalácia	283

### Zobrazenie a zobraziteľnosť

Elektronické obrazy ako odbremenenie	288
„Zobraziteľnosť“, osud	289

## EPILÓG

Politickosť	297
O manifestoch	297
Interkultúrne divadlo	299
Zobrazenie, miera a prekročenie	301
Afformance Art?	303
Dráma a spoločnosť	304
„Spektakulárna spoločnosť“ a divadlo	307
Politika vnímania, estetika zodpovednosti	308
Estetika rizika	310

### Poznámky

### Bibliografia

### DOSLOV

Anna Grusková: Divadlo v súvislostiach	347
--	-----

### Menný register

# PROLÓG



## Úvod

Na konci „Gutenbergovej galaxie“ sa znovu spochybňuje písaný text a kniha, mení sa spôsob vnímania: simultánna a multiperspektívna percepcia nahrádza lineárno-postupnú. Povrchnejšie, no zároveň obsiahlejšie vnímanie nastupuje na miesto koncentrovaného, hlbšieho, ktorého predobrazom bola lektúra literárneho textu. Vzhľadom na výnosnejší obeh pohyblivých obrázkov hrozí, že pomalé čítanie ako aj zdĺhavé a ťažkopádne divadlo stratí svoje postavenie. Literatúra a divadlo, ktoré sú na seba esteticky odkázané, sa dostávajú do postavenia menšinovej praxe. Divadlo prestalo byť masovým médiom. Je smiešne túto skutočnosť krčkovito popierať, a čoraz nevyhnutnejšie je reflektovať ju. V dôsledku tlaku, ktorý vyvoláva príťažlivosť spojených síl rýchlosti a povrchnosti, sa divadelný diskurz z hľadiska svojej funkcie v kultúre približuje k literárnemu diskurzu, pričom sa od neho zároveň emancipuje, pretože v divadle aj v literatúre ide o texty, ktoré sú vo veľkej miere odkázané na uvoľňovanie aktívnej energie obrazotvornosti, a tej je v civilizácii pasívneho konzumu obrazov a dát čoraz menej. Divadlo ani literatúra nie sú primárne usporiadané ako zobrazujúce, ale ako symbolické. Kultúrny „sektor“ zároveň čoraz väčšmi ovplyvňuje tlak predajnosti a rentability, a v tejto súvislosti sa prejavuje ďalšia nevýhoda – že totiž divadlo nevytvára hmatateľný, a teda obehový trhový produkt, akými sú video, film, CD alebo aj kniha.

Nové technológie a médiá sa obrovskými skokmi stávajú čoraz „nemateriálnejšími“. Výstava, ktorú roku 1985 realizoval v Paríži Jean-François Lyotard, sa volala *Les Immateriaux*. Pre divadlo je naopak mimoriadne príznačná „materiálnosť komunikácie“. Na rozdiel od iných umeleckých foriem sa vyznačuje veľkou materiálnou hmotnosťou svojich materiálov a prostriedkov. V porovnaní s perom a papierom lyrika, olejovou farbou a plátnom maliara potrebuje divadlo oveľa viac: nepretržitú aktivitu živých ľudí, údržbu javiska, organizáciu, správu a remeselnícke činnosti, materiál si nárokujú aj umenia, ktoré sú v divadle zahrnuté. Napriek tomu má táto takmer starobylo pôsobiaca inštitúcia vedľa technicky pokročilejších médií stabilné miesto v spoločnosti. Divadlo očividne spĺňa funkciu, ktorá súvisí práve s jeho „nevýhodami“.

Divadlo nie je iba miestom ťažkých *tíel/telies*, ale aj miestom *reálneho zhromaždenia*, kde sa neopakovateľne prelínajú esteticky usporiadaný a bežný reálny život. Na rozdiel od všetkých druhov objektového umenia a mediálne sprostredkovaného umenia dochádza v ňom k estetickému aktu ako takému (hra), ako aj k aktu recepcie (návšteva divadla) ako reálnemu daniu tu a teraz. Divadlo znamená: aktérmi a divákmi spoločne strávený a *spoločne spotrebovaný čas* v spoločne dýchanom

vzduchu toho priestoru, kde sa hrá a sleduje divadlo. Emisia a recepcia znakov a signálov sa *deje súčasne*. Počas divadelného predstavenia vzniká *spoločný text* z diania na javisku a v hľadisku, a to aj bez prítomnosti hovoreného slova. Vyčerpávajúci opis divadla je preto viazaný na lektúru tohto komplexného textu. Tak ako sa môžu virtuálne stretnúť pohľady všetkých účastníkov, aj *divadelná situácia* vytvára celok zložený zo zjavných a skrytých komunikatívnych procesov. Táto kniha sa zaoberá otázkou, akým spôsobom scénická prax od sedemdesiatych rokov 20. storočia využíva základné danosti divadla, ako ich reflektuje a ako sa stávajú priamo obsahom a témou zobrazenia. Podobne ako iné umenia (post)moderny, má aj divadlo sklon k sebareflexii a sebatematizácii. Tak ako podľa Rolanda Barthesa každý text obdobia moderny uvažuje o probléme svojej alternatívy – vyjadruje jeho jazyk realitu? –, aj radikálna inscenačná prax problematizuje svoj status zdanlivej reality. Pri heslách sebareflexia a autotematická štruktúra nám najskôr zide na um dimenzia textu: napokon, práve jazyk *par excellence* otvára priestor pre sebareflexívne použitie znakov. Divadelný text však podlieha rovnakým zákonom ako vizuálne, auditívne, gestické, architektonické atď. znaky divadla.

Vzhľadom na zásadne zmenený spôsob používania divadelných znakov je zjavne zmysluplné označiť významnú časť nového divadla ako postdramatické. Nový divadelný text ako jazykový útvar, ktorý reflektuje svoj stav, už nie je dramatickým textom. Názov „postdramatické divadlo“, narážajúci na literárny žáner drámy, signalizuje pretrvávajúcu súvislosť medzi divadlom a textom, aj keď v našom prípade je v centre pozornosti diskurz *divadla*, ide teda o text ako prvok, vrstvu a „materiál“ scénického stvárnenia, a nie o čosi, čo mu vládne. Rozhodne s tým nie je spojený apriórny hodnotiaci úsudok. Nadalej sa budú písať významné texty a v priebehu skúmania sa ukáže, že často opovržlivo používané spojenie „textové divadlo“ – pričom sa tým zďaleka nemyslí niečo prekonané – predstavuje prirodzenú a autentickú podobu postdramatického divadla. Zdá sa však, že vzhľadom na vonkoncom neuspokojivý stav teoretického zvládnutia novo vzniknutých *scénických* diskurzov – v porovnaní s analýzou *drámy* – je namieste zreteľne vymedziť dimenziu textu vo svetle divadelnej reality.

V súčasnom „nedramatickom divadelnom texte“ (Poschman) zanikajú „princípy narácie a figurácie“ a tiež usporiadanie „fabuly“<sup>1</sup>. Dochádza k „osamostatneniu jazyka“.<sup>2</sup> Schwab, Jelineková alebo Goetz vytvárajú texty – pričom stupeň zachovania dramatickej dimenzie je u nich rozdielny –, v ktorých jazyk nepredstavuje reč postáv (pokiaľ ešte možno hovoriť o definovateľných postavách), ale autonómnou divadelnosť.

Ginka Steinwachsová sa so svojím „divadlom ako orálnou ustanovizňou“ pokúša prezentovať scénickú realitu ako vystupňovanú poeticko-zmyslovú realitu reči. To, čo sa deje, vyjadruje Jelinekovej pojem proti sebe stojacich „rečových plôch“ namiesto dialógu. Poschmann<sup>3</sup> vysvetľuje, že tento vzorec je namierený proti hĺbkovej dimenzii hovoriacich postáv, ktorá by mohla predstavovať mimetickú ilúziu. V tomto smere metafora „rečových plôch“ korešponduje s obratom v maliarstve obdobia moderny, keď sa namiesto vytvárania ilúzie trojrozmerného priestoru „in-scenovala“ plošnosť obrazu ako autonómna kvalita, jeho dvojrozmerná skutočnosť a realita farby. Interpretácia, že osamostatnená reč svedčí o nedostatočnom záujme o človeka, však očividne nie je presvedčivá.<sup>4</sup> Nejde skôr o zmenu pohľadu na človeka? Neartikuluje sa tu ani tak intencionalita – charakteristika subjektu –, ako skôr jej vylúčenie, nie vedomá vôľa, ale skôr túžba, nie „ja“, ale „subjekt nevedomého“. Namiesto toho, aby sme v postdramaticky usporiadaných textoch márne hľadali vopred definovaný obraz človeka, mali by sme sa pýtať, aké nové možnosti uvažovania a predstáv poskytujú jednotlivému ľudskému subjektu.

## Zámery

Zámerom tejto štúdie nie je obsiahla inventarizácia. Ide o pokus predložiť *estetickú logiku* nového divadla. Jednou z príčin, prečo sa dosiaľ nič podobné nevypracovalo, je skutočnosť, že len zriedkakedy dochádza k stretnutiu radikálneho divadla s teoretikmi, ktorých myslenie by korešpondovalo s tendenciami tohto divadla. Medzi teoretikmi zaoberajúcimi sa divadelnou vedou je len menšina tých, ktorí sa vo svojom výskume venujú reálne existujúcemu divadlu a ktorým ide o *reflexiu divadelnej skúsenosti*. Filozofi síce nápadne často uvažujú o „divadle“ ako o koncepte a ideí a „scénu“ či „divadlo“ chápu ako pojmy teoretického diskurzu, ale iba zriedka píšú o konkrétnych divadelníkoch alebo divadelných formách. Uvažovanie Jacqua Derridu o Artaudovi, výklad Gillesa Deleuza o Carmelovi Beneovi alebo klasický text Louisa Althussera o Bertolazzim a Brechtovi predstavujú významné výnimky, potvrdzujúce pravidlo.<sup>5</sup> Prihlásenie sa k divadelno-estetickému perspektíve si však vyžaduje pripomienku, že estetické výskumy vždy v širšom zmysle zahrňajú otázky *etické*, morálne, politické a právne, v minulosti by sme povedali „mravné“. Umenie, a predovšetkým divadlo, ktoré je mnohako prepojené so spoločnosťou – počnúc spoločenským charakterom produkcie cez verejné financovanie až po spoločnú recepciu –, sa nachádza na poli *reálnej socio-symbolickej praxe*. Ak nedôjde k zvyčajnej redukcii estetického na spoločenské pozície a výpovede, potom je formulovanie otázok divadelnej estetiky, ktorá v umeleckej pra-

xi divadla nevidí reflexiu spoločenských noriem vnímania a správania, takpovediac jalové.

Opis foriém divadla, ktoré tu chápeme ako postdramatické, je zameraný na používanie. Na jednej strane ide o pokus posunúť vývin divadla 20. storočia do perspektívy inšpirovanej očividne ťažko kategorizovateľným vývinom nového a najnovšieho divadla; na druhej strane to má slúžiť na *pojmové zachytenie a verbalizovanie skúsenosti* s týmto často „zložitým“ divadlom súčasnosti, a tým podnietiť jeho vnímanie a diskusiu o ňom. Nedá sa totiž poprieť, že nové formy divadla zásadne poznačili prácu niekoľkých najvýznamnejších režisérov tohto obdobia, našli si viac či menej početné, poväčšine mladé publikum, ktoré sa grupovalo a grupuje okolo inštitúcií ako sú divadlá Mickerytheater, Kaaitheater, Kampnagel, Mousonturm a TAT vo Frankfurte, Hebbeltheater, Szene Salzburg a iné; nadchli istý počet kritikov a niektoré z ich estetických princípov sa „zahniezdili“ v etablovanom divadle (aj keď väčšinou v zriedenej podobe). Avšak u veľkej väčšiny divákov, ktorí od divadla, zjednodušene povedané, očakávajú zobrazenie klasických textov a akceptujú nanajvýš „modernú“ scénografiu, ale inak sú nastavení na zrozumiteľný príbeh, zmyslovú súvislosť, kultúrne sebaoprotvrdenie a hlboké divadelné zážitky, postdramatické divadelné formy Wilsona, Fabra, Schleea alebo Lauwersa – aby sme menovali aspoň niekoľkých divadelníkov, ktorí sa ako-tak „presadili“ – väčšinou narážajú na nedostatok pochopenia. A tým, ktorí sú presvedčení o umeleckej autenticite a úrovni takého divadla, často chýba terminológia na to, aby svoje vnímanie formulovali. Prejavuje sa to tým, že prevládajú čisto negatívne kritériá. Počujeme a čítame, že nové divadlo nie je to, nie je ono ani tamto, chýbajú však kategórie a pojmy kladného určenia, opis, o čo vlastne ide. Táto štúdia chce tento neduh aspoň čiastočne napraviť a zároveň v divadle podnietiť pracovné postupy, ktoré sa vymykajú konvenčným názorom na to, čo je divadlo alebo čím by malo byť.

Táto esej má zároveň uľahčiť orientáciu v pestrofarebnom poli nového divadla. Všetličo je len stručne načrtnuté, no splní to svoj účel aj vtedy, ak to bude motivovať detailné analýzy. Obsiahle „zhrnutie“ nového divadla vo všetkých jeho formách nie je možné, a to nielen z pragmatického dôvodu, totiž, že vzhľadom na jeho rôznorodosť by sa sotva dalo ohraničiť. Tento výskum je síce zameraný na „divadlo súčasnosti“<sup>6</sup>, ide však o pokus teoreticky vymedziť, čo je potrebné na poznanie jeho špecifickosti. Zohľadňujeme iba časť divadelnej produkcie posledných tridsiatich rokov 20. storočia. Nejde tu o raster pojmov, kam sa zmestí všetko, bez ohľadu na to, či estetika tohto divadla vypovedá o súčasnom stave, alebo len remeselne narába so starými modelmi. Klasická idealis-

tická estetika mala koncepciu „idey“: koncept pojmového celku, ktorý umožňuje konkretizovať detaily tak, že sa zároveň rozvinú v „realite“ i v „pojme“. Hegel teda mohol vnímať každú historickú fázu umenia ako konkrétne a špecifické rozvinutie idey v umení, každé umelecké dielo ako osobitú konkretizáciu objektívneho ducha istej epochy alebo „umeleckej formy“. Idea epochy alebo historického stavu sveta poskytovala idealizmu zjednocujúci kľúč, ktorým sa umenie dalo historicky a systematicky zaradiť. Keď sa stratila dôvera v takéto konštrukcie – napríklad divadla ako takého, pričom divadlo istej epochy by predstavovalo jeho špecifickú podobu – pluralizmus fenoménov núti uznať nepredvídateľnosť a „náhlosť“ *objavu*, nezdôvodnitelný okamih invencie.

Heterogénnosť zároveň spochybňuje metodické istoty, ktoré mali obhájiť obšírne kauzality vývinu umenia. Je potrebné akceptovať koexistenciu rôznorodých divadelných konceptov, v rámci ktorých ani jedna paradigma nie je „vládnuca“. Jednou z možností by teda bolo zostať pri aditívnom opise, ktorý by pre všetky formy nového divadla znamenal aspoň zdanlivú spravodlivosť. Avšak takýto atomizovaný historicko-empirický výpočet toho, čo všetko jestvuje, nie je uspokojivý. Bolo by to iba prenesenie historickej nenáročnosti – podľa ktorej sa oplatí zaoberať sa *eo ipso* všetkým už len preto, že to existovalo – do súčasnosti. Divadelná veda nesmie pristupovať k vlastnej prítomnosti z pohľadu archivára. Preto sa vynára otázka, aké je východisko z tejto dilemy alebo aký postoj k nej zaujať. Akademická činnosť len zdanlivo rieši ťažkosti súvisiace s vytrácaním historických a estetických modelov: väčšinou ide o rozštiepenie na pedantské špecializácie, ktoré len čoraz zložitejšou formou sprostredkovávajú fakty. Iná odpoveď je, že divadelná veda stavia na často citovanú interdisciplinárnosť. Hoci podnety vyplývajúce z tejto orientácie sú nepochybne závažné, treba konštatovať, že práve v mene interdisciplinárnych postupov často dochádza k tomu, že samotná príčina a podstata teoretizovania, estetická skúsenosť v jej nechránenej a nezabezpečenej pokusnej forme sa potláča ako rušivý prvok na úkor rozsiahlych (a v zmysle inerdisciplinárnosti čoraz rozšírenejších) kategorizačných stratégií.

Ak nechceme, aby sa uvažovanie o umení stalo povrchným archivovaním alebo kategorizovaním, zostáva nám dvojitá cesta. Na jednej strane môžeme reálne umelecké výtvory a formy praxe vnímať v zmysle Petra Szondiho ako odpovede na umelecké otázky, ako reakcie na problémy stvárnenia, ktoré v divadle vznikajú. V tomto zmysle pojem „*postdramatický*“ – na rozdiel od „epochálnej“ kategórie „postmoderna“ – predstavuje konkrétnu divadelnoestetickú problematiku: Heiner Müller môže konštatovať, že má ťažkosti vyjadrovať sa ešte v dramatickej forme. Na druhej strane je potrebná určitá (kontrolovaná) dôvera v osobnú, povedané s Adornom, „idiosynkratickú“ reakciu. Tam, kde divadlo vy-

volávalo „otrasy“ spôsobené nadšením, poznaním, fascináciou, náklonnosťou alebo napätým (nie ochromujúcim) nepochopením, obozretne sa preskúmalo pole poznačené takýmito skúsenosťami. Už v priebehu samotnej explikácie je potrebné, hoci len čiastkovo, deklarovat hlavné kritériá výberu.

## Výrobné tajomstvo dramatického divadla

V európskom divadle stáročia prevažovala paradigma, ktorá sa výrazne odlišuje od mimoeurópskych divadelných tradícií. Zatiaľ čo napríklad indické kathakali alebo japonské divadlo nó majú celkom inú štruktúru a ich hlavnými zložkami sú tanec, chór a hudba, štylizované obrady, epické a lyrické texty, európske divadlo znamenalo sprítomnenie rozprávania a konania na javisku prostredníctvom napodobňujúcej dramatickej hry. Bertolt Brecht na označenie tradície, s ktorou malo skoncovat jeho epické „divadlo vedeckej éry“, použil výraz „dramatické divadlo“. V širšom ponímaní (ktoré zahŕňa aj väčšiu časť Brechtovho diela) môže tento pojem označovať podstatu európskej divadelnej tradície novoveku. Spájajú sa v nej sčasti vedomé, sčasti akoby samozrejme predpokladané motívy, ktoré sa poväčšine jednoznačne pokladajú za „to“ divadlo. Divadlo sa mlčky chápe ako *divadlo drámy*. K jeho známym teoreticky ponímaným činiteľom patria kategórie „napodobňovania“ a „deja“, ako aj ich takmer automatická spolupatričnosť. Ako skôr podvedomý, s tým súvisiaci motív klasického chápania divadla možno vyzdvihnúť pokus pomocou divadla formovať alebo posilniť sociálnu súvislosť, spoločenstvo, ktoré emocionálne a mentálne spája publikum a scénu. „Katarzia“ je pozmenený teoretický pojem pre túto rozhodne nie primárne estetickú funkciu divadla: vytváranie afektívneho znovuzpoznávania a spolupatričnosti prostredníctvom citov ponúkaných v dráme, ktoré sa prenášajú na diváka. Tieto črty sa nedajú oddeliť od paradigmy „dramatického divadla“, ktorého význam preto ďaleko presahuje platnosť jednoduchého vymedzenia umeleckého druhu.

Dramatickému divadlu vládne text. Inscenáciu v divadle novoveku tvorila poväčšine deklamácia a ilustrácia napísanej drámy. Aj tam, kde pribudla hudba a tanec, ktoré niekedy mali dokonca dominantnú úlohu, určujúci bol „text“ v zmysle naratívnej a myšlienkovvej *totality*. Napriek čoraz silnejšej charakteristike *dramatis personae* prostredníctvom neverbálneho repertoáru gestiky, pohybu a oduševnenej výrazovej mimiky, ľudská postava sa aj v 18. a 19. storočí v prevládajúcej miere definovala rečou. Text bol zasa sústredený predovšetkým na svoju funkciu textu roly. Do drámy sa mohol vložiť a doložiť chór, rozprávač, medzihry, divadlo v divadle, prológ a epilóg, hovorenie bokom a nespočetné subtíl-

nejšie prejavy dramatického kozmu, a napokon brechtovský repertoár epického spôsobu hry, bez toho, aby sa narušil špecifický zážitok dramatického divadla. Nehrá zásadnú úlohu, či a do akej miery boli v dramatickej textúre účinné lyrické rečové formy, do akej miery sa používala epická dramaturgia: dráma bola schopná toto všetko si privlastniť a pritom nestratiť svoj dramatický charakter.

Hoci je otázne, do akej miery a akým spôsobom podliehalo publikum minulých storočí „ilúziám“, ktoré im ponúkali javiskové triky, svetelné efekty, hudba, kostýmy a kulisy – dramatické divadlo znamenalo vytváranie ilúzie. Chcelo vytvoriť *fiktívny kozmos* a „dosky, ktoré znamenajú svet“, predstaviť ako dosky, ktoré znázorňujú svet vo všeobecnosti, ale tak, aby fantázia a včítanie divákov spoluvytvárali *ilúziu*. Pre takúto ilúziu nie je potrebná úplnosť, dokonca ani kontinuita reprezentácie, dôležitý je však princíp, aby sa to, čo vnímame v divadle, mohlo vzťahovať na konkrétny „svet“, teda na určitý celok. Celistvosť, ilúzia, reprezentácia sveta sú podriadené modelu „drámy“, a naopak, forma dramatického divadla si vyžaduje celistvosť ako *model* reálneho. Dramatické divadlo sa končí tam, kde tieto prvky už nepredstavujú riadiaci princíp, ale sú len možným variantom divadelného umenia.

## Cezúra mediálnej spoločnosti

Prevláda názor, že experimentálne formy súčasného divadla od šesťdesiatych rokov 20. storočia vychádzajú z obdobia historických avantgárd. Táto štúdia vychádza z presvedčenia, že nesporne zásadný medzník historických avantgardných postupov okolo roku 1900 v zásade zachoval podstatné črty „dramatického divadla“, a to aj napriek revolučným novotám; novovznikajúce divadelné formy naďalej slúžili stvárneniu textových svetov, avšak v zmodernizovanej podobe; navyše sa pokúšali zachrániť text a jeho pravdu pred znetvorením skonvencionalizovanou divadelnou praxou a len minimálne spochybňovali tradičný model divadelnej reprezentácie a komunikácie. Isteže, Mejerholdove javiskové prostriedky pôsobili v hrách extrémne odcudzujúco, predvádzali sa však v súvislom celku. Isteže, divadelní buriči rúcajú takmer všetko dovtedajšie, ale napriek príklonu k abstraktným a odcudzujúcim javiskovým prostriedkom pridržiavajú sa mimézis deja v divadle. Naproti tomu od sedemdesiatych rokov 20. storočia dochádza následkom rozšírenia a neskôr všadeprítomnosti *médií* v každodennom živote k novej divadelnej forme diskurzu, ktorú v našej štúdii nazývame *postdramatické divadlo*. Tým nechceme poprieť určujúci historický význam revolúcie v umení a divadle na prelome storočia – predformám, náznakom a anticipáciám postdramatického divadla, ktoré vznikli v tom čase, je venovaná osobitá časť. Pri podobnosti výrazových foriem však treba zväžiť, že rovnaké

prostriedky v rozdielnych kontextoch môžu radikálne meniť zmysel. Jazykové formy vznikajúce od čias historických avantgárd vytvárajú v postdramatickom divadle arzenál výrazových prostriedkov, ktorými divadlo odpovedá na zmenenú spoločenskú komunikáciu v podmienkach zovšeobecnievajúcej informačnej technológie.

Skutočnosť, že pri takomto vymedzovaní nového divadelného kontinentu inými kritériami, hodnotami a postupmi vznikla potreba kriticky odhalovať viaceré „bezmyslienkovité“ implikácie toho, čo dodnes ovplyvňuje bežné chápanie divadla, pokladáme za vítaný vedľajší efekt nášho výskumu. Okrem tejto kritiky je potrebné proti rôznym, pri bližšom skúmaní skutočne pochybným prehľadom teoretickej rozpravy o dráme rázne postaviť pojem postdramatického divadla. Tento pojem vytvorený na pomenovanie súčasného stavu umožňuje, aby aj v divadle minulosti jasne vystúpili „ne-dramatické“ aspekty. Novovzniknuté estetiky posúvajú do zmeneného svetla oboje: staršie divadelné formy i koncepcie, ktorými sa skúmali. Prirodzene, ak konštatujeme cezúry v dejinách istej umeleckej formy, musíme byť pri tom opatrní, najmä ak ide o novšie či najnovšie formy. Môže vzniknúť nebezpečenstvo, že preценíme dosah tu postulovaného medzníka: zničíme celé storočia platné základy dramatického divadla, radikálne transformujeme scénické postupy v dvojznačnom svetle mediálnej kultúry. Najmä v akademickej oblasti však zjavne hrozí skôr opačný problém, totiž že v novom vidíme iba variant starého známeho, čo predstavuje nebezpečenstvo oveľa horšieho podcenenia a zaslepenia.

## Mená

Nasledujúci zoznam poskytuje akúsi panorámu skúmanej oblasti, ktorá sa otvára pod názvom postdramatické divadlo. Ide o nanajvýš heterogénne fenomény, o svetoznámych divadelníkovi, ako aj o skupiny, ktoré okrem malého okruhu ľudí sotvaktó pozná. Každý čitateľ si vie zaradiť iný počet uvedených mien. U viacerých osobností nemožno pokladať celé ich „dielo“ – ak tento pojem použijeme v spojení s režisérmi, divadelnými skupinami, inscenáciami a divadelnými akciami – za postdramatické. V tejto knihe nebudeme podrobne hovoriť o všetkých menovaných. V tomto zmysle patria do (v každom ohľade neúplného) zoznamu mien viažucich sa k postdramatickému divadlu nasledovné: Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Einar Schleaf, Jürgen Manthey, Achim Freyer, Klaus-Michael Grüber, Peter Brook, Anatolij Vasiliev, Robert Lepage, Elisabeth Lecompteová, Pina Bauschová, Reinhild Hoffmannová, William Forsythe, Meredith Monková, Anne Teresa de Keersmaeckerová, Meg Stuartová, En Knap, Jürgen Kruse,



Christof Nel, Leander Haußmann, Frank Castorf, Uwe Mengel, Hans-Jürgen Syberberg, Tadeusz Kantor, Eimuntas Nekrošius, Richard Foreman, Richard Schechner, John Jesurun, Theodoros Terzopoulos, Giorgio Barberio Corsetti, Emil Hrvatin, Silviu Purcarete, Tomáš Pandur, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Saburo Tešigavara, Tadaši Suzuki. Patria sem aj nespočetné akčné divadlá, performanční umelci, happeningy a happeningami inšpirované divadelné štýly. Hermann Nitsch, Otto Mühl, Wooster Group, Survival Research Laboratories, Squat Theatre, The Builders Association, Magazzini, Falso Movimento, Theatergroep Hollandia, Theatergroep Victoria, Maatschappij Discordia, Theater Angelus Novus, Hotel Pro Forma, Serapionstheater, Bak-Truppen, Remote Control Productions, Tg Stan, Suver Nuver, La Fura dels Baus, DV 8 Physical Theatre, Forced Entertainment, Station House Opera, Théâtre de Complicité, Teatro Due, Societas Raffaello Sanzio, Théâtre du Radeau, Akko-Theater, Gob Squad. Ďalej nespočetné divadelné skupiny, malé, stredné a veľké projekty a inscenácie, ktoré sú spojené s jedným alebo viacerými „divadelnými jazykmi“, ktorých vznik súvisí s jedným alebo viacerými uvedenými menami. Patria sem aj mladší divadelníci, ako Stefan Pucher, Helena Waldmannová, René Pollesch, Michael Simon. Autori, ktorých dielo je aspoň čiastočne blízke postdramatickej paradigme, sú v nemecky hovoriacej oblasti predovšetkým Heiner Müller, Rainald Goetz, Viedenská škola, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelineková...

## Paradigma

Séria divadelných fenoménov posledných desaťročí, ktoré s estetickou konzekvenciou a vynaliezavosťou problematizujú tradované formy drámy a „jej“ divadla, nás zjavne oprávňuje hovoriť o novej *paradigme postdramatického divadla*. Paradigma je v tomto prípade pomocný pojem na vymedzenie spoločnej hranice navzájom nanajvýš rozdielnych postupov v postdramatickom a v dramatickom divadle. Divadelné práce sa stávajú paradigmatickými aj preto, že hoci nie sú vždy vítané, predsa sú vcelku uznávané ako autentické svedectvo doby a stanovujú vlastné meradlá. Pojem paradigma nemá vzbudzovať ilúziu, že umenie sa dá podobne ako veda vtiesnať do vývinovej logiky o paradigme a zmene paradigiem. Bolo by príliš jednoduché, keby sme pri uvažovaní o postdramatických štýlových momentoch mohli poukazovať na také prvky, v ktorých sa spája nové divadlo s tradičným a prežívajúcim dramatickým. Pri vzniku novej paradigmy sa „budúce“ štruktúry a štýlové črty takmer nevyhnutne miešajú so zaužívanými. Keby sa poznanie o tomto prelínaní obmedzilo iba na inventarizovanie pestrej zmesi štýlov a spôsobov hrania, nezachytili by sme skutočne produktívne procesy, ktoré

pôsobia pod povrchom. Bez vypracovania kategorizácie štýlových črt, ktoré sa vyskytovali vždy len v nečistej forme, by tieto procesy vôbec nevynikli. Napríklad fragmentarizáciu narácie, heterogénnosť štýlu, hypernaturalistické, groteskné a neoexpresionistické prvky, typické pre postdramatické divadlo, nachádzame aj v inscenáciách, ktoré napriek tomu patria k modelu dramatického divadla. Samotná konštelácia prvkov napokon rozhoduje o tom, či môžeme nejaký štýlový prvok chápať v súvislosti s dramatickou alebo postdramatickou estetikou. Je isté, že v súčasnosti si nevieme predstaviť Lessingovu hru, v ktorej by sme uplatnili dramaturgiu postdramatického divadla. Divadlo koncipujúce zmysel a syntézu, a tým aj možnosť syntetizujúceho výkladu sa vytrátilo. Možné sú iba vyvíjajúce sa, habkajúce odpovede, čiastkové perspektívy, nie však rady, a už vôbec nie predpisy. Úlohou teórie je pomenovať to, čo existuje, a nie stanoviť to ako normu.

## Postmoderné a postdramatické

Pre divadlo obdobia, ktoré je v centre nášho záujmu – ide zhruba o sedemdesiate až deväťdesiate roky 20. storočia –, sa všeobecne ustálil pojem *postmoderné divadlo*. Môžeme ho „zatriediť“ štyrmi spôsobmi: divadlo dekonštrukcie, multimediálne divadlo, obnovené tradičné/konvenčné divadlo, divadlo gest a pohybu. Je však zložité obsiahnuť také široké pole z hľadiska obdobia, o čom svedčia početné výskumy, usilujúce sa charakterizovať „postmoderné divadlo“ od roku 1970 na základe pozoruhodného zoznamu znakov: viacvýznamovosť, oslava umenia ako fikcie, oslava divadla ako procesu, diskontinuita, heterogénnosť, netextualita, pluralizmus, viackódovosť, subverzívnosť, zahrnutie všetkých priestorov, perverznosť, aktér ako téma a hlavná postava, deformácia, text iba ako základný materiál, dekonštrukcia, autoritatívny a archaický text, performancia ako tretí článok medzi drámou a divadlom, antimimetickosť, vymykanie sa interpretácii. Postmodernému divadlu údajne chýba diskurz, namiesto toho prevláda meditácia, gestika, rytmus, tón. K tomu sa radia nihilistické a groteskné formy, prázdny priestor; mlčanie. Hoci takmer všetky tieto heslá čiastočne vystihujú niektorú črtu nového divadla, nezodpovedajú ani jednotlivo (mnohé – napríklad viacvýznamovosť, ktorá sa pre viacero kódov vymyká interpretácii – sa zjavne týkajú aj starších divadelných foriem), a celkovo sú teda nevyhnutne veľmi všeobecné (deformácia), nič viac ako heslo, alebo pomenávajú pomerne heterogénne dojmy (perverznosť, subverzívnosť). Všetličo z toho vyvoláva námietky: v postmodernom divadle, prirodzene, nechýba „diskurz“. Takisto ako v iných druhoch umeleckej praxe, aj tu dochádza k tomu, že do moderny dovtedy nebývalou mierou preniká analýza, „teória“, reflexia a sebareflexia umenia. Postdramatické

divadlo pozná nielen „prázdny“ priestor, ale takisto preplnený priestor; môže byť skutočne „nihilistické“ a „groteskné“ – ale taký je aj *Král Lear*. Proces, heterogénnosť, pluralizmus sú súčasťou každého divadla – klasiky, moderny aj „postmoderny“. Keď Peter Sellars roku 1986 inscenoval *Ajasa*, roku 1993 *Peržanov*, ale aj originálne stvárnenia Mozartových oper, označovali ho za „postmoderného“ už len preto, lebo klasické námety nekompromisne a bez rešpektu prenášal do každodennosti súčasného sveta.

## Výber slov

Autor tejto knihy už roky vedie diskusiu o pojme a téme postdramatického divadla, do ktorej sa zapájali mnohí odborníci, preto je pochopiteľné, že pri tomto pojme zostal. V prezentovanej štúdii sa rozoberajú otázky, ktoré sme pri porovnávaní „preddramatického“ diskurzu atickej tragédie a „postdramatického“ divadla súčasnosti iba naznačili.<sup>7</sup> Richard Schechner použil pojem „postdramatický“ v súvislosti s happeningom, ibaže trochu odlišným spôsobom – raz hovorí o *postdramatic theatre of happenings*<sup>8</sup>, a takisto *en passant*, v súvislosti s Beckettom, Genetom a Ionescom, trochu paradoxne o *postdramatic drama*<sup>9</sup>, kde „generatívna matrica“ nie je *story*, ale to, čo Schechner nazýva hrou (*game*) – prirodzene, v rámci „dramatickej“ štruktúry javiskovej fikcie a situácie. Ako sme spomenuli, v súvislosti s novšími divadelnými textmi sa hovorilo o „už nie dramatickom divadelnom texte“, dosiaľ sa však nik nepokúsil detailne postihnúť nové *divadlo* v mnohorakosti jeho divadelných prostriedkov vo svetle postdramatických estetík.

Môžeme uviesť viaceré dôvody, prečo sme sa rozhodli pre pojem „postdramatický“ – bez ohľadu na pochopiteľnú skepsu voči slovám s predponou „post“. (Heiner Müller raz povedal, že pozná jediného postmoderného autora: Augusta Stramma – ktorý pracoval na pošte /nem. Post = pošta, pozn. prekladateľa/). Skepsa je zjavne väčšmi opodstatnená v súvislosti s koncepciou postmoderny, ktorá si nárokuje definovať celú epochu. Mnohé črty divadelnej praxe označované ako postmoderné – od zdanlivej alebo skutočnej ľubovoľnosti prostriedkov a citovaných foriem cez nenútené používanie a spájanie heterogénnych štýlových črt, od „divadla obrazov“ až po kombinácie médií (*mixed media*), multimedialne divadlo a performanciu – neznamenajú v žiadnom prípade principiálny odklon od moderny, iba od tradícií dramatickej formy. To isté platí o početných textoch označených nálepkou „postmoderné“, od Heinera Müllera po Elfriede Jelinekovú. Ak priebeh príbehu so svojou vnútornou logikou nestojí v centre, ak sa kompozícia nevníma ako organizujúca kvalita, ale ako umelo nanútená „manufaktúra“, iba ako zdanlivá logika deja, využívajúca iba klišé (čo Adorno odsudzoval na

produktov kultúrneho priemyslu), v tom prípade stojí divadlo pred konkrétnou otázkou, aké možnosti má mimo drámy, nie však nevyhnutne mimo moderny. Heiner Müller v rozhovore s Horstom Laubeom v sedemdesiatych rokoch 20. storočia hovorí: „Brecht zastával názor, že epické divadlo nie je dosiahnuteľné, ale že by bolo dosiahnuteľné, keby sa skončila zvrátenosť robiť vnútornú potrebu z luxusu – vytvárať divadlo rozdeľovaním javiska a hľadiska. Až keď sa toto skončí, bude možné robiť divadlo s minimálnou dramaturgiou, teda takmer bez dramaturgie. A o to teraz ide: vytvoriť divadlo bez driny. Keď idem do divadla, uvedomujem si, že ma čoraz väčšmi nudí počas jedného večera sledovať jediný dej. Vlastne ma to už vôbec nezaujíma. Keď sa v prvom obraze rozvinie jeden dej a v druhom pokračuje celkom iný dej a potom sa začne tretí a štvrtý, je to zábavné, príjemné, ale už to nie je perfektná hra.“<sup>10</sup> Müller sa v rovnakej súvislosti sťažuje, že v divadle sa dostatočne nevyužíva metóda koláže. Zatiaľ čo veľké divadlá sa pod tlakom bežných noriem zábavného priemyslu sotva odvažujú odchyliť od bezproblémového konzumu fabuly, konzekventné novšie divadelné estetiky odmietajú jeden dej a perfektnosť drámy, pričom to neznamená odmietanie moderny ako takej.

### Tradition and the Postdramatic Talent

Prídavné meno „postdramatické“ pomenúva divadlo, ktoré cíti potrebu pôsobiť mimo drámy, v čase „po“ skončení platnosti paradigmy drámy v divadle. Nejde o abstraktnú negáciu, číry odklon od tradície drámy. „Po“ dráme znamená, že dráma naďalej existuje – v akokoľvek oslabenej, opotrebovanej forme – ako štruktúra „normálneho“ divadla: ako očakávanie veľkej časti publika, ako základ mnohých spôsobov stvárnenia, ako kvázi automaticky fungujúca norma svojej *drama-turgie*. Müller nazýva svoj postdramatický text *Opis obrazu*<sup>11</sup> „krajinou mimo smrti“ a „explóziou spomienky v odumretej dramatickej štruktúre“. Opísané postdramatické divadlo je takéto: články alebo vetvy dramatického organizmu, hoci ako odumretý materiál, sú ešte prítomné a vytvárajú priestor „prerážajúcej“ spomienky. Aj predpona „post“ v pojme postmoderný, ak je viac ako len značkou, poukazuje na to, že istá kultúra alebo umelecká prax vybočila z dovedy prirodzene platného horizontu moderny, je však ešte v určitom vzťahu k nej – ako popretie, ako vyhlásenie vojny, oslobodenie sa, možno len ako odklon a hravé skúmanie toho, čo je možné mimo tohto horizontu. Môžeme teda hovoriť o postbrechtovskom divadle, ktoré oslovujú nároky na divadlo a otázky uložené v Brechtovom diele a ktoré niežeby nemalo s Brechtom nič spoločné, ale nemôže akceptovať jeho odpovede.

Postdramatické divadlo teda zahrňa prítomnosť/obnovovanie/ďalšie pôsobenie starších estetík, aj takých, ktoré sa už dávnejšie rozišli s dramatickou ideou v rovine textu alebo divadla. Umenie sa nijako nemôže vyvíjať bez nadväznosti na predchádzajúce formy. Otázna je iba úroveň, uvedomenie, explicitnosť a osobitný spôsob tohto vzťahu. Zároveň treba rozlišovať medzi použitím staršieho v novom a medzi (falošným) zdaním pretrvávajúcej platnosti alebo nevyhnutnosti tradovaných „noriem“. Tvrdenie, že postmoderné divadlo si vyžaduje klasické normy, aby – na ceste polemického vymedzovania sa proti nim – etablovalo vlastnú identitu<sup>12</sup>, by mohlo vychádzať z toho, že sa zamieňa pohľad zvonka s vnútornou estetickou logikou. Kritika nového divadla sa totiž často utieka k takýmto argumentom. V skutočnosti je ťažké zbaviť sa klasických *definícií*, ktoré sila tradície premenila na estetické normy. Nová divadelná prax sa vo verejnom povedomí etabluje často polemickým vymedzením voči tradičnému a tak vzbudzuje dojem, že za svoju identitu vďačí klasickým normám. Provokácia však ešte nevytvára formu, aj provokujúco popierajúce umenie musí vytvárať nové formy vlastnými silami a len tak – nie odmietaním klasických noriem – môže získať vlastnú identitu.

### Nové divadlo, avantgarda

V tejto práci sa často spomína aj pojem „nové divadlo“ na označenie divadelných foriem posledných desaťročí, hoci len čiastočne zodpovedajú postdramatickej paradigme. Koncepcia nového divadla je už dlho zaužívaná. Od päťdesiatych rokov 20. storočia sa takmer chronicky hovorilo o *théâtre nouveau*, o *new theatre*. Začiatkom šesťdesiatych rokov uverejnil Michel Corvin knihu *Le théâtre nouveau*, Geneviève Serreauová napísala roku 1966 *Histoire du nouveau théâtre*. Menej zaujímavá ako ponúkajúca sa kritika vágnosti tohto pojmu je reflexia jeho odolnosti: potvrdzuje pocit rozlúčky s niečím, čo „zostarlo“, prostredníctvom foriem, ktoré poukazujú na budúcnosť, a teda ich obsah spočíva skôr v tom, čo načrtávajú ako niečo možné, než v tom, nakoľko sa podarili ako „dielo“. Vo veciach umenia väčšmi zaváži začaté ako dosiahnuté. Adorno právom prízvukuje, že všetky významné umelecké diela boli vlastne iba „návody“ na vydarené umelecké diela. Veľké divadelné predstavenia nadchnú skôr ako *prísľub* než ako splnenie prísľubu. Estetická skúsenosť registruje v tom, čo sa deje, záblesky niečoho „iného“, istú možnosť, ktorá ešte nie je využitá, čo si utopicky zachováva stav čohosi nejasne ohlasovaného.

S pojmom nového divadla nespájame pátos, ktorý sa s ním viaže od Baconovho diela *Novum Organum* až po Brechtovo *Nové divadelné*

umenie, ale ani kritický podtón, zaznievajúci v pojme „noví filozofi“ - ktorých týmto pomenovaním denuncujeme ako nie skutočne nových, nanajvýš iba módných. A nespájame s ním ani Adornovo zdôrazňovanie, že nové divadlo predstavuje *invariant* moderny. Skôr ukazujeme, že v takzvanom „experimentálnom“ divadle (ďalší príklad, ako sa marginálne vychvalovaním ešte raz marginalizuje) v posledných desaťročiach skutočne vzniklo niečo nové, hoci jeho korene siahajú, prirodzene, do dávnejšej minulosti, a nie do obdobia revolt a vzplanutí šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia. (Ešte viac sa treba vystríhať nesprávneho úsudku, že divadelné fenomény deväťdesiatych rokov 20. storočia boli priamo či nepriamo vyvolané politickými zmenami po roku 1989.) Pojem „postdramatický“ zachytáva toto nóvum v jednej z jeho divadelnoestetických perspektív.

V podobných súvislostiach hovoríme aj o avantgardnom divadle. Avšak k pojmu avantgarda treba pristupovať skepticky, pretože odhliadnuc od jeho bojovej konotácie sa ťažko akceptuje jeho implikácia jasnej *linie* pokroku so zadným vojom, predným vojom a s jednou z posledných zdanlivo známych „maršrút“. Príležitostne používaný pojem „divadelné divadlo“, odhliadnuc od nepeknej tautológie, nevytvára na rozdiel od koncepcie „postdramatického divadla“ napätie, ale skôr odsúva problém tým, že ho pomenúva. Zatiaľ čo ide o to, aby sa divadlo, ktorého („divadelná“) podstata nie je vopred pevne určená, historicky vyvíjalo a menilo a aby sa v situácii po dráme nanovo definovalo, pojem „divadelné divadlo“ zaväzuje túto umeleckú prax, aby stále hľadala iba svoju vlastnú podstatu. Neuspokojivé je aj to, keď Christopher Innes pri svojom osvetľovaní avantgardy (pričom sa nie náhodou orientuje skôr na literatúru ako na divadlo) redukuje jednotlivé avantgardné hnutia na myšlienku „primitivizmu“, podsúva im idealizovanie primitívneho a elementárneho a návrat k archaickým modelom, no nereflektuje radikálny posun významu motívov, ku ktorým dochádza v estetickej praxi v podmienkach divadla.<sup>13</sup> Avantgarda je koncept, ktorý vzišiel z myslenia moderny a súrne potrebuje revíziu. Či už modernu zvelebujeme, alebo ju odsudzujeme na úplné stroskotanie – z pohľadu konca 20. storočia sa divadlo musí vnímať inak a rozhodne nezávisle od sebareflexie alebo chybnej sebareflexie umenia a rozličných prúdov.

## Mainstream a experiment

Postdramatické divadlo je v zásade, hoci nie výlučne, viazané na oblasť experimentálne zameraného divadla, ochotného umelecky riskovať. Hranica medzi „etablovaným“ divadlom a „avantgardnou“ scénou je vcelku reálna, no opakovane tu budeme spomínať aj fenomény „etablovaného“ divadla, ak osvetľujú postdramatickú paradímu. Akcentovanie

experimentálnych divadelných foriem nezahŕňa posudzovanie kvality. Ide o analyzovanie zmenenej divadelnej myšlienky, nie o ohodnotenie jednotlivých umeleckých výkonov. Aj v hlavnom prúde plávajú krásne ryby, aj na avantgardnej scéne sa nájde odpad. V inštitúciách nového divadla vždy existoval a existuje avantgardný konformizmus, ktorý pôsobí rovnako neživo ako najmŕtvejšie „mŕtvoľné divadlo“ v zmysle kategorizácie Petra Brooka. Je však pochopiteľné, že divadlo hlavného prúdu sa v tejto súvislosti spomína iba príležitostne. Privlastňuje si nový formálny slovník, zvyčajne s istým oneskorením, no zmierňuje ho zväčša na úkor jeho pôsobivej živej impulzivnosti. (Muzeálna funkcia divadla, do určitej miery legítimna, nie je predmetom debaty.) Keď spomenieme malé, často iba špecializovanému publiku známe divadlá a ich zásadne zmenenú divadelnú koncepciu, neznamená to, že v každom jednotlivom prípade prezentujú významnejšie „umenie“ než celebrity divadelného sveta. Znamená to, že sú pre opis skrytých posunov foriem vnímania symptomatickejšie a ich vplyv na iných divadelníkov je väčší ako väčšina produkcií etablovaných divadiel, ktoré – s istým zveličením – zodpovedajú mottu: najúspešnejšie divadlo 20. storočia je divadlo 19. storočia. Opätovne musíme konštatovať *rozkol medzi úspechom a vplyvom*. Zároveň sa pokúsime zabrániť tomu, aby sa neprávom zabúdalo na divadlá, ktoré z materiálnych príčin nemajú prostriedky na nákladnú publicitu a ich životnosť je často krátka a neustále ohrozovaná.

## Riziko

Ide tu o mimoriadne *riskantné divadlo*, pretože porušuje mnohé konvencie. Texty nezodpovedajú očakávaniam, s akými pristupujeme k dramatickým textom. Často je ťažké nájsť nejaký zmysel, kompaktný význam predstavenia. Obrazy nie sú ilustráciami fabuly. Navyše miznú hranice medzi jednotlivými žánrami: tanec a pantomíma, hudobné divadlo a divadlo slova sa spájajú, koncert a divadelná hra spolu vytvárajú scénické koncerty atď. Vzniklo teda rozmanité nové pole, pre ktoré sa dosiaľ v podstate nenašli pravidlá. Toto divadlo často vzniká vo forme projektov, pričom režisér alebo tím zhromaždí umelcov z rozličných oblastí (tanečníkov, grafikov, hudobníkov, hercov, architektov), aby spoločne realizovali určitý projekt (niekedy aj viacero projektov). Pre túto formu sa zaužíval názov *projektové divadlo*. Táto divadelná práca je vo svojej podstate experimentálna, spočíva v hľadaní nového splietania a spájania pracovných postupov, inštitúcií, miest, štruktúr a ľudí. Knut Ove Arntzen<sup>14</sup> opisuje, ako sa projektové divadlo v Škandinávii uchytilo aj mimo známych centier; najprv v kodanskom Billedstofteater, ktoré pôsobilo v rokoch 1977 až 1986, potom v divadle Hotel Pro Forma, ktoré založila Kirsten Dehlholmová a iní, a uvádza aj ďalšie škandinávske

divadlá, napríklad švédske Remote Control Production pod vedením Michaela Lauba.

Pochopiteľne, väčšina veľkých divadiel nie je vhodná na to, aby sa v nich hralo takéto riskantné divadlo – skôr než získa všeobecné uznanie. Mnohí, ktorí tam pracujú, sú závislí od konvencií, očakávania publika a administratívnych, teda byrokratických požiadaviek. Okrem toho je myslenie zodpovedných ľudí v týchto inštitúciách často veľmi úzko zviazané s tradíciami literárneho divadla založeného na slove. V časoch slabých subvencií nemôžu na seba vziať riziko spojené s výlučne experimentálnym divadlom, teda divadlom určeným čisto umeleckými motívmi. Treba vždy znovu zdôrazňovať, že cesta experimentovania v umení sa takisto ako vo vede spája s neúspechmi, omylmi, poblúdeniami. Experimentálne divadlo je, žiaľ, nielen niekedy, ale preukázateľne často *scestným divadlom*. Jeho inovácie nemusia byť hneď pochopiteľné, jeho výsledky môžu remeselne zaostávať za očakávaniami, jeho inovačný potenciál môže byť spočiatku jasný iba málokomu. V tejto situácii sa predovšetkým v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch 20. storočia viaceré inštitúcie zaslúžili o divadelné umenie, keď *kooperáciou* a odvážnym zasadzovaním sa za určitých umelcov (hoci ich produkcie spočiatku nemali výrazný úspech) položili základy pokroku v divadelnej estetike. K týmto inštitúciám možno priradiť aj riaditeľov festivalov v mnohých krajinách, ktorí boli ochotní riskovať a dávali šancu aj mladým skupinám a umelcom. Spomedzi viacerých uvedieme napríklad Kampnagelfabrik v Hamburgu, Szene Salzburg a Wiener Festwochen (kde okrem „veľkého“ programu podporujú aj avantgardné divadlo) alebo festival Mondial du Théâtre v Nancy. Veľkú úlohu zohrali a zohrávajú aj múzeá a centrá umenia, napríklad nadácia De Appel v Amsterdame, ktorú roku 1975 založil Wies Smals a ktorá umožňuje umelcom realizovať projekty na rozhraní medzi výtvarným umením, performanciou a divadlom – napríklad Urban a Ulay, Rebecca Hornová a iní.

Viaceré inštitúcie v Dánsku, Nórsku, Fínsku a Švédsku i vo východnej Európe sa odvážili – hoci alebo práve preto, že pôsobia skôr na okraji – postaviť proti mainstreamu vlastný profil a predstavujú novátorské divadlo, ktoré je v kultúrnych metropolách marginalizované. Predovšetkým v Nemecku, Rakúsku, Belgicku a Holandsku došlo k dohode o pravidelnej koprodukcii medzi viacerými divadlami ochotnými riskovať: je to významný finančný faktor a zároveň možnosť priblížiť divadelnú prácu širokému európskemu publiku. Ide o divadlo Kaai v Bruseli, divadlo Shaffy v Amsterdame, Hebbelovo divadlo v Berlíne a o frankfurtské divadlo Am Turm, v posledných rokoch pribudol aj frankfurtský dom umenia Mousonturm, berlínske centrum Podewil a iné. Tieto inštitú-



cie boli a sú nevyhnutné pre existenciu nového divadelného umenia. Presadzovali veľký počet umelcov a skupín, ktoré až neskôr získali všeobecné uznanie, poskytovali šancu, aby sa okolo týchto divadiel etablovalo publikum a diskusné pole, ktoré v spojení s akadémiami, univerzitami a časopismi vytvára živnú pôdu nevyhnutnú pre divadelnú kultúru. Je teda viacero výnimočných divadelníkov, ako Nele Hertlingová v Berlíne, Hugo de Greef v Bruseli, Tom Stromberg vo Frankfurte a iní, ktorým je divadelný svet zaviazaný: nielen zato, že riskovali a priamo umožnili niektoré produkcie, ale aj zato, že povzbudili mladších umelcov, keď im poskytli priestor pre divadelnú prácu, lebo bez perspektívy alebo nádeje, že môžu pracovať v týchto inštitúciách, by svoj talent možno vôbec neinvestovali do divadelnej sféry. (Film a médiá v tomto smere ponúkajú lukratívnu alternatívu.) V tejto súvislosti treba vyzdvihnúť jednu osobu a jedno divadlo, ktoré možno pokladať za predchodcu spomenutých inštitúcií: holandské divadlo Mickery a jeho zakladateľa a riaditeľa Ritsaerta ten Catea. Toto divadlo začalo svoju činnosť v roku 1965 na zrenovovanom gazdovstve neďaleko Amsterdamu, roku 1972 sa presťahovalo do Amsterdamu, roku 1987 bolo dočasne zatvorené, no v rokoch 1975–1991 prezentovalo takmer celú americkú a európsku avantgardu, čím sa stalo neodmysliteľnou súčasťou teórie a praxe experimentálneho divadla a zároveň umožnilo vytvoriť niečo ako tradíciu nového divadla. Mickery prezentovalo okrem iného Club Teatro Roma, Spaldinga Graya, Falso Movimento, Jana Fabra, Needcompany, La Mamu, People Show, Pipa Simmonsa a Wooster Group. Ritsaert ten Cate, ktorý sa za viac ako dvadsaťpäť rokov neúnavnej činnosti v tomto nezvyčajnom divadle stal pre divadelníkov v celej Európe akousi vedúcou postavou, po skončení pôsobenia v divadle Mickery založil v deväťdesiatych rokoch 20. storočia v Amsterdame experimentálnu divadelnú školu Dasarts, centrum, kde sa stretávajú umelci z mnohých krajín a vymieňajú si myšlienky a projekty. V roku 1996 mu v Maastrichte udelili európsku cenu za kultúru Sphinx.

# DRÁMA

# Dráma a divadlo

## „Epizácia“ – Peter Szondi, Roland Barthes

Už divadlo moderny v zásadných črtách odmietalo zastaraný model drámy. Následne vyvstala otázka: čo ju nahradí? Klasická odpoveď Petra Szondiho znela, že nové formy textov vychádzajúce z „krízy drámy“, ako ju opísal, treba vnímať ako varianty epizácie a epické divadlo ako akýsi univerzálny kľúč pre novší vývin. Táto odpoveď však už nepostačuje. Szondiho zásadné dielo *Teória modernej drámy* vzhľadom na nové tendencie drámy, ktoré sú v ňom reflektované vzťahom forma–obsah–dialektika, stavia od roku 1880 do protikladu k modelu ideálnej „čistej drámy“ jednu osobitú protichodnú tendenciu. Takmer bez zdôvodnenia, odvolávajúc sa iba na klasický protiklad epického a dramatického stvárnenia u Goetheho a Schillera, Szondi hneď v úvode píše: „Pretože vývin v modernej dramatiky odrádza od samej drámy, nemôžeme sa pri takejto úvahe zaoberať bez protikladného pojmu. Ako taký sa nám núka pojem ‚epický‘: označuje spoločnú štrukturálnu črtu eposu, poviedky, románu a iných druhov, totiž prítomnosť toho, čo sa nazýva ‚subjektom epickej formy‘ alebo ‚epickým subjektom‘ (das epische Ich)“.<sup>15</sup> Toto odlišenie podstatne zužuje pohľad na mnohé dimenzie *divadelného* vývinu. Aj silná autorita Brechta prispela k tomu, že koncepcia epickosti sa takmer jednoznačne prijímala ako model, ktorý nahradil koncepciu dramatickosti. Jeho dielo sa dlho pokladalo za ústredný orientačný bod pri skúmaní novej divadelnej estetiky – táto okolnosť priniesla okrem produktívnych momentov priam blokádu vnímania a priveľmi rýchlu zhodu v tom, čo je na „modernom“ divadle dôležité.

Poučný je aj prípad Rolanda Barthesa, ktorý sa v rokoch 1953 až 1960 intenzívne zaoberal divadlom. Dokonca hral v študentskej divadelnej skupine (Dária v *Peržanoch*), spolu s Bernardom Dortom založil významný časopis *Théâtre populaire*. Jeho teoretické práce sú silne poznačené modelom „divadlo“, Barthes sa vždy znovu odvoláva na *topoi* divadla ako scéna, predstavenie, mimézis atď. Dodnes sú pozoruhodné jeho články o Brechtovi po epochálnom pohostinskom vystúpení súboru Berliner Ensemble vo Francúzsku v roku 1954. Táto skúsenosť Barthesom natolko otriasla, že následne už nechcel písať o inom divadle. Po „osvietení“ Brechtovým divadlom ho iné, menej dokonalé divadlo nepritahovalo. Barthes vyrastal s divadlom takzvaného Kartelu (Jouvet, Pitoeff, Baty, Dullin) v dvadsiatych rokoch 20. storočia, na ktorom retrospektívne vyzdvihol kvalitu vášnivej jasnosti („une sorte de clarté passionnée“). Tá bola už vtedy preňho dôležitejšia ako emocionalita divadla. Sústreďenie na racionalitu, brechtovský odstup medzi ukazovaním a ukazovaným,

medzi stvárneným a procesom stvárnenia, *signifiant* a *signifié* spôsobili popri semiologickej produktivite zvláštnu slepotu. Barthes „nevidel“ celistvú líniu tohto nového divadla, ktorá viedla od Artauda a Grotovského k Living Theatre a Robertovi Wilsonovi, hoci jeho semiotické reflexie napríklad o obraze, o „otupenom zmysle“, o hlase atď. majú veľký význam pre opis práve tohto nového divadla. Brecht sa preňho stal blokom. Dalo by sa povedať, že brechtovská estetika pre Barthesa privedla k obsiahlu a absolútne reprezentovala model divadla vnútorného odstupu. V tomto prenikavom svetle zanikli predstavy o tom, že by aj iné stratégie mohli slúžiť na prekonanie naivnosti ilúzie reality, psychologického vcítania a spoločensky odcudzeného uvažovania. Po Brechtovi vzniklo absurdné divadlo, divadlo scénografie, hovorená hra, vizuálna dramaturgia, divadlo situácie, konkrétne divadlo a iné formy, ktorými sa zaoberáme v tejto knihe. Pri ich analýze nevystačíme so slovníkom „epického“.

## Odcudzenie divadla a drámy

Szondi rozšíril svoju diagnózu – čiastočne už vo svojej *Teórii modernej drámy*, ako aj v neskorších štúdiách o lyrickej dráme – a jednostranné vysvetlenie metamorfózy drámy ako epizácie doplnil. Avšak veľký komplex predsudkov nám dosiaľ bráni pochopiť proces premeny, pričom také fenomény, ako sú tendencia epizácie a lyrická dráma, predstavujú iba čiastkové momenty: ide o premenu, ktorá divadlo a drámu vzájomne odcudzila a väčšmi od seba vzdialila. Procesy ústupu drámy na úrovni textu, ktoré Szondi opísal, korešpondujú s vývinom smerujúcim k divadlu, ktoré sa už vôbec nezakladá na „dráme“ – bez ohľadu na to, či je (v kategorizácii teórie drámy) otvorené alebo uzavreté, pyramidálne alebo kruhové, epické alebo lyrické, sústredené väčšmi na charakter alebo na dej. Existuje divadlo bez drámy. V novom divadelnom vývoji šlo o otázku, akým spôsobom a s akými následkami sa dráma opúšťala, dokonca sa rezignovalo na myšlienku divadla ako stvárnenia *fiktívneho kozmu*, ktorého uchopenie umožňovala práve dráma a jej zodpovedajúca divadelná estetika. Divadlo novoveku znamenalo pre svojich prívržencov podujatie, kde dramatický text predstavoval iba jednu časť očakávaného zážitku, a často vôbec nie najdôležitejšiu. Popri všetkých zábavných efektoch inscenovania však štruktúru textu stále vytvárali prvky deja, charakterov alebo aspoň *dramatis personae* a väčšinou v pohnutých dialógoch vyrozprávaný dojímavý príbeh. Tieto prvky sa spájali s heslom „dráma“ a poznačili nielen teóriu divadla, ale aj s divadlom spojené očakávania. Z toho vyplývajú ťažkosti veľkej časti tradičného divadelného publika pri stretnutí s postdramatickým divadlom, ktoré sa prezentuje ako stret umení, a preto vytvára – a požaduje – potenciál

vnímania odpútaný od dramatickej paradigmy (a od literatúry vôbec). Nečudo, že k tomuto divadlu majú často bližší vzťah milovníci iných druhov umenia (výtvarného, tanečného, hudby...), než návštevník zvyknutý na literárne naratívne divadlo.

### „Dramatický diskurz“

Pojem Andrzeja Wirtha „dramatický diskurz“ tu nepoužívame predovšetkým z terminologických dôvodov, hoci sa v mnohom zhodujeme s Wirthovými jasnozrivými úvahami.<sup>16</sup> Zdôrazňoval, že divadlo sa takpovediac mení na nástroj, pomocou ktorého sa „autor“ (režisér) „svojím“ diskurzom obracia priamo na publikum. Zásadným bodom Wirthových predstáv je, že model „príhovoru“ sa stáva hlavnou štruktúrou drámy a nahrádza konverzačný dialóg. „Priestorom reči“ už nie je javisko, ale celé divadlo. V skutočnosti tým vystihol rozhodujúcu zmenu a štruktúru súvisiacu s divadlom Roberta Wilsona, Richarda Foremana a iných exponentov amerických avantgardných divadiel. Podľa Wirtha je pre tento vývin smerodajná brechtovská epizácia (jeho model „pouličnej scény“ neobsahuje dialóg), ďalej „nesúvislý dialóg“ v absurdnom divadle a mýtická a rituálna dimenzia Artaudovej vízie divadla. Rozdrobenie dialógu v textoch Heinera Müllera, forma „polyfónneho diskurzu“ v Handkeho *Kasparovi* alebo priame oslovenie publika (*Nadávký publiku*) predstavujú pre Wirtha „nový model epického divadla“. Líniu Brecht – Artaud – absurdné divadlo – Foreman – Wilson chápe ako „vznik kvázi interkontinentálneho idiómu v súčasnej dráme“, ako „dramatický diskurz“, kde dochádza k predefinovaniu herca, ktorého režisér používa ako „tlačidlo v divadelnom komunikačnom stroji“. „Črtajúca sa ‚modelovosť‘ divadla je radikálne epická. Divadelné postavy sa v tomto divadle bez dialógu rozprávajú len zdanlivo. Správnejšie by bolo povedať, že za nich hovorí autor predlohy alebo že im svoj vnútorný hlas prepožičiava publikum.“

To všetko boli dôležité impulzy na pochopenie nového divadla (a to predovšetkým divadla osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia), ktoré si z veľkej časti zachovali svoju závažnosť. Nemôžeme však pri nich zostať už aj preto, že Wirth svoje úvahy načrtol iba stručne a tézovito. Model diskurzu s dualitou lokálneho a perspektívneho pohľadu, so všemocným režisérom na jednej strane a solipsistickým pozorovateľom na druhej strane, si spočiatku zachováva klasický poriadok perspektívy, charakteristický pre drámu. *Polyológ* (Kristeva) nového divadla sa však často odčleňuje od poriadku zameraného na *jeden* logos. *Zmyslové a zvukové priestory* sa otvárajú viacerým spôsobom využitia, a túto dispozíciu už nemožno pripísať jednému (individuálnemu alebo kolektívnemu) organizátorovi alebo poriadku. Často ide skôr

o autentickú prítomnosť jednotlivých aktérov, ktorí nevystupujú iba ako nositelia nejakej vonkajšej intencie – či už vychádzajúcej z textu alebo od režiséra. V danom rámci skôr prezentujú vlastnú logiku tela: skryté impulzy, energetickú dynamiku a mechaniku tela a motoriky. Je teda problematické pokladať ich za aktérov diskurzu režiséra alebo riaditeľa divadla. (Inak sú koncipovaní rozprávači v textoch Heinera Müllera. Nemajú samostatné individuálne znaky, a preto ich treba chápať ako „nositeľov diskurzu“.) Skôr o klasickom režisérovi platí, že herci hovoria „jeho“ diskurz, či skôr diskurz autora, ktorého berie pod ochranu, a tak komunikuje so svojim publikom. Artaudova kritika tradičného meštiackeho divadla smerovala práve sem: herec je tu iba sprostredkovateľom režiséra, ktorý len „opakuje“ predpísané slová autora. A autor je povinný stvárniť, teda opakovať svet. Artaud chcel odstrániť práve toto divadlo logiky zdvojenia. Práve to má spoločné s postdramatickým divadlom, ktoré si vyžaduje javisko ako počiatok a základný bod, a nie ako miesto kopírovania.

V novom divadle by sa o diskurze autora dramatického diela mohlo hovoriť iba v tom prípade, keby sme *dis-currere* chápali doslovne ako „rozbiehať sa“. Zdá sa skôr, že *výpadok* pôvodnej inštancie diskurzu v spojení s pluralizáciou inštancií vysielania na javisku vedie k novým spôsobom vnímania. Model „prihovárania sa“ si teda vyžaduje spresnenie, aby sme vystihli nové formy divadla. Terminologicky zavádzajúce je aj to, keď sa natolko pridriavame koncepcie drámy, že za protipól dialógu pokladáme „dramatický diskurz“. Ide o oveľa rozsiahlejší odklon divadla od dramaticky-dialogického stvárnenia. Postdramatické divadlo je teda len veľmi podmienené „radikálne epické“.

## Divadlo po Brechtovi

Andrzej Wirth píše: „Brecht sa sám nazval Einsteinom novej dramatickej formy. Toto sebahodnotenie nie je prehnané, ak jeho epochálnu teóriu epického divadla chápeme ako nanajvýš pôsobivý a operatívny vynález. Táto teória podnietila rozpúšťanie tradičného javiskového dialógu do diskurzívnej alebo monologickej formy *sólológu*. Implicitne poukazuje na to, že výpoveď v divadle vzniká rovnocenným použitím verbálnych a kinetických prvkov (*gestus*) a nemá výlučne literárnu podobu.“<sup>17</sup> Vychádzajú však spomínané impulzy skutočne z brechtovského divadla a nie sú v rovnakej miere výsledkom jeho popierania? Nie je *gestus*, takto všeobecne ponímaný, jadrom *každého* divadla? A môžeme Brechtove „operatívne“ vynálezy bez dôkladného čítania jeho textov odlišiť od konvencií *divadla s fabulou*, s ktorými nové divadlo skoncovalo? Teória postdramatického divadla môže týmito otázkami nadviazať na Wirthove jasnozrivé úvahy o brechtovskom dedičstve v novom divadle.

Brechtov prínos sa nedá jednostranne chápať ako revolučný protinávrh k všetkému tradičnému. Vo svetle najnovšieho vývoja je čoraz zrejmejšie, že v teórii epického divadla došlo k *obnove a zdokonaleniu klasickej dramaturgie*. Brechtova teória obsahovala nanajvýš tradicionalistickú tézu: *fabula* bola preňho alfou a omegou divadla. Cez fabulu sa však nedá pochopiť rozhodujúca časť nového divadla šesťdesiatych až deväťdesiatych rokov 20. storočia, ba ani podoba textov, aké nachádzame v divadelnej literatúre (Beckett, Handke, Strauß, Müller). Postdramatické divadlo je *post-brechtovské divadlo*. Je situované v priestore, ktorý otvorili brechtovské otázky o prítomnosti a uvedomení si procesu stvárnenia v stvárňovanom a jeho otázka týkajúca sa nového „umenia dívať sa“. Postdramatické divadlo sa zároveň vzdáva politického štýlu, tendencie dogmatizovania a zdôrazňovania racionálneho v brechtovskom divadle, nachádza sa v čase *po* autoritatívnej platnosti Brechtovej divadelnej koncepcie. O mnohostrannosti týchto vzťahov svedčí aj to, že samotný Heiner Müller pokladal za Brechtovho legitímneho dediča Roberta Wilsona: „Na tomto javisku hrá Kleistovo bábkové divadlo, tancuje Brechtova epická dramaturgia.“<sup>18</sup>

### Je napätie napínavé?

Divadlo a dráma sú v povedomí (aj mnohých divadelných vedcov) natoľko spriaznené a zároveň kvázi identické, takpovediac ako dvojica v tesnom objatí, že napriek všetkým radikálnym zmenám v divadle sa udržala *koncepcia drámy ako latentnej normatívnej idey divadla*. Ak každodenný jazyk spája drámu a divadlo (divák sa po návšteve divadla vyjadrí, že „hra“ sa mu páčila, pričom má na mysli predstavenie a oba pojmy jasne nerozlišuje), v podstate nie je vzdialený od nejednej kritiky a odbornej literatúry. Aj tam sa totiž slovným označením a skrytým alebo aj priamo vyjadreným stotožňovaním inscenácie a predvedenej drámy rozvíja nesprávny predpoklad, že ide o to isté, z čoho sa pomaly stáva norma. Tým vychádzajú na povrch zásadné skutočnosti týkajúce sa nielen súčasného divadla. Divadlo má podobu antickej tragédie, Racinovej drámy i vizuálnej dramaturgie Roberta Wilsona. Možno však povedať, že antickej tragédia, ak vychádzame z novodobého chápania drámy, je „preddramatická“, Racinove hry bezpochyby predstavujú dramatické divadlo a Wilsonove „opery“ musíme pokladať za postdramatické. Ak už očividne nejde len o zrušenie dramatickej ilúzie alebo o epizujúci odstup; ak na produkovanie „divadla“ nie je nevyhnutný dej ani plasticky vytvorené *dramatis personae*, dramaticko-dialektická kolízia hodnôt a dokonca ani identifikovateľné postavy – a toto všetko dostatočne demonštruje nové divadlo -, potom aj z natoľko rozporného pojmu ako dráma zostane tak málo, že stráca svoju poznávaciu hod-

notu. Tento pojem už nerieši úlohu teoretických koncepcií, ktoré majú cibriť vnímanie, ale bráni poznávaniu divadla i poznávaniu dramatického textu.

K vonkajším dôvodom, prečo musíme nové divadlo predsa len priradiť ku kategórii „drámy“, patrí tendencia *denníkovej kritiky*, ktorá pri posudzovaní divadla používa normatívne kritérium, kde prevláda hodnotiacia polarita „dramatický“ – „nudný“. Túžba po akcii, zábave, odpútaní sa a po napätí využíva, hoci často skryte, estetické zásady tradičnej koncepcie drámy, aby sa divadlo, ktoré jednoznačne odmieta spomínané nároky, posudzovalo podľa tohto meradla. Hra Petra Handkeho *Cez dediny. Dramatická báseň* mala premiéru v roku 1982 v salzburskej Felsenreitschule. Kým kritika šomrala, že v Handkeho texte chýba diónýzovsko-tragický konflikt – „hra je určená skôr na tiché čítanie“ –, Urs Jenny chválil hamburskú inscenáciu Nielsa-Petra Rudolpha za to, že odкрыla „napínavú drámu“ v „básni“. Kvalita hamburskej inscenácie – poznám len túto – spočívala však skôr v diferencovanom rytme, čo mal niesť veľkú formu, ktorú chcel Handke vytvoriť. Autor rozhodne nemal v úmysle napísať „napínavú drámu“. Je príznačné, že ani pri vedeckej reflexii tohto prípadu samotné kritérium nikto nenapadol a ostalo akoby samozrejme platné<sup>19</sup>. V kritériu „napätia“ prežíva klasické chápanie drámy, presnejšie, určitá jeho súčasť. Expozícia, gradácia, peripetia, katastrofa: akokoľvek staromódne to znie, toto všetko sa očakáva od zábavnej story vo filme či v divadle.

Skutočnosť, že klasická estetika – nielen divadelná – veľmi dobre poznala ideu napätia, sa nesmie zamieňať s ideálom napätia v ére nanajvýš naturalistického masového zábavného umenia, napriek technológiám simulácie. V ňom nejde o nič iné ako o „obsah“, tam zasa o logiku napätia a uvoľnenia, o napätie v hudobnom, architektonickom, celkom všeobecne kompozičnom zmysle (tak ako v maliarstve hovoríme o napätí v obraze). V novom divadle však komplex pojmov dráma/napätie vedie k úsudkom, ktoré sú predsudkami. Ak totiž vnímame texty a konanie na javisku podľa modelu napínavého dramatického deja, potom v podstate divadelné podmienky vnímania, teda estetické kvality divadla ako divadla takmer nevyhnutne ustupujú do úzadia: udalosťami preplnená prítomnosť, vlastná semiotika tiel, gest a pohybov hercov, kompozičné a formálne štruktúry reči ako zvuková krajina, obrazové kvality nezobrazujúcej vizuálnosti, hudobno-rytmický priebeh so svojím špecifickým časom atď. Práve tieto momenty (forma) predstavujú v mnohých divadelných prácach súčasnosti, nielen v extrémnych experimentoch, to hlavné, a nie sú využívané iba ako prostriedky na znázornenie napínavého deja.



## „To je dráma!“

Aj *hovorový jazyk* vytvára očakávania, ktoré ovplyvňujú recepciu. Slová „dráma“ a „dramatický“ používame v mnohých slovných zvratoch. Keď povieme „Bola to dráma“, máme na mysli *situáciu a/alebo istú výnimočnú udalosť každodenného života, plnú vzruchu*. S týmto slovom sa spája *vzrušenie a udalosť*. „Dramatický únos sa skončil bez krviprelievania“, počúvame v správach. Hlásateľ chcel povedať: koniec udalostí bol dlho neistý, vzniklo „dramatické“ napätie, ako sa budú vyvíjať a ako sa skončia. Práve to vyjadruje epiteton „dramatický“ v súvislosti s nejakým konaním alebo spôsobom konania. Ak matka nepustí dieťa do kina a o jeho veľkom žiali povie: „Bola to hotová dráma“, je to výraz ironického zlahčenia bezvýznamnej príhody, jednako je tu skutočná podobnosť s drámou: *utrpenie*, alebo aspoň sklamanie, ako aj – zrejme veľmi expresívna – *manifestáciu citov* ako reakcia na zákaz. Používanie pojmu v každodennej reči charakterizujú dve veci. Na jednej strane sa toto používanie sústreďuje na *vážnu stránku dramatickej hry, ktorej model stojí v pozadí*. Vravíme, že niečo je „dramatické“, a máme na mysli vážnu situáciu. Komické zápletky v reálnom živote neoznačujeme za drámu (čo zrejme súvisí s tým, že od 18. storočia sa pojem „drame“ a dráma bežne používal na označenie vážnej meštianskej hry). Na druhej strane v každodennom používaní tohto slova takmer úplne chýba vzťah k základnej štruktúre drámy, ktorú Hegel označoval pojmom „dramatická kolízia“ a ktorá je v nejakej podobe ústredným pojmom takmer každej teórie drámy. V tomto zmysle je dráma konfliktom medzi postojmi reprezentovanými ľuďmi, pričom dramatická postava sa vyznačuje vecne opodstatneným „pátosom“, a teda sa vášnivo a s plným nasadením usiluje uplatniť a presadiť isté mravné postuláty. Tento model dramatického antagonizmu sa v bežnom jazyku príliš neprejavuje. Aj niekoľkohodinové hľadanie strateného domáceho zvierata nazývame „drámou“, hoci tu nedochádza k nijakej zrážke ani k nepriateľským postojom atď. So slovami „dráma“ a „dramatický“ zjavne spájame skôr istú atmosféru, narastajúce vzrušenie, strach a neistotu ako určitú štruktúru udalostí.

## „Formalistické divadlo“ a napodobňovanie

Každý, kto sa pozerá na obrazy Jacksona Pollocka, Barnetta Newmana alebo Cya Twomblyho, pochopí, že v súvislosti s nimi nemôžeme hovoriť o imitácii predtým existujúcej reality. Pravdaže, vyskytovali sa dobrodružné konštrukcie – povedzme v 18. storočí – aby sa zachránil princíp napodobňovania napríklad aj v oblasti hudby, chápali ju ako mimézis afektov. Marxistickí teoretici sa usilovali aplikovať teóriu odrazu v abs-

traktom maliarstve. Avšak afekty či stavy duše nie sú obrazné ani nevydávajú zvuk, vzťah medzi nimi a estetickými útvarmi je zložitejší: ide o akúsi „narážku“. Obraz, ktorý prinajmenšom od počiatku moderny často nechce ani počuť o zobrazovaní, treba zjavne chápať ako nové vlastné určenie: zjavné a pevné, zmeravené gesto a inerváciu; tvrdenie domáhajúce sa vlastnej reality; *stopu*, ktorá je nemenej konkrétna a reálna ako krvavá škvrna alebo čerstvo nalíčená stena. Estetická skúsenosť si v týchto prípadoch vyžaduje – a umožňuje – reflektovanú rozkoš videnia, vedomé prežívanie čistého alebo dominantne vizuálneho vnímania ako takého – nezávisle od rozpoznania zobrazených skutočností. Zatiaľ čo túto zmenu postoja môžeme vo výtvarnom umení dávno pokladať za hotovú vec, v súvislosti s javiskovou „akciou“ a prítomnosťou ľudských aktérov je vhlad do skutočnosti a legitimacy abstraktného umenia očividne ťažší. Zdá sa, že v divadle je súvislosť so „skutočným“ ľudským správaním priveľmi priama. Preto tu „abstraktné konanie“ predstavuje iba „extrém“<sup>20</sup> – a teda pre cieľ divadla bezvýznamný moment. Avšak najneskôr divadlo osemdesiatych rokov si vynútilo poznanie – aby sme použili slovník Michaela Kirbyho –, že „abstraktné konanie“ (*abstract action*), „formalistické divadlo“, kde reálna udalosť „performancie“ nastupuje namiesto „mimetického hrania“ (*mimetic acting*), divadlo s lyrickými textmi, kde nie je alebo takmer nie je zobrazený nijaký dej, nepredstavuje „extrém“, ale podstatnú dimenziu novej divadelnej reality. Tá vychádza z inej intencie než byť zjemneným, zhusteným, umelecky formovaným odzrkadlením, dvojníkom inej reality. Tento posun mediálnych hraníc vytláča drámu orientovanú na dej z estetického – avšak rozhodne nie z inštitucionálneho – centra divadla.

## Mimézis konania

Aristotelova poetika spája *napodobňovanie a konanie* v známej poučke, že tragédia je napodobňovanie ľudského konania, *mimesis praxeos*. Slovo dráma je odvodené od gréckeho dráma = dianie, konanie. Ak uvažujeme o divadle ako o dráme a napodobňovaní, akoby samo od seba sa nastolí konanie ako vlastný predmet a jadro tohto napodobňovania. A skutočne, až do vzniku filmu nijaká umelecká prax okrem divadla nebola schopná tak presvedčivo monopolizovať túto dimenziu: mimetické napodobňovanie ľudských činností (predstavované skutočnými hercami). Práve fixovanie na dej a konanie s určitou nevyhnutnosťou vedie očividne k tomu, že estetický útvar divadla vnímame ako premennú, závisiacu od *inej* reality – život, ľudské správanie, realita atď. Realita ako originál vždy stojí pred svojím divadelným dvojníkom. Pohľad, sústredený na myšlienkový program konania/napodobňovania, sa odvracia od textu drámy a takisto od toho, čo zmyslami vnímame ako priebeh

stvárnovania, aby sa ubezpečil výlučne o tom, čo je stvárnené, o (prija-  
tom) „obsahu“, o význame, v konečnom dôsledku o zmysle.  
Zatiaľ čo sa ešte žiadna poetika drámy z pochopiteľných dôvodov ne-  
vzdala koncepcie konania ako predmetu mimézis, realita nového di-  
vadla začína zhášať práve túto trojicu hviezd – drámy, konania a na-  
podobňovania, v rámci ktorej sa pojem divadlo vo svojom neustálom  
vymykaní sa pravidelne stáva obeťou drámy, dráma obeťou dramatio-  
vaného a napokon dramatiovaná obeťou reality. Pokiaľ od tohto mo-  
delu neupustíme, nikdy by sme to, čo v živote spoznáваме a cítime,  
nemohli vnímať ako zásadne sformované umením, spôsobom videnia,  
cítienia, myslenia, „spôsobom vnímania“, ktoré sú vlastné iba umeniu,  
iba ak by sme pripustili, že umenie najskôr vytvorilo realitu skúsenost-  
ných svetov. Pritom si stačí uvedomiť, že estetické formulovanie naprieč  
pojmovým rastrom *objavuje* obrazy vnímania a diferencované svety  
afektov alebo citov, ktoré neexistujú mimo a pred svojím umeleckým  
stvárnením v texte, tóne, obraze alebo na scéne. To, čo poslucháč na-  
chádza zjednotené v Beethovenovej symfónii, čo by sme mohli nazvať  
vzdorovitými, odbojnými, triumfálnymi a inými afektívnymi gestami,  
to vôbec neexistovalo mimo tohoto špecifického a jedinečného „vyná-  
lezu“ zoskupení tónov. Ľudské cítenie napodobňuje umenie, takisto  
ako umenie napodobňuje život. Victor Turner vystihol dôležitý rozdiel  
medzi „sociálnou drámou“, ktorá sa odohráva v sociálnej skutočnosti,  
a medzi tým, čo nazýval *aesthetic drama*, aby tak ozrejmil, že práve ona  
„odzrkadľuje“ skryté štruktúry sociálnej drámy. Zdôrazňoval však, že  
estetické formulovanie sociálnych konfliktov ponúka modely ich vní-  
mania a čiastočne je zodpovedné za spôsob ritualizovania reálneho spo-  
ločenského života, že esteticky sformovaná dráma nastoľuje obrazové  
svety, aktuálne modely správania a ideologické vzory, ktoré usporadú-  
vajú spoločnosť, jej organizáciu a vnímanie.<sup>21</sup>

### „Energetické divadlo“

Jean-François Lyotard uvádza pekný príklad z Bellmera, kde sa zobraze-  
nie stáva problémom: „Mám silné bolesti zubov, zatínam päst, nechty sa  
zabárajú do dlaní. Dvojnásobný atak. Znamená to, že gesto ruky pred-  
stavuje, reprezentuje utrpenia zuba? Čo je znakom čoho?“<sup>22</sup> Lyotard  
v tomto prípade hovorí o zmenenej divadelnej idei, z ktorej treba vy-  
chádzať, ak máme na mysli divadlo mimo drámy. Nazýva to *energetic-  
kým divadlom*<sup>23</sup>. Podľa neho to nie je divadlo významu, ale „síl, intenzity,  
afektov v ich prítomnosti“<sup>24</sup>. Ten, kto napríklad nevidí nič „energetické“  
v rečových a pohybových chóroch Einara Schleeфа, valiacich sa na di-  
váka, ale hľadá v nich iba znaky, „reprezentáciu“, zahŕňa scénický prv-  
ok do modelu zobrazenia, konania a tým aj do „drámy“. Tieto chóry

majú väčší vzťah k realite ako zatínanie päste k bolesti zuba u Bellmera. Lyotard, pochopiteľne, už u Artauda nachádzal obrazy a pojmy, poukazujúce na to, že v divadle sú možné gestá, figurácie, spojenia, ktoré sa inak ako zobrazujúce, indikujúce alebo symbolické „znaky“ vzťahujú a poukazujú na nejaké iné miesto a zároveň samy seba predstavujú ako efekt istého prúdenia, inervácie, zúrenia. Energetické divadlo je podľa neho mimo reprezentácie – to, prirodzene, neznamená, že je celkom bez reprezentácie, ale že ho neovláda jej logika. Pre postdramatické divadlo teda treba určiť isté znaky, ktoré pomenúva Artaud v závere knihy *Divadlo a kultúra*, keď žiada „byť ako odsúdení, ktorých upalujú a ktorí z horiacej hranice dávajú znamenia“. Aj keď neprevezmeme tragický rozmer tejto predstavy, získame pre nové divadlo rozhodujúcu ideu drastického znamenia, ktorú tvoria reaktívne hlasové a telesné gestá, čo väčšmi súvisí s Adornovým chápaním mimézis – nesformulovaným afektívnym vyrovnávaním sa v zmysle *mimétisme* Rogera Cailloisa – než s mimézis v zúženom zmysle napodobňovania.

Artaudove „ohňové znamenia“ aj Adornova mimézis zahŕňajú hrôzu a bolesť ako určujúce prvky divadla. Tento moment sa nespreneveruje ani Lyotardovej myšlienke energetického divadla (bolesť zuba, zaťatá päšť). Artaud a Adorno však trvajú i na tom, že sklbnutie sa zároveň premieňa na *znak*, alebo povedané s Adornom, mimézis sa realizuje prostredníctvom procesu estetickéj racionality a konštrukcie. Nadobúda logiku podobne ako tóny v hudobnej kompozícii. Nemôže však zobrazit logiku danú divadelným znakom (napríklad konania). Neobyčajne blízka Lyotardovmu príkladu sa javí Adornova formulácia v súvislosti s touto témou: „Umenie nie je odrazom ani poznaním niečoho predmetného; inak by zaniklo v zdvojení, ktoré Husserl tak jednoznačne kritizoval v oblasti diskurzívneho poznania. *Umenie skôr gesticky siaha po realite, aby sa pri dotyku s ňou stiahlo*. Jeho litery sú znakmi tohto pohybu.“<sup>25</sup> Z nasledujúceho prieskumu vyplynie, že uprednostňujeme pojem „postdramatické divadlo“, hoci je blízke pojmu „energetické divadlo“, a to preto, aby sme nestratili zo zreteľa vyrovnávanie sa s tradíciou divadla a divadelného diskurzu, ako aj mnohoraké zmesi divadelného „gesta“ s ich spôsobmi reprezentácie.

# Dráma a dialektika

## Dráma, dejiny, zmysel

V klasickej estetike predstavovala dialektika formy drámy s jej filozofickými implikáciami ústrednú tému. Preto tu bude najvhodnejšie presvedčiť sa, čoho sa vlastne vzdávame, keď sa vzdávame drámy. Dráma a tragédia predstavovali najvyššiu podobu alebo jednu z najvyšších podob duševných prejavov, vďaka dialektickej podstate umeleckého druhu (dialóg, konflikt, rozuzlenie, veľká abstrakcia dramatickej formy, expozícia subjektu v jeho potenciálnej konfliktnosti) hrala dráma poprednú úlohu v kánone umení. Ako umelecké stvárnenie procesuality sa identifikuje s dialektickým pohybom odcudzenia a zdôraznenia, a to až do dnešných čias. Žánru drámy a tragickosti prisudzuje dialektickosť aj Szondi. Marxistickí teoretici pokladali drámu za model dialektiky dejín. Historici pri opisovaní zmyslu a vnútornej jednoty dejinných procesov vždy znovu siahali po metafore drámy, tragédie a komédie. Je za tým objektívny moment teatrálnosti v samotných dejinách. A tak sa Francúzska revolúcia s jej veľkými výstupmi a prejavmi, gestami a odchodmi vždy chápala ako divadelná hra s konfliktom, rozuzlením, hrdivskými rolami a divákmi. Vnímanie dejín ako drámy však nevyhnutne vnáša do hry teleológiu, ktorá tejto dráme napokon určuje zmysluplnú perspektívu – zmierenie v idealistickej estetike, dejinný pokrok v marxistickom ponímaní dejín. *Dráma sľubuje dialektiku.*<sup>26</sup> Niektorí vedci, ovplyvnení estetickou zmysluplnosťou dejín, použili dokonca formuláciu, že dejinám je vlastná objektívna dramatická krása.<sup>27</sup> Naopak autori ako Samuel Beckett alebo Heiner Müller sa vyhýbali dramatickej forme, nie na poslednom mieste pre jej teleologické implikácie dejín.

Často sledujeme tesné prepojenie drámy a dialektiky, a všeobecnejšie *drámy a abstrakcie*. Dráme je vlastná abstrakcia. Goethe a Schiller si to uvedomovali a pri úvahách o vymedzení drámy a eposu vyzdvihovali otázku správneho výberu námetu (primeraného forme drámy). Aký námět je vhodný na to, aby vynikla myšlienková súvislosť načrtávaného bytia bez toho, aby použitie náročného aparátu vecných správ zatienilo pohľad na abstraktné štruktúry osudu, „tragickú kolíziu“, dialektiku dramatického konfliktu a zmierenia? Na rozdiel od gesta epika, ktorý priam prizvukuje to vedľajšie, to, čo v dráme pôsobí rozvláčne, aby vzbudil pocit plnosti a vierohodnosti, fingovanej reality, dráma je založená na abstraktnej úlohe načrtnúť modelový svet, v ktorom sa stvárnjuje plnosť ľudského konania v stave experimentu, a nie plnosť skutočnosti ako takej. Dávno pred Brechtovým vynálezom „divadla vedeckej éry“ sa dramatická forma prostredníctvom abstrakcie prikláňala ku konceptu-

álnemu princípu, k vypointovanému a skratkovitému zhutneniu. Z toho vyplýva aj často spomínaná blízkosť novely a drámy.

### Ideál prehľadnosti (Aristoteles)

Aristotelova poetika chápe krásu a poriadok tragédie analogicky s logikou. To, že tragédia musí tvoriť „celok“ so začiatkom, stredom a koncom, sa spája s požiadavkou, aby „rozsah“ (časové rozpätie) vystačil na posun k peripetii a odtiaľ ku konečnej katastrofe podľa logickej schémy. Dráma poskytuje „poetike“ štruktúru, ktorá vnáša do mäťúceho chaosu a plnosti bytia logický (a to dramatický) poriadok. Tento vnútorný poriadok, podopretý známymi jednotami, tesne uzatvára zmysluplný útvar predstavujúci artefakt tragédie voči realite a zároveň z neho vytvára dokonalú jednotu a celok. „Celok“ deja, teoretická fikcia, zdôvodňuje logos totality, kde krásu vnímame v podstate ako ovládateľný časový priebeh. Dráma znamená ovládaný, sprehľadnený prúd času. Tak ako sa peripetia prejavuje ako *logická* kategória, tak aj najdômyselnejšou ideou „poetiky“ je poznanie výnimočného emocionálneho efektu *anagnorízy*, motív spojený s *poznáním*. Pravdaže, osobitým spôsobom, pretože šok anagnorízy („Ty si môj brat Orestes!“, „Ja som syn a vrah Laia!“) manifestuje v tragédii jednotu poznania a bezmocnej straty zmyslu. Bolesťné svetlo poznania osvetľuje celok a zároveň vytvára nerozlúštitelnú hádanku: podľa akých zákonov vznikla zrazu sa ozrejmujúca konštelácia? A tak moment poznania predstavuje cezúru, *prerušenie* poznania. V *Poetike* to však zostáva implicitné. Aristotelovi totiž ide o filozofický aspekt tragédie. Mimézis chápe ako istý druh *matézy*: ako učenie, ktoré je zábavnejšie vďaka pôžitku zo spoznávania predmetu mimézis – zábava, ktorú potrebuje dav, nie však filozof: „...učiť sa je veľmi príjemné nielen filozofom, ale rovnako aj ostatným ľuďom, iba že ich záujem netrvá dlho. Ľudia sa s radosťou pozerajú na obrazy preto, lebo sa tým učia poznávať a usudzovať o každej veci, ako napríklad ‚toto predstavuje onoho‘.“<sup>28</sup>

Tragédia pôsobí ako paralogické usporiadanie. Aj kritérium „prehľadnosti“ slúži intelektuálnemu spracovaniu, neskalenému neporiadkom. *Poetika* argumentuje, že krása nie je možná bez určitého rozmeru: „a preto by nebol krásny živočích, ak by bol primálny, (lebo videnie, ktoré je blízko hranice vnímateľnosti, sa časom zakaluje), ani zasa priveľký, (nemožno ho vnímať naraz), lebo pozorujúcemu uniká na pozorovanom jednota celku, ako keby napríklad živočích meral desäťtisíc stadiov, preto treba, aby každý predmet a každý živočích mali istú veľkosť, ľahko prehľadnú, a tak majú mať aj deje primeraný rozsah a ten má byť ľahko zapamätateľný.“<sup>29</sup> Dráma je model. Zmyslová stránka sa musí podriadiť zákonu pochopenia a uchovania. Priorita kresby (*logos*)

nad farbou (*zmysly*), neskôr dôležitá v teórii maliarstva, sa aj tu využíva na porovnanie, štruktúra usporiadania fabula-logos stojí nad všetkým: „Lebo keby niekto i najkrajšími farbami bez ladu a skladu natrel plátno, predsa by nespôsobil také potešenie ako ten, kto by len bielou farbou načrtol obraz.“<sup>30</sup> To, že tragédia vďaka svojej logicko-dramatickej štruktúre by sa podľa Aristotela zaobišla bez ozajstného inscenovania, že by divadlo vôbec nepotrebovala na dosiahnutie plného účinku, je len bodkou nad „i“ logizácie.

Samotné divadlo, viditeľné predstavenie (*opsis*) predstavovalo už u Aristotela ríšu náhodných, iba zmyslových účinkov, navyše letných a pominuteľných, neskôr čoraz väčšmi miesto „ilúzie“, zdania a podvodu. Naproti tomu dramatickému logu sa od čias Aristotela prisudzuje prienik logiky do klamlivej ilúzie. Dramaturgia tohto logu ukazuje „zákonitosti“ za javmi. Nie nadarmo pokladal Aristoteles tragédiu za „filozofickejšiu“ než dejiny: ukazuje ich inak skrytú logiku na základe zrozumiteľnej „nevyhnutnosti“ a takisto analyticky uchopiteľnej „pravdepodobnosti“. Tým, že sa vytratila viera v možnosť takej *modelovosti*, prísne oddelenej a oddeliteľnej od každodennej reality, dostala sa do popredia vlastná realita alebo „svetskosť“ divadelného priebehu hry, rozplynula sa bezpečná *hranica* medzi svetom a modelom. Tým sa však stráca podstatný základ dramatického divadla, ktorý bol pre západnú estetiku axiomatiký: celistvosť logu.

Spojenectvo drámy a logiky, potom drámy a dialektiky takmer neobmedzene ovláda európsku „aristotelovskú“ tradíciu – ktorá sa javí ako najvyšš živá aj v Brechtovej „nearistotelovskej dramatiky“. Krásu si spájame s logikou ako jej variant. Vyvrcholením tejto tradície je Hegelova estetika. Tá pod základnou poučkou o ideále krásy ako „zmyslovom zjavovaní idey“ rozvíja komplexnú teóriu spredmetnenia ducha v zmyslovosti konkrétneho umeleckého materiálu vrátane poetického jazyka. Zároveň možno na jej základe ukázať, prečo mala idea drámy takú moc: nikdy by nemohla mať taký ďalekosiahly účinok, keby nebola založená na hlbších a protichodnejších základoch, ako sa zdá podľa obmedzenia na dramaturgický výsledok, teda na schému svojho umeleckého druhu. Preto načrtneme niektoré aspekty komplexnej línie Heglovej teórie drámy na základe úvah Christopha Menkeho.<sup>31</sup>

## Hegel 1: Vylúčenie reálneho

Dráma ako zásadne dialektický žáner je zároveň skvelým priestorom pre tragiku, a tak sa s divadlom po dráme spája domnienka, že je to divadlo bez tragiky. Túto domnienku živí hegelovské umiestnenie tragédie do obdobia pred modernou. Tak ako umenie podľa Hegela dospieva

ku koncu, keď zmyslovosť už nie je najvyššou potrebou ducha, ktorý sa, naopak, nachádza v ríši pojmovej abstrakcie, teda je sám u seba, tak existuje aj „minulosť tragiky“<sup>32</sup>, ktorú Hegel spája s „dramatickou poéziou“. Najvyššie a najkrajšie nie je v umení to isté. Ideálne zjednotenie zmyslového a duchovného dospelo k vrcholu v antickom sochárskom stvárnení bohov, o ktorom Hegel s pátosom, no aj so striktnou dialektickou logikou píše: „Nič krajšie nejestvuje ani nemôže vzniknúť.“ Hegel odôvodňoval istú nedokonalosť gréckych plastík bohov, nevyhnutnú vzhľadom na ďalší vývin umenia a ducha, tým, že im chýba subjektívne zvnútornenie a oduševnenie (čo neskôr nachádzame v „romantickej umeleckej forme“, exemplárne napríklad v stvárnení Panny Márie). Na to sa viaže známa poznámka, že v antických plastikách je nádych smútku – pretože vrchol krásna, úplné zjednotenie zmyslového a duchovného, musí byť v období po antike prekonaný pokrokom *ducha* v prospech narastajúcej „duchovnej“ abstrakcie, ktorá vedie k čoraz vyspelejšiemu, nie však ku krajšiemu stvárneniu, až kým sa v absolútnom duchu dosiahne spôsob bytia, ktorý zámerne musíme chápať ako beztvarý.

Kým antické stvárnenie bohov – vo výtvarnom umení – dosiahlo vrchol klasicistickej absolútnej krásy, Sofoklova *Antigona* je pre Hegela „najuspokojujúcejším umeleckým dielom“ nového i starého sveta – avšak iba v istom „smere“: ako ideálne vyjadrenie rozkolu a zmierenia objektívnej a subjektívnej podoby mravného ducha. Klasická tragédia ako stvárnenie mravného konfliktu prekračuje už v oblasti „klasickej umeleckej formy“ „číru“ dokonalú krásu! Je *viac ako krásna*, nachádza sa na ceste k číremu pojmu a k subjektivite. Preto Menke navrhuje spojiť Hegelovu interpretáciu „rozkladu klasickej umeleckej formy“ s jeho teorémou o konci umenia v moderne, a to tak, že vlastne až koncepcia tohto „rozkladu“ dáva spomínanej teoréme zmysel. „Dráma v Hegelovej predstave, aj vo svojej gréckej podobe, smeruje k umeniu, ktoré už nie je pekné. V dráme sa začína koniec umenia v umení.“<sup>33</sup> Z toho vyplýva, podľa „neoficiálnej“ logiky Hegelovej historicko-teleologickej interpretácie – rozhodne od *Fenomenológie ducha* –, z estetického hľadiska takpovediac „okrajové postavenie drámy“, keďže dráma v oblasti umenia (krásna) spochybňuje samu krásu „vo svojej požiadavke zmierenia“. Ak Hegel chápe krásu v umení ako mnohovrstvené „zmierenie“ protikladov, predovšetkým krásy a mravnosti, mohlo by sa povedať, že pojem „dramatický“ znamená u neho tie črty estetického, ktoré sa vzdávajú požiadavky zmierenia. Dráma nie je jednoducho (neproblematický) jav, ale zároveň i zjavná kríza mravného princípu krásna.

Filozofia drámy na vrchole svojej klasickej formulácie teda prejavuje pozoruhodnú „dvojtvarnosť“<sup>34</sup>: potvrdenie zmierenia krásy a mravnosti, „zmyslového šťastia a pokoja duše“, ale aj konfliktnú manifestáciu ich



rozroku. Pozrime sa na túto trhlinu v tragédii ešte trochu bližšie. Hegel chápe tragédiu na rozdiel od eposu ako „vznešenejšiu reč“. V epose sa abstraktné rozdvojenie *moiry* (osudu) a neosobného pevca – hrdinu – prejavuje tak, že sa vo „svojej sile a kráse cíti podlomený a smúti nad svojou blížiacou sa smrťou“.<sup>35</sup> Náhodnosť epického deja ešte nepozná dialektickú nutnosť. Namiesto hlasu epického rozprávača, navonok ponechaného hrdinovi, musí teda nastúpiť dramatická štruktúra osudu a zároveň ľudské vyrožprávanie sa (v scénickom stelesnení). Menke ukazuje, že ak pozorne čítame Hegelovu argumentáciu, cudzosť tragického osudu v tragédii „ako neosobná moc, bez múdrosti, neurčitá v sebe“, „chladná nevyhnutnosť“ (čo nachádzame už v epose) nepoukazuje iba na moc, o ktorú sa rozbíja krása, ale aj na to, že samo zmierenie v sebe obsahovalo jedovaté jadro svojho zlyhania: podľa Hegelovho chápania skúsenosť „osudu“ vytvára jadro drámy. To je však „etická“ skúsenosť: niečo sa odmieta podrobiť mravnému nároku, vrhá do dramatického deja a tým do hry ducha „kontingenciu“, smrteľnú pre mravnosť. Touto kontingenciou alebo „pluralitou“, ktorá postihuje tak božstvo, ako aj ľudí, padá akákoľvek možnosť posledného zmierenia. Charakteristickým znakom dramatického je trhlina, ktorú treba núdzovo sceliť únikom do štylizácie mimo tohto sveta, ak chceme obhájiť „pravdu“ zmierenia. Dráma ako krásne umenie „odhadzuje všetko, čo nezodpovedá jej realizácii (pravému chápaniu), a až touto očistou vytvára ideál“.<sup>36</sup>

Práve táto *katarzia* dramatickej formy spolu so zdaním zmierenia vytvára aj predpoklad na zničenie tohto zdania. To, čo pri estetickom nazeraní motivuje vnútorne nevyhnutné, ale zároveň aj požiadavku rozsiahleho sprostredkujúceho zmierovania, ktoré hrozí *vylúčením* reálneho, nie je nič iné ako samotný princíp drámy, dialektická abstrakcia, ktorá ako forma spočiatku umožní preniknutie *zmyslovej* látky, no v svojom priebehu ju vytláča z oblasti estetického zmieru. V hĺbke dramatického divadla driemu v podobe neriešiteľne protirečivej skúsenosti etického problému a zavrhnutej materiálnosti tie napätia, ktoré otvárajú jeho krízu, ústup a napokon alternatívu ne-dramatickej paradigmy. Ak niečo chýba klasickému ideálu, je to možnosť prijať čosi nemysliteľné a nečisté. Z toho Menke vyvodzuje, že už s Hegelom môžeme modernu chápať ako svet „mimo nedostatku krásnej mravnosti (...) nútiacej do vylúčenia všetkých nedostatkov.“ Mimo estetiky zmierovania s jej ústrednou estetickou paradigmou, ktorou je dráma, sa môže moderna (alebo postmoderna) objaviť aj v rámci divadla, ktoré „nevylučuje, ale znáša mnohorakosť a rôznorodosť“.<sup>37</sup> Divadlo od klasicizmu až po súčasnosť prekonalo sériu premien, ktoré proti postulátom jednoty, celistvosti, zmierenia a zmyslu presadzujú právo na rôznorodosť, čiastkovosť, absurditu, škaredosť. Obsahovo a formálne čoraz väčšími preberalo práve

to, čo inak s odporom odmietame „(vy)zdvihnúť“. Vedomie vnútornej dvojtvárnosti klasickej tradície ukazuje, že toto „iné“ v klasickom divadle malo základy už v jeho najkonzekventnejšom filozofickom zameraní: ako skrytá možnosť vzniku trhliny v rámci nanajvyš napätého zmierovania. V tomto zmysle *postdramatické* divadlo rozhodne neznamená divadlo stojace bez akýchkoľvek súvislostí „mimo“ drámy. Skôr ho možno chápať ako rozvinutie a rozkvet potenciálu rozkladu, demontáže a dekonštrukcie v samotnej dráme. Táto virtualita sa nachádzala, aj keď ťažko rozlúštiteľná, v estetike dramatického divadla, bola súčasťou jeho filozofie, avšak iba ako prúd pod zrkadliacou sa hladinou „oficiálneho“ dialektického *procedere*.

## Hegel 2: Performancia

Podľa Hegela k dráme zásadne a nie len vonkajškovo (ako u Aristotela) patrí to, že „postavy“ zosobňujú skutoční ľudia s vlastnými hlasmi, telesnosťou a gestikou. Tým je daná zvláštna „performatívna sebareflexia drámy“, ktorá, ako ukazuje Menke, mieri tým istým smerom ako latentná trhlina vo výtvarnom umení vzhľadom na „nepřítomnosť zmierovania v ňom“. <sup>38</sup> Tým, že sa realizácia neobmedzuje na jeden hlas rozprávača alebo rapsóda, ale dochádza k nevyhnutnej *pluralite* hlasov, získavajú partikulárne, „jednotlivé“ subjekty také autonómne oprávnenie, že ich jednotlivé nároky nemožno spochybňovať v prospech dialektickej syntézy. Ba čo viac: herci, ktorých Hegel pokladá za „sochy“, nachádzajúce sa v pohybe aj vo vzájomnom vzťahu, uskutočňujú z hľadiska objektívneho idealizmu škandalózný posun. Keďže sú len empirickými ľuďmi, ktorí v dráme dopomáhajú k realizácii ideálu, umeleckej kráse (dramatickým hrdinom), dochádza u nich k „ironickému performančnému vedomiu“. Inými slovami, vzniká hegelovsky neprijateľný fenomén, že totiž partikulárnosť a nesformulovanosť – iba jednotliví herci – prevyšujú mravný obsah. Ten závisí len od jednotlivého výkonu herca, namiesto toho, aby bol nad ním nadradený. Menke: „Namiesto toho, aby herci boli ‚len nástrojom‘, ktorý sa stráca vo svojej role, zažívajú obrátenie vzťahu medzi krásou, respektíve mravnosťou a subjektivitou. (...) Základnou skúsenosťou herca je vytváranie morálky prostredníctvom jednotlivcov.“ <sup>39</sup>

Aktívny performančný charakter drámy (čítaj: divadla) otvára teda napätie vykonaného a konaného, čo sa v predstavení prejaví jednoducho v tom, že „skutoční ľudia“ (herci), *personae* si nasadia masky hrdinov a predstavujú ich „skutočným, nie rozprávačským, ale vlastným hovorom“. <sup>40</sup> Na základe toho môže dôjsť aj k „odmaskovaniu“ tohto z Hegelovho pohľadu „obráteného“ vzťahu medzi subjektivitou a objektívnym mravným obsahom: totiž keď aktéri v komickej *parabáze* vystúpia

zo svojej roly a hrajú s maskou. Hegel vidí v celom rozsahu zvláštnosť *divadelnej* skúsenosti, ktorá jednotu duchovnej reality a materiálneho výkonu predvádza ako „pretváрку“<sup>41</sup>: „... hrdina vystupujúci pred divákom sa skladá zo svojej masky a z herca, z postavy a skutočného ja.“<sup>42</sup> To bolo možné mimoriadne prenikavo vnímať v komickej *parabáze*, kde toto „ja“ vystupuje najprv v maske, ale v nasledujúcej chvíli sa objaví „vo vlastnej nahote a obyčajnosti“. Predstierané hranie vôbec predstavuje pre filozofiu ducha v podstate čosi nemysliteľné: neosobné subjektívne ja herca, ktorý umelo produkuje znaky, toto čisto jednotlivé ja sa vníma ako zakladateľ a pôvodca podstatného, mravných obsahov, tvorca *dramatis personae*, postáv zjednocujúcich v sebe krásu aj mravnosť: „Rozmach všeobecného bytia zrádza ja (...). Ja, ktoré tu vystupuje v istom zmysle ako skutočné, hrá s maskou, ktorú si raz založí, aby bolo samo sebou...“<sup>43</sup>

V tejto realite divadla Hegel vidí „všeobecné rozpúšťanie stvárňovaného bytia v jeho individualite“<sup>44</sup>, takže z tendencie rozpúšťania musí logicky a na základe duchovných dejín vyplynúť abstrakcia a dialektické vedomie „rozumného myslenia“, grécka filozofia. Dráma nevyhnutne stojí na okraji umenia, na hranici medzi ideálom umenia, „zmyslovým vyžarovaním idey“, a medzi akousi beztvárnou filozofickou abstrakciou. Je pochopiteľné, že Menke toto vnútorné napätie, túto nedokonalosť drámy spája s romantickou transcendentalizáciou poézie a Hegelovu teóriu drámy chápe ako metaforu umeleckého vnímania, ktoré už v sebe obsahuje motívy argumentácie vytvárajúce nedosiadateľnú vidinu z „oficiálneho“ konceptu ideálu ako zmyslového vyžarovania idey. Zánik umenia sa pritom nejaví ako historická a (umeno-)historickofilozofická téza, ale skôr ako dávno započatý zánik „klasickej“ idey umenia, umenia v umení. Z perspektívy novšieho vývinu umeleckých a divadelných foriem, ktoré sa pokúšajú rozlúčiť s „tvarom“ ako totalitou, mimézis, modelom, pôsobí Hegelova interpretácia antického vývinu ako model rozkladu chápania divadla ako drámy.

# PREHISTÓRIE

# K prehistórii postdramatického divadla

## Divadlo a text

Vzťah divadla a drámy bol a je plný napätia a protikladov. Zdôraznenie tejto skutočnosti a uvedenie si jej dôsledkov v celom rozsahu je prvým predpokladom adekvátneho pochopenia nového a najnovšieho divadla. Poznanie postdramatického divadla sa začína zistením, do akej miery je podmienkou jeho existencie vzájomná emancipácia a rozkol medzi drámou a samotným divadlom. Preto sú z divadelnovedného hľadiska dejiny drámy ako takej predmetom iba ohraničeného záujmu. Pretože však v európskom divadle dráma prakticky a teoreticky dominovala, musíme nové vývinové trendy pojmu „postdramatický“ odvíjať od minulosti dramatického divadla – teda ani nie tak od zmeny divadelných *textov*, ale od premeny divadelných výrazových prostriedkov. V postdramatických *divadelných* formách sa text, ktorý sa (ak sa) inscenuje, chápe ako rovnoprávna súčasť gestického, hudobného, vizuálneho atď. súvislého celku. Trhlina medzi diskurzom textu a diskurzom divadla sa môže rozšíriť až na otvorenú nezhodu, ba dokonca absenciu súvislosti.

Historické vzdalovanie sa textu a divadla si vyžaduje nové prehodnotenie ich vzťahu bez akýchkoľvek predsudkov. Môžeme začať úvahou, že najprv tu bolo divadlo: vyvinulo sa z rituálu, prebralo formu tanečnej mimézis, už pred vznikom písma malo rozvinuté postupy a prax. „Pradivadlo“ a „pra-dráma“ sú síce iba predmetom pokusov o rekonštrukciu, no z antropologického hľadiska je zjavné, že rané rituálne divadelné formy pomocou masiek, kostýmov a rekvizít stvárňovali citovo silne podfarbené konanie (lov, plodnosť), pričom dochádzalo k spájaniu tanca, hudby a stvárňovania rol.<sup>45</sup> Hoci táto predpísaná, motorická, telom symbolizovaná prax predstavuje istý druh „textu“, predsa sa výrazne odlišuje od podoby novodobého *literárneho* divadla. Písaný text, literatúra, nadobudol takmer nespochybniteľné vedenie v kultúrnej hierarchii. To spôsobilo, že sa z meštianskeho literárneho divadla vytratilo spájanie textu so spevným spôsobom prejavu, tanečným gestom a honosnou optickou a architektonickou výpravou, typickou pre barokové divadlo; začal prevládať *text ako ponuka zmyslu*, ostatné divadelné prostriedky sa mu podriadovali a boli skôr nedôverčivo kontrolované inštanciou ratia.

Objavili sa pokusy prostredníctvom veľmi volných definícií drámy zohľadniť zostrené vnímanie svojvoľnosti ne-literárnych prvkov v divadle. Napríklad Georg Fuchs v práci *Divadelná revolúcia* napísal: „Dráma vo svojej najjednoduchšej podobe je rytmický pohyb tela v priestore.“ Tu sa pod pojmom „dráma“ myslí scénická akcia, teda v podstate divadlo.

Aj všetko, čo sa vyskytuje vo varieté – „tanec, akrobacia, žonglovanie, povrazolezectvo, kúzelnícke triky, zápasníctvo, drezúra zvierat, spevohra, maškarády a podobné“ –, predstavuje pre Fuchsa jednoduché formy drámy.<sup>46</sup> (V divadelných utópiách prvej polovice 20. storočia môžeme príležitostne natrafiť na podobné spôsoby vyjadrovania, ktoré divadlo ako *kultový* prejav identifikujú s „drámou“ a toto symbolické, kultové konanie stavajú do protikladu s napodobňovaním reality, *mimusu*.) Keďže sa pri identifikácii drámy so všetkými rovinami divadelnosti strácajú produktívne historické a typologické rozdiely medzi jednotlivými druhmi, v rámci ktorých sa divadlo a dramatická literatúra novoveku stretávali a rozchádzali, má zmysel zúžiť „pojem drámy“ a dohodnúť sa, že pri podobných prístupoch, aké má Fuchs, sa dimenzie agonálneho a divadelného zlievajú s drámou – to však sú aspekty, ktoré vo vedomí autorov divadelných hier, čitateľov a teoretikov správne ostávajú odlišné. To isté platí o poznámkach Heinera Müllera, že základným prvkom divadla a drámy je *premena*, že smrť je poslednou premenou a že divadlo má do činenia vždy so symbolickou smrťou: „Najdôležitejšou črtou divadla je premena. Umieranie. A strach pred touto poslednou premenou je všeobecný, možno sa naň spoľahnúť, možno na ňom stavať.“<sup>47</sup>

Walter Benjamin píše, kde nachádza náznak zmierenia – v Goetheho románe *Výberové príbuznosti*: „Mystériom dramatickosti je ten okamih, keď dramatickosť zo sféry sebe vlastného jazyka preniká do vyššej, tomuto jazyku nedosiahnuteľnej oblasti. Preto sa nikdy nedá vyjadriť slovami, možno ju jedine stvárniť, je to tá najsilnejšia 'dramatickosť'.“<sup>48</sup> V tomto zmysle „dramatickosť“ nemá nijakú spojitosť s tým, čo sa v divadelno-vednej diskusii pod týmto pojmom chápe. Benjaminova formulácia vzťahuje to, čo nazýva dramatickosťou, na telesný zápas, zakotvený v kulte, na nemý *agón*. Ide o (kresťanské) prekonanie dramatickosti prostredníctvom milosti, vykúpenia alebo „reči“ mimo, prípadne na okraji ľudskej reči. Relatívne vecné oprávnenie identifikácie divadla a drámy sa ukazuje tam, kde koncepcia dramatickosti zdôrazňuje jej tesnú blízkosť k pantomíme a k nemote, pričom reč predstavuje iba akési orámovanie. Práve preto je však užitočné chápať benjaminovskú dramatickosť ako súčasť *divadla*: ako rítus a ceremóniu, „poéziu“ javiska a ako semiózu z hraničnej oblasti reči. Tento pojem dramatickosti vyjadruje tajomnú skúsenosť metamorfóz, pri ktorých sa nebránime utopicky úzkostnému opojeniu z premien, ktoré divadlo manifestuje; ani sa nevymedzujeme voči závratu, ale oslavujeme. Je tu reč skôr o skutočnosti – ktorá, prirodzene, zostáva vždy dvojznačná – prekonania smrti prostredníctvom jej *inscenovania*. Ako zdôrazňuje Primavesi, „dramatickosť, pridriavajúca sa nemej fyzis, môže zaručiť vykúpenie z mýtu viny a krásy len tam, kde sa telo – tak ako v divadle – vymyká pochopeniu“.<sup>49</sup>

## Dvadsiate storočie

Dramatické divadlo sa koncom 19. storočia nachádzalo na konci dlhého obdobia rozkvetu ako vypracovaná diskurzívna formácia, ktorá napriek všetkým rozdielom umožňovala prijímať Shakespeara, Racina, Schillera, Lenza, Büchnera, Hebbela, Ibsena a Strindberga ako rôzne druhy rovnakej formy diskurzu. V tomto rámci sa aj nanajvýš divergentné typy a mimoriadne osobnosti javili ako variácie jednej diskurzívnej formácie, pre ktorú je podstatné zlievanie drámy a divadla. Následne chceme v skratke načrtnúť vývin od tejto diskurzívnej formácie k postdramatickej. „Rozbeh“ k formovaniu postdramatického diskurzu v divadle možno opísať ako sled etáp *sebareflexie*, *dekompozície* a *oddelenia* prvkov dramatického divadla. Cesta vedie od veľkého divadla z konca 19. storočia cez množstvo moderných divadelných foriem v rámci historickej avantgardy až k neoavantgarde päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, k postdramatickým divadelným reformám konca 20. storočia.

### Prvá etapa: „čistá“ a „nečistá“ dráma

Východiskovú situáciu predstavuje ešte neohrozená nadvláda drámy, ktorej podstatné momenty sa odrážajú v ideále a čiastočne aj v praxi „čistej drámy“. Táto dráma pritom nie je iba estetickým modelom, ale nesie podstatné teoreticko-poznávacie a sociálne implikácie: objektívny význam hrdinu, individua; možnosť zobrazíť ľudskú realitu pomocou reči, formou javiskového dialógu; relevanciu správania jednotlivca v spoločnosti. Popri *čistej dráme* a pred ňou existujú (už v stredoveku, u Shakespeara, v období baroka) značné odchýlky od modelu. Dajú sa zhruba zhrnúť ako „epické“ prvky drámy, množstvo týchto foriem by sme mohli pre naše účely pokladať za „nečistú drámu“. Aj v týchto formách sa dá kedykoľvek preukázať základná sémantika dramatickej formy: stelesnenie charakterov alebo alegorických postáv hercami; reprezentovanie konfliktu v „dramatickej kolízii“; vysoký stupeň abstrakcie stvárnenia sveta v porovnaní s románom a eposom; stvárnenie politických, morálnych, náboženských obsahov spoločenského života prostredníctvom dramatizácie ich kolízií; rozvíjanie deja aj napriek značnému oddramatizovaniu; reprezentovanie sveta aj pri minimálnom reálnom konaní.

### Druhá etapa: kríza drámy, vlastné cesty divadla

Približne od roku 1880 dochádza ku kríze drámy, ktorej predzvesťou boli zatiaľ nerevolučné zmeny divadla. To, čo sa v dráme spochybňuje a čo sa z nej vytráca, je séria dovtedy samozrejmych konštituentov: textová forma dialógu plného napätia a rozhodnutí; subjekt, ktorého

skutočnosť sa v zásade dá vyjadriť ľudskou rečou; dej, ktorý sa prednostne odvíja v absolútnej prítomnosti. Szondi rozlišuje známe „pokusy o riešenie“, prípadne „pokusy o záchranu“, ku ktorým autori dospievajú pod dojomom zásadne zmeneného sveta a meniaceho sa obrazu človeka: ich-dramatika, statickosť, konverzačná hra, lyrická dráma, existencializmus a zhustenosť atď. Paralelne a analogicky ku kríze drámy ako textovej formy vzťahujúcej sa na divadlo sa však začína prejavovať skepsa voči kompatibilite drámy a divadla. Napríklad Pirandello bol presvedčený o nezlučiteľnosti divadla a drámy.<sup>50</sup> Edward Gordon Craig v *Prvom dialógu* knihy *Umenie divadla* píše, že Shakespearove veľké hry by sa vôbec nemali hrať na javisku! Je to vraj dokonca nebezpečné, lebo hraný Hamlet zabíja čosi z nekonečného bohatstva imaginárneho Hamleta. (Craig neskôr túto hru inscenoval a vyhlásil, že tento pokus potvrdil jeho tézu o nemožnosti uviesť Hamleta.) Divadlo sa tu chápe ako niečo, čo má vlastné, inak uspôsobené a vo vzťahu k dramatickej literatúre dokonca nepriateľské korene a predpoklady. Craigov záver znie, že text treba divadlu zobrať – práve pre jeho poetické dimenzie a kvality.

Vyvíjajú sa nové formy textu, v ktorých sa narácia a referenčný vzťah k realite nachádzajú iba skreslene a rudimentárne: *Landscape Play* Gertrude Steinovej, texty Antonina Artauda pre jeho „divadlo krutosti“, Witkiewiczovo divadlo „čistej formy“. Tieto „dekonštruované“ typy textu literárne anticipujú prvky postdramatickej *divadelnej* estetiky. Texty Gertrude Steinovej našli kongeniálnu divadelnú estetiku až vďaka Robertovi Wilsonovi. (Vyhlásil, že lektúra Gertrude Steinovej ho priviedla k presvedčeniu, že vie robiť divadlo.) Artaudovo divadlo zostalo víziou, takisto aj divadlo Witkiewicza, ktorý predznamenáva absurdné divadlo. Francúzsky režisér Antoine Vitez ako *inšcenátor klasických textov* vedel, o čom hovorí, keď tvrdil, že od konca 19. storočia všetky veľké diela, ktoré boli a budú napísané pre divadlo, sú poznačené „totálnou lahostajnosťou“ voči problémom, ktoré ich štruktúra ponúka scénickej realizácii<sup>51</sup>. Vznikol rozkol medzi divadlom a textom. Texty Gertrude Steinovej sa pokladali a pokladajú za nerealizovateľné, čo je celkom pochopiteľné, ak ich posudzujeme z hľadiska očakávania dramatického divadla. Ak sa pýtame iba na to, aký „úspech“ dosiahli v divadle, musíme pripustiť, že ako dramatická autorka jednoznačne zlyhala. No aj v jej textoch sa ohlasuje dynamika, ktorá narušá tradíciu dramatického divadla.

Autonomizácia divadla nie je výsledkom vlastného preceňovania snaživých (post)moderných režisérov, i keď sa s obľubou takto bagatelizuje. Vznik režisérskeho divadla skôr potenciálne vychádzal z estetickej dialektiky dramatického divadla, ktoré v sebe v rámci vývinu „formy stvárňovania“ čoraz väčšmi objavovalo prostriedky nesúvisiace s tex-



tom. Zároveň musíme v bezohľadnosti autorov 20. storočia voči možnostiam divadla vidieť produktívnu stránku: písali a píšú tak, že divadlo pre ich texty naďalej treba vynachádzať. Výzva objavovať nové potencie divadelného umenia sa stala podstatnou dimenziou písania pre divadlo. Brechtova požiadavka, že autori nemajú „dodávať“ texty pre divadelný aparát, ale ho prostredníctvom svojich textov meniť, sa realizovala v oveľa väčšej miere, ako to mohol predpokladať. Heiner Müller teda právom vyhlasuje, že divadelný text je dobrý len vtedy, keď sa v súčasnom divadle nijako nedá uviesť.

## Autonomizácia, reteatralizácia

V rámci všeobecnej umeleckej revolúcie na prelome 19. a 20. storočia dochádza paralelne ku kríze drámy aj ku kríze formy diskurzu samotného *divadla*. Z odmietania tradovaných divadelných foriem sa vyvinula novodobá autonómia divadla ako samostatnej umeleckej praxe. Až od tohoto zvratu sa divadlo pri voľbe svojich prostriedkov vzdalo bezpečnej orientácie na požiadavky drámy určenej na inscenovanie. Táto orientácia neznamenała pre divadlo iba obmedzenie, ale poskytla mu zároveň určitú istotu remeselných kritérií, logiku a zákonitosť využitia divadelných prostriedkov slúžiacich dráme. S novonadobudnutou slobodou sa v tomto smere spájala aj strata, ktorú z produktívneho hľadiska môžeme opísať ako *vstup divadla do éry experimentovania*. Odkedy si divadlo uvedomilo svoj umelecký výrazový potenciál, nezávislý od realizovaného textu, bolo podobne ako iné umelecké formy vrhnuté do zložitej a riskantnej slobody neustáleho experimentu.

„Zdivadelnenie“ divadla vedie k oslobodeniu z podriadenosti dráme, tento vývin však urýchľuje ešte jeden mediálnodejinný zvrat: príchod filmu. Nový zobrazovací prostriedok preberá a prekonáva dovtedy najvlastnejšiu doménu divadla, pohyblivé zobrazenie konajúcich ľudí. Ak sa na jednej strane divadelnosť chápe ako umelecká dimenzia nezávislá od dramatického *textu*, zároveň vďaka kontrastu s technicky vyprodukovaným *image mouvement* (Deleuze) dochádza k uvedomeniu si momentu živého priebehu (na rozdiel od reprodukováných alebo reprodukovateľných javov) ako *differentia specifica* divadla. Toto znovuobjavenie interpretáčného potenciálu, ktoré je vlastné výlučne divadlu, prináša nevyhnutnú zásadnú otázku, čo nezameniteľné a nenahraditeľné ponúka divadlo v porovnaní s inými médiami. Takto postavená otázka odvtedy skutočne sprevádzala divadlo, a to nielen pre rivalitu s inými druhmi umenia. Ozrejmuje sa tu jedno z dvoch pravidiel, podľa ktorých sa uskutočňuje vznik nových foriem výtvarného umenia: pravidlo, že vznik nového formotvorného média stvárnjúceho svet takmer automaticky

vedie k tomu, že dovtedajšie médiá, definované ako staršie, si musia položiť otázku, čo by mali zdôrazniť ako svoju umeleckú špecifickosť a po príchode moderných techník to tým vedomejšie a výraznejšie vyzdvihovať. Pod vplyvom nových médií sa tie staršie stávajú *sebareflexívnymi*. (Platí to o maliarstve po vzniku fotografie, o divadle po vzniku filmu, o filme po vzniku televízie a videotekniky.) Aj keď táto zmena zatiaľ nie je všetko ostatné iba v prvej fáze reakcie, odvtedy zostáva sebareflexia trvalou možnosťou a nevyhnutnosťou, vynútená súbežne existujúcimi a konkurujúcimi si druhmi umenia. Druhým pravidlom vývinu umenia sa zjavne stalo, že rozkladom vzniká dynamika. Ak sa vo výtvarnom umení oddelila dimenzia zobrazovania od skúsenosti farby a tvaru (fotografia a abstrakcia), získali tieto na seba odkázané prostriedky nový rozmach, vznikli nové výrazové formy. Z *dekompozície* žánru ako celku na jednotlivé prvky vznikajú nové rečové formy. Tým, že sa v minulosti „zlepené“ aspekty reči a tela v divadle rozdeľujú, stvárnenie roly a oslovenie publika sa chápe ako autonómna realita, oddeľuje sa zvukový priestor a hrací priestor, vznikajú nové možnosti stvárnenia, vyplývajúce z osamostatnenia jednotlivých zložiek.

Zameranie na divadelné stvárnenie oproti literárnemu, fotografickému alebo filmovému zobrazeniu sveta môžeme nazvať „zdivadelnením“, charakteristickým pre hnutia historickej avantgardy. Na túto koncepciu, ktorú priniesol Fuchs, upozornili predovšetkým štúdie Eriky Fischerovej-Lichteovej<sup>52</sup> a o. i. vyzdvihli jej súvislosť s produktívnou recepciou európskych ako aj mimoeurópskych neliterárnych divadelných tradícií v rámci historických avantgárd. Cieľom nebol iba návrat k čisto estetickým možnostiam divadla. Nešlo len o reteatralizáciu imanentnú z divadelného hľadiska, ale zároveň o *otvorenie* divadelnej sféry voči iným formám praxe, kultúrnym, politickým, magickým, filozofickým atď., voči zhromažďovaniu, oslave a rituálu. Treba sa teda vyhnúť zjednodušujúcej estetizácii avantgardy, ktorá by sa mohla spájať s pojmom „zdivadelnenie“, zaužívaným pri klasickej moderne. Želanie avantgardných smerov prekonať hranice medzi životom a umením (stroskotanie tohto pokusu ho, prirodzene, nediskvalifikuje) bolo takisto motívom reteatralizácie.

V rámci tohto vývoja vzniklo čosi, čo opisne, pochvalne, prípadne negatívne označujeme ako *režisérské divadlo* alebo *divadlo režisérov*. Autonómizácia divadla a s ňou spojený čoraz väčší význam réžie je zrejme nezvratná. Napriek opodstatnenému odporu proti priemerným divadelným tvorcom, ktorí uzatvárajú závažné texty do svojho pomerne obmedzeného skúsenostného a umeleckého horizontu, treba zdôrazniť, že hádky o režijnej svojvôli vo väčšine prípadov vychádzajú z tradičného chápania textového divadla cez prizmu 19. storočia a/alebo z neochoty

vôbec sa zaoberať nezvyčajnými divadelnými skúsenosťami. Rozlišovanie medzi divadlom režisérov a divadlom hercov alebo autora sa našej témy, rozdielu medzi dramatickým a postdramatickým divadlom, rozhodne týka iba okrajovo. Režisérské divadlo je zrejme predpokladom pre postdramatický dispozitív (aj keď réžiu preberajú celé kolektívy), ale aj dramatické divadlo sa vcelku prejavuje ako režisérské divadlo.

Pri zvýšenom dôraze na svojbytný význam divadla na prelome 19. a 20. storočia si treba všimnúť aj inú súvislosť: práve divadlo konca 19. storočia zamerané na zábavu a spektakel posilnilo názor náročnejších divadelníkov, že medzi textom a bežným divadlom je konflikt. Znovuzískanie komplexnosti a pravdivosti divadla predstavovalo pre Craiga podobne ako pre Čechova a Stanislavského, Claudela a Copeaua hlavný cieľ ich úsilia. Radikálne divadlo tých čias nesmerovalo k zásadnému zneváženiu textu, aj keď sa milovými krokmi vzdalovalo tradičnému prezentovaniu drámy (a niektorí zástancovia autonómie a „zdivadelnenia“ divadla žiadali zavrhnutie textu), ale sa dokonca zasadzovalo o jeho *záchranu*. Vo vznikajúcom „režisérskom divadle“ často šlo práve o vytrhnutie *textov* z konvencie a o ich záchranu pred svojvoľnými, bezvýznamnými alebo ničivými kulinárskymi divadelnými efektmi.<sup>53</sup> Každý, kto v súčasnosti vyzýva k záchrane textového divadla pred výčinnými réžie, by si mal uvedomiť túto súvislosť. Pre tradíciu písaného textu predstavuje väčšiu hrozbu nebezpečenstvo muzeálnej konvencie ako radikálne formy jeho spracovania.

### Tretia etapa: neoavantgarda

Pre genealógiu postdramatického divadla je významný nástup divadelnej *neoavantgardy*. V Nemeckej spolkovej republike takzvaná „fáza rekonštrukcie“ podnietila pochybné obmedzenie kultúry a divadla na nepolitický „humanizmus“. Na jednej strane sa počas hospodárskeho vzostupu v päťdesiatych rokoch 20. storočia postavilo viac ako sto nových divadiel, na druhej strane scénu ovládol Gründgensov konzervativizmus, pokus zabudnúť na politickú minulosť a pripomenúť si „kultúru“. Pokusy o experimentovanie tu spočiatku ešte pôsobia dosť váhavo, kým v USA na Black Mountain College sa vydávajú celkom novým smerom a na scénu sa dostávajú John Cage, Merce Cunningham, Allan Kaprow.

Koncom päťdesiatych rokov 20. storočia sa začína medzinárodný rozmach. Nastúpila nielen avantgarda, ale aj popkultúra, prevratne zasahujúca do všetkých oblastí súkromného a verejného života. Rocková hudba (Chuck Berry, Elvis Presley) je prvý raz v dejinách adresovaná výlučne mladým ľuďom. Začína sa víťazné ťaženie kultúry mladých.

V Nemecku, ktoré v oblasti výtvarného umenia a kultúry každodenného života ochotne nasleduje americký príklad, sa horlivým inscenovaním Beckettových, Ionescových, Sartrových a Camusových hier reaguje na meravé výchovné divadlo. Splynutie filozofie a absurdného divadla s existencializmom sa stretáva s rovnako silnou odozvou, akú v Nemecku zaznamenali oneskorene vnímané umelecké prúdy ako surrealizmus a abstraktný expresionizmus. Začína sa recepcia Kafku, objavuje sa sériová hudba a informel. Kým v NDR navonok udáva tón brechtovská estetika – najmä po triumfálnych pohostinských vystúpeniach Berliner Ensemble – (hoci v skutočnosti ju podozrievajú a potierajú v mene takzvaného socialistického realizmu), vo svete a predovšetkým na západe Nemecka sa okolo roku 1965 rozvíja nové divadlo provokácie a protestu. Symbolom divadelnej revolty sa stali inscenácie hry *Marat/Sade* Petra Weissa v Berlíne a v Londýne v réžii Konrada Swinarského a Petra Brooka.

V šesťdesiatych rokoch vzniká a hnutím roku 1968 kulminuje nový duch experimentovania vo všetkých druhoch umenia. Roku 1963 bola vo Frankfurte založená Experimenta. Čoraz väčší význam nadobúda „brémsky štýl“: pod vedením Kurta Hübnera vzniká politicky a formálne revoltujúce mladé divadlo, ktorému vtisli pečať Peter Zadek, Wilfried Minks a Peter Stein. Posledne menovaný odchádza v roku 1969 do Berlína a z Berliner Schaubühne urobí poprednú scénu medzinárodného významu. V USA pracuje rôznorodá kreatívna avantgarda, ktorá chce z výtvarného umenia, divadla, tanca, filmu, fotografie a literatúry vytvoriť *artistic community*, kde sa prekračovanie hraníc medzi umeniami stáva pravidlom, pričom tradičné divadlo tu pôsobí zastarane. Nové environmentálne umenie (anticipované priestorovými Merz-realizáciami Kurta Schwittersa) sa koncepčným zakomponovaním reálnej prítomnosti pozorovateľa do diela (Rauschenberg) približuje divadelnej scéne. Christove obaly ako „dielo“ vytvárajú interakciu s divákmi. Aj *action painting* predstavuje maliarsku ceremóniu s náznakmi divadelných situácií, pričom, prirodzene, dielo po svojsky zameranej umeleckej akcii existuje samo osebe ako objekt ideálnym spôsobom spojený so „scénou“ svojho vzniku. Yves Klein predvádza ako režisér pred divákmi svoje *antropometrie* formou divadla s hudbou. V happeningoch, a predovšetkým v tvorbe viedenských akcionistov, sa z akcie stáva rituál. V roku 1969 inscenuje Richard Schechner predstavenie *Dionysius 69*, počas ktorého herci divákov vyzývajú k telesnému kontaktu.

Rovnako v šesťdesiatych rokoch sa v stredobode záujmu nachádza absurdné divadlo. Ruší zjavný zmysel priebehu deja, ale napriek rozpadu zmyslu dodržiava so zarážajúcou prísnosťou dokonca klasické jednoty

drámy. Avšak to, čo hry Ionesca, Adamova a iných autorov, charakterizované ako absurdné alebo poetické, spája s klasickými tradíciami, je *dominancia reči*. Pre Ionesca sa slová síce stávajú kriklavými šupkami potlačujúcimi zmysel, ale práve preto majú hry ako *Plešatá speváčka* vyjaviť pravdu „svetu“ v novom svetle, realitu, ako Ionesco píše, „v pravom svetle, mimo interpretácie a akejkolvek kauzality.“<sup>54</sup> Aj divadlo prísnej kritiky zmyslu sa chápalo ako návrh sveta, pričom jeho tvorcom bol autor. Divadlo zostalo obrazom sveta aj ako hra o absurdite. A tak ako v novom provokatívnom politickom divadle, aj v absurdnom divadle pretrváva hierarchia, ktorá v dramatickom divadle napokon podriaďuje divadelné prostriedky textu. Charakteristická štruktúra dramatického divadla, tvorená dominujúcim textom, konfliktom postáv a totalitou akokoľvek groteskného „deja“ a zobrazenia sveta zostáva neporušená.

Ak sa pozrieme na absurdné divadlo, ako ho opisuje Martin Esslin, mohli by sme mať pocit, že sme sa ocitli v období postdramatického divadla osemdesiatych rokov 20. storočia. Nie je tu „nijaký dej alebo intriga, čo by stáli za zmienku“, v hrách „väčšinou nie sú žiadne postavy, ktoré by sa dali nazvať charaktermi“, skôr „čosi ako bábky“; hry nemajú „často ani začiatok, ani koniec“, nie sú ani tak zrkadlom skutočnosti ako „zrkadlovými odrazmi snov a hrozivých predstáv“, a namiesto aby ich tvorili „dôvtipné repliky a vybrúsené dialógy“, často ide o „nesúvislé táranie“.<sup>55</sup> Že by sa tu opisovalo divadlo Roberta Wilsona? Keďže v postdramatickom divadle skutočne môžeme konštatovať čosi ako *absence de sens*, je logické porovnávať ho s absurdným divadlom, ktoré sa už v názve zrieka zmyslu. Atmosféra, z ktorej žije absurdné divadlo, je zdôvodnená svetonázorovo, politicky, filozoficky a literárne: skúsenosť barbarstva 20. storočia, reálne možný koniec dejín (Hirošima), nezmyselná byrokracia, politická rezignácia. Existencialistický príklon k individuu a k absurdite je tesne spojený. Charakteristickou náladou Frischových, Dürrenmattových, Hildesheimerových a iných prác je komické zúfalstvo. Konštatovanie „Zvládneme iba komédiu“ vyjadruje stratu tragického výkladu sveta ako celku. Vo filme je popri francúzskych existencialistických snímkach kongeniálnym vyjadrením tejto skúsenosti *Doktor Divnoláska alebo ako som sa naučil milovať atómovú bombu* režiséra Stanleyho Kubricka. Avšak rozdielny svetonázorový kontext dáva celkom iný význam všetkým motívom diskontinuity, koláže a montáže, rozpadu narácie, absencie reči a zmyslu, ktoré má absurdné divadlo spoločné s postdramatickým. Ak Esslin správne dáva formálne prvky absurdného divadla do súvislosti so svetonázorovými témami a vyzdvihuje predovšetkým „pocit metafyzického strachu z absurdity ľudskej existencie“,<sup>56</sup> pre postdramatické divadlo osemdesiatych a deväťdesiatych rokov platí, že rozpad svetonázorových istôt

preň viac nepredstavuje metafyzický problém strachu, ale požadovanú kultúrnu danosť.

Absurdné divadlo korešponduje s lyrickou drámou, ktorá patrí do genealógie (nie k typu) postdramatického divadla. Názov druhej zbierky divadelných textov Jeana Tardieua *Poèmes à jouer* (1960) naznačuje smer. Hra ako *Conversation-Sinfonietta* stavia zo zlomkov každodennej reči hudobnú skladbu. V hre *L'ABC de notre vie* (napísanej roku 1958, uvedenej 1959) nájdeme žánrové označenie javisková báseň so sólovým hlasom a zborom. Pri premiére použili hudbu Antona Weberna. Existuje aj hra bez postáv, kde zaznievajú iba hlasy v prázdnej izbe (*Voix sans personne*). Pri konfrontácii s postdramatickým divadlom sa „poetické divadlo“, ktoré chcel Esslin oddeliť od absurdného divadla<sup>57</sup>, dostáva k absurdnému divadlu bližšie. Ide o literárne divadlo v tradíciách dramatického divadla, veľmi odlišné od postdramatického divadla. Môžeme konštatovať, že absurdné divadlo podobne ako to Brechtovo patrí k dramatickej divadelnej tradícii. Niektoré texty prekračujú rámec dramatickej a naratívnej logiky. Ale o postdramatickom divadle môžeme hovoriť, až keď sú divadelné prostriedky samostatné, zrovnoprávnené s textom a mohli by sme si ich systematicky predstaviť aj bez textu. Preto by sme nemali uvažovať o „pokračovaní“ absurdného a epického divadla<sup>58</sup> v novom divadle, ale odlišiť, že tak v epickom, ako aj v absurdnom divadle dominuje rôznorodá prezentácia fiktívneho a fingovaného textového kozmu, čo neplatí o postdramatickom divadle.

Aj žáner *dokumentárneho divadla*, ktorý sa rozvíjal v šesťdesiatych rokoch, vybočuje z tradície dramatického divadla. Scény súdnych procesov, výsluchov, svedeckých výpovedí nastupujú na miesto dramatickej prezentácie samotných udalostí. Mohli by sme namietnuť, že súdne scény a vypočúvanie svedkov sú aj prostriedkami tradičného divadla, používanými na dosiahnutie dramatického napätia. Platí to síce o mnohých drámach, nie je to však relevantné, pretože v dokumentárnom divadle veľmi nezáleží na výsledku vyšetrovania či na rozsudku. O tom, o čo vlastne tematicky ide (politická alebo morálna vina pri výskume atómových zbraní, vojna vo Vietname, imperializmus, zodpovednosť za hrôzy koncentračných táborov), sa dávno rozhodlo z historického i politického hľadiska mimo divadla. Dokumentárna hra teda stojí pred podobným problémom ako každá historická dráma, ktorá sa musí pokúsiť o nemožné: historicky známe udalosti predstaviť ako neisté, také, o ktorých sa rozhodne až v priebehu dramatického diania. Napätie nevzniká v slede udalostí, je vecné, myšlienkové, väčšinou eticko-morálne: nejde o dramaticky vyrozprávaný, ale o „dohodnutý“ svet.<sup>59</sup> Na druhej strane menej dôslední autori ako Rolf Hochhuth podľahli poku-

šeni premeniť dokumentárny materiál na dramatický, čo v tom čase Adorno ostro kritizoval.

Je otázne, či dokumentárne divadlo splnilo očakávania v zmysle politického vplyvu, keď sa formálne prispôbilo dramatickej norme. Peter Iden v roku 1980 tvrdil, že *Zástupca*, hra Rolfa Hochhutha, zostala priveľmi „nestranná voči vlastnej dramatickej forme“, a preto nešlo o skutočne politické divadlo, na rozdiel od chýrnej inscenácie *Torquata Tassa* v réžii Petra Steina.<sup>60</sup> Ukázalo sa, že pri spracovaní klasikov sa v divadle čoraz väčšmi vnímala „dramatickosť námetu ako dráma stroskotania všetkých tradičných prostriedkov“ (aj keď metaforu drámy ako straty tradičných výrazových prostriedkov nemusíme pokladať za celkom primeranú). Vlastný konflikt námetov drámy sa „presunul do narábania s nimi“.<sup>61</sup> Toto konštatovanie vystihuje ostrý protiklad medzi dramatickým tradicionalizmom a náznakmi inak ponímanej novej divadelnej praxe v režijnom výklade *Torquata Tassa*. (Stein však z vlastného rozhodnutia nepokračoval v tomto radikálnom inscenačnom prístupe. Výrazne podporovaný Dieterom Sturmom čoskoro vyvinul, právom vyzdvihovanú skôr neoklasicistickú javiskovú estetiku, jednu z najvynikajúcejších realizácií dramatického divadla v období jeho spochybňovania.) Pre budúcnosť dokumentárneho divadla nie je ani tak dôležité úsilie o politický účinok, a už vôbec nie jeho konvenčná dramaturgia, ale črta, ktorá narážala skôr na odmietnutie a kritiku. Toto divadlo síce „dramatizovalo“ dokumenty, zároveň však jasne smerovalo k formám podobným oratóriu, k *rituálom*, ktorými sú práve výsluch, výpoveď a súdne pojednávanie. Výrazne sa to prejavilo v hre Petra Weissa *Vyšetrovanie*, ktorá nie náhodou vychádza z jeho záujmu o Danteho a z plánu napísať akési *Peklo*. Hrôza táborov smrti je vyjadrená spevmi, ktoré materiál výpovede povyšujú na liturgicky pôsobiacu spevavú deklamáciu.

Môžeme povedať, že najpozoruhodnejšie *texty* tých rokov spochybňujú dramatický komunikačný model jasnejšie ako režijná prax. Do genealógie postdramatického divadla patria teda aj „hovorené hry“ Petra Handkeho. Divadlo sa zdvojuje, cituje vlastný prejav. Až okľukou vnútorného vypitvania divadelných znakov, okľukou cez ich radikálnu sebareferenčnú kvalitu nepriamo dochádza k „výpovedi“, správe o realite. Problematicizovanie „reality“ ako reality divadelných znakov sa stáva metaforou vyprázdňovania. Keď sa znaky už nedajú čítať ako odkaz na to, čo konkrétne označujú, publikum bezradne stojí pred alternatívou buď nemyslieť na nič, alebo odčítavať samotné formy, jazykové hry a hercov v ich tu a teraz prezentovanej podobe. Tejto tradícii napríklad ešte zostáva verný text *Nadávkys publiku*, „ako metadráma alebo metadivadlo“<sup>62</sup>, pokiaľ *ex negativo* využíva všetky kritériá dramatického divadla

ako *tému*, vraví Pfister (s charakteristickou nerozhodnosťou). Zároveň však poukazuje na budúcnosť divadla po dráme.

Spomínané typy realizácie neoavantgardného divadla obetujú časti dramatického spôsobu stvárnenia, nakoniec však zachovávajú rozhodujúcu jednotiacu súvislosť medzi textom deja, správy, príbehu a na ne orientovaným divadelným výkonom. V postdramatickom divadle posledných desaťročí dochádza k prerušeniu tejto súvislosti. Intermedialita, civilizácia obrazov, skepsa voči veľkým teóriám a metarozprávaniam uvoľňujú hierarchiu, ktorá v minulosti garantovala nielen podriadenie divadelných prostriedkov textu, ale aj vzájomnú spojitosť oboch. Nejde iba o zachovanie a uznanie samotnej inscenačnej práce ako divadelno-umeleckého projektu, ale dochádza k obratu pomerov, ktoré sú pre divadlo určujúce, a to najprv skryte a potom očividne: v popredí nie je otázka, či a ako divadlo adekvátne „zodpovedá“ textu. Naopak, skúma sa, či a do akej miery texty poskytujú vhodný materiál na realizáciu divadelného projektu. Úsilie nesmeruje k dosiahnutiu ucelenej estetickej divadelnej kompozície, skladajúcej sa zo slov, zmyslu, zvuku, gest atď., ktorá ponúka celistvý útvar vnímania, ale divadlo preberá fragmentárnosť a partiálnosť vnímania. Vzdáva sa dlho nenapadnutelného kritéria jednoty a syntézy a odovzdáva sa šanci (a nebezpečenstvu) dôverovať jednotlivým impulzom, častiam a mikroštruktúram textov, aby vznikol nový druh praxe. Objavuje pri tom nový svet performancie, novú prítomnosť *performerov*, ktorí mutujú z *actors*, a etabluje mnohotvárnú divadelnú sféru, nachádzajúcu sa mimo foriem zameraných na drámu.



## Krátky prehľad historických avantgárd

Výskum najnovších divadelných foriem musí brať do úvahy historickú avantgardu, pretože v nej ako prvej došlo k rozpadu prekonanej dramaturgie jednoty. Prirodzene, nejde o doplnenie bohatej literatúry týkajúcej sa tohto obdobia, ani o vytvorenie inventáru mnohorakých vplyvov historickej avantgardy na postdramatické divadlo. Chceme iba vyzdvihnúť niektoré zvlášť výrazné pozície a vývinové smery, ktoré sú mimoriadne zaujímavé vo svetle postdramatického divadla.

### Lyrická dráma, symbolizmus

Michael Kirby vo svojej analýze divadla, ktoré označuje ako formalistické, navrhuje rozlišovať medzi antagonistickým a hermetickým modelom avantgardy. Správne poznamenáva, že rozšírené presvedčenie, podľa ktorého sa avantgardné divadlo začalo v Paríži roku 1896 divadelným škandálom pri uvedení hry *Kráľ Ubu* Alfreda Jarryho, je prinajmenšom jednostranné. Vtedy mohlo slovo *merdre* (zámerne s *er* navyše! – pozn. prekl.), ktoré padlo na začiatku predstavenia, ešte podráždiť meštiakov! Tu sa začala iba „antagonistická“ línia a vedie cez futurizmus, dadaizmus a surrealizmus k novým estetikám provokácie. Popri tom a ešte skôr sa však začalo to, čo Kirby nazýva hermetickou avantgardou, symbolizmom: „Avantgardné divadlo sa začalo – pred uvedením hry *Kráľ Ubu* – najneskôr so symbolistami. Symbolistická estetika demonštrovala obrat dovnútra, odvrátenie od meštiackeho sveta a jeho noriem smerom k osobnejšiemu, súkromnejšiemu a výnimočnejšiemu svetu. Symbolistické inscenácie sa hrali v malých divadlách. Boli uvoľnené, odcudzené a statické, vyžadovali len nepatrné využitie telesnej energie. Osvetlenie bolo zväčša slabé. Herci často vystupovali za zástenami (...) Umenie bolo zamerané samo na seba, izolované a vystačilo si. Môžeme to nazvať ‚hermetický‘ model avantgardistickej inscenácie.“<sup>63</sup> Divadlo symbolistov sa postdramatickému divadlu priblížilo svojou nedramatickou statikou a tendenciou k monologickým formám. Stéphane Mallarmé vyzdvihuje ideu *Hamleta*, podľa ktorej má táto hra vlastne iba jediného hrdinu a všetky ostatné postavy odsúva na pozíciu komparzu. Odtiaľ vedie línia k spôsobu, akým Klaus-Michael Grüber inscenuje *Fausta* alebo Robert Wilson *Hamleta*: ako neolyrické divadlo, kde je scéna miestom *écriture*, kde sa všetky divadelné prvky menia na písmená poetického „textu“. Charakteristická je Maeterlinckova poznámka, že divadelná hra musí byť predovšetkým básňou. Následne vysvetľuje, že autor výlučne pre neprijemný tlak okolností, ktoré v rámci našich konvencií predstavujú skutočnosť, trochu švindľuje a kde-tu primiešava nárážky na každodenný život. Tieto motívy, ktoré básnik Maeterlinck chá-

pe iba ako kompromis, ľudia pokladajú, ako sa sťažuje, zvyčajne za to najdôležitejšie, zatiaľ čo pre básnika – a teda aj pre dramatického autora – sú to iba povrchné ústupky<sup>64</sup> želaniam publika, ktoré si praje stvárňovať to, čo pokladá za spoznatelnú realitu. Maeterlinck zdôrazňuje, že to isté platí aj o tom, čo nazývame *étude des caractères*. Tieto tézy odmietajú celú štruktúru napätia, drámy, deja a napodobňovania. Samotné označenie *drame statique* svedčí o tom, že klasická idea napredujúceho lineárneho času tu ustupuje plošnému „obrazo-času“, časo-priestoru.

## Statika, duchovia

Je známe, že ázijské divadlo sa v období moderny stalo inšpiračným žriedlom pre to európske. Paul Claudel nadšene formuluje protiklad k dráme: „Dráma je niečo, čo sa deje, nó je niekto, kto prichádza.“<sup>65</sup> Netreba veľa vysvetľovať, aby sme v tomto výroku našli zásadný protiklad dramatického a postdramatického divadla: zjavenie namiesto priebehu deja, performancia namiesto stvárnenia. Divadlo nó znamená pre Claudela akúsi drámu pre jednu osobu, čo má rovnakú štruktúru ako sen.<sup>66</sup> Pri hľadaní *nouveau cérémonial théâtral* (Mallarmé) sa u Japoncov našlo totálne divadlo s metafyzickým horizontom. Tak ako óda v Mallarmého symbolizme, aj katolícka omša sa stala modelom pre divadlo. Je zjavné, že obradný charakter ázijského divadla takéto vízie podporoval. S realistickou európskou drámou ho takmer nič nespája, poskytuje však priestor rituálnemu spôsobu vnímania, ktoré umožňuje vytvoriť oblúk od ázijského divadla cez Maeterlincka a Mallarmého až k Wilsonovi.

V koncentrácii na rituál sa manifestuje skúsenosť, ktorú najlepšie možno označiť staromódnym slovom osud. U Maeterlincka sa téma stáva explicitnou a ústrednou. Divadlo má na rozdiel od triviálnej kauzality každodennej skúsenosti artikulovať osudové vydanie človeka napospas neznámemu zákonu. Nebolo by správne takéto zaiste problematické koncepcie jednoducho odbiť ideologicko-kritickými argumentmi. Aj keď neskôr Wilsonovo takzvané „divadlo obrazov“ vytvára nezvyčajnú auru osudovosti tým, že postavy sú zdanlivo vydané napospas tajomnej mágii, túto divadelnú hru nemožno stotožňovať s nejakou jasnou tézou či s ideológiou osudu. V Maeterlinckovej „statickej“ dramaturgii išlo o sprostredkovanie skúsenosti vydania napospas, čo v divadle nó vzniká vtiahnutím ľudského života do sveta vracajúcich sa duchov. Nie je náhoda, že tak u Wilsona, ako aj u Maeterlincka sú bábky, automaty, marionety najvnútornejšou súčasťou ich divadelných ideí. Vo svojom ranom spise *Un théâtre d'androides* Maeterlinck píše: „Zdá sa takisto, že každá bytosť, ktorá vzbudzuje dojem, že je živá, hoci nie je, pripomína nadpozemské sily. (...) Sú to mŕtvi, ktorí akoby k nám prehovárali vznešenými hlasmi...“<sup>67</sup> Postdramatické divadlo Tadeusza Kantora s jeho záhadný-

mi, animisticky oživenými objektmi aj historickí duchovia a strašidlá v postdramatickom texte Heinerja Müllera patria k tradícii divadelného stvárnenia „osudu“ a duchov, ktorá je, ako poukázala Monique Borieová, rozhodujúca pre pochopenie celého novšieho divadla.

## Javisková poézia

Je však zásadný rozdiel medzi Novým divadlom a symbolistickou predstavou divadla: tá bola na rozdiel od v tom čase prevažujúceho spektakulárneho divadla zameraná na dominanciu poetického jazyka na javisku. Avšak za podstatu divadelného textu sa už nepokladal – tak ako v dramatickom divadle – text *roly*, ale *text ako poézia*, ktorý mal zasa zodpovedať vlastnej „poézii“ divadla. Aj Maeterlinck (podobne ako Craig) tvrdil, že veľké Shakespearove hry sa nedajú inscenovať, lebo vôbec nie sú „scénické“ a takéto inscenovanie je nebezpečné<sup>69</sup>. To prinieslo nielen rozpad tradičného splyvania textu a scény, ale aj perspektívu ich opätovného spájania novým spôsobom. Tým, že sa divadelný text chápe ako nezávislá poetická veličina a zároveň sa „poézia“ javiska oddelená od textu vníma ako samostatná priestorová a svetelná poézia, pripadá do úvahy také usporiadanie, pri ktorom automatickú jednotu nahradí oddelenie a následne zasa voľná (oslobodená) kombinácia textu a scény a potom všetkých divadelných znakov.

Lyrická a symbolistická dráma konca storočia (*fin de siècle*) sa z pohľadu postdramatického divadla dostáva z periférie do stredobodu historického záujmu, aby dospela k novej divadelnej poézii, ktorá sa vzdáva dramatických axiém deja. „Maeterlinckova požiadavka *théâtre statique*“, ako píše Bayerdörfer, „je prvá antiaristotelovská dramaturgia európskej moderny, radikálnejšia ako mnohé nasledujúce, lebo sa vzdáva aristotelovského ústredného momentu definície, deja (pragma) – pričom Maeterlinck tvrdí, že najdôležitejšie črty jeho ‚statického divadla‘ sa realizovali už pred Aristotelom v starogréckej tragédii, najmä u Aischyla.“<sup>70</sup> Prirodzene, dajú sa nájsť aj iné, historicky staršie formy, ktoré sa rozlúčili s dramatickými zásadami. Napríklad monodráma a duodráma, ako aj melodráma konca 18. storočia predstavujú akúsi krátku tragédiu, ktorá sa obmedzuje na jednu scénu, na jednu situáciu a ktorú už vtedy príležitostne nazývali „lyrická dráma“. „Pomenovanie lyrická dráma naznačuje, že sa tu neuskutočňuje postupne sa odvíjajúci dej s útokmi, intrigami a prepletajúcimi sa akciami, tak ako to je v dráme, vytvorenej na herecké stvárnenie,“ píše sa v Sulzerovej *Teórii krásnych umení* z roku 1775.<sup>71</sup> Szondi poukazuje na to, že lyrická dráma Mallarmého, Maeterlincka, Yeatsa alebo Hofmannsthalu je, prirodzene, iná. V ich prípade sa táto forma stáva dôkazom historickej nerealizova-

telnosti tragédie v piatich dejstvách.<sup>72</sup> Pre Szondiho je Hofmannsthalova raná hra *Včera ešte drámou en miniature*, pretože sa v nej základná zákonitosť dramatického žánru *proverbe dramatique* (zvrät východiskovej tézy hrdinu) podriadiuje zákonitosti dramatickej peripetie<sup>73</sup>. Hrou *Tizianova smrť* sa podľa neho začína rad Hofmannsthalových lyrických drám, „ktorých základom nie je dej, ale situácia, scéna, tak ako v Mallarmého *Hérodjade*, tak ako v de Régnierovej *La Gardienne* a ako v oboch Maeterlinckových dielach *Votrelkyňa* a *Slepici*, ktoré vyšli v roku 1890.“ „Statickosť, jednokolajnosť, absencia intríg v lyrickej dráme“ manifestuje „reakciu na drámu alebo problém drámy v tom období“, čo viedlo k novým formám modernej drámy a k zmenenej divadelnej praxi. Poučný je Szondiho komentár<sup>74</sup> k symbolistickej inscenačnej praxi na príklade lyrickej drámy Henriho de Régniera *La Gardienne*. Báseň čítali pre divákov neviditeľní herci pod javiskom v priestore orchestriska, kým na javisku za gázovým závesom prebiehal dej v pantomimickej forme. Na jednej strane tu bola odvážna a priekopnícka myšlienka „oddeliť pohyb a reč“ a touto „disociáciou scénického diania a slova“ sa rozlúčiť s tradičnou „konceptiou *dramatis personae* ako v sebe uzatvorených, plastických postáv“. Na druhej strane sa táto dekompozícia dramatického modelu mohla úplne presadiť až s konzekventnou rezignáciou na iluzívnosť zobrazovanej reality, k čomu došlo až v neskorších postdramatických divadelných formách. Szondi zrejme výstižne spája vtedajší neúspech nového inscenačného štýlu s „rozporom medzi antiiluzívnym rozštiepením na nemú hru a hlas na jednej strane a iluzívnymi prostriedkami na druhej strane, pomocou ktorých mala hra a hlasy získať auru tajomnosti“.<sup>75</sup> Z pohľadu obdobia *high tech theatre* však vzniká podozrenie, že čisto epizodická existencia lyrickej drámy by mohla súvisieť aj s tým, že ešte neexistovali také technické predpoklady, ktoré by javiskovej poézii dodali potrebnú hutnosť na to, aby sa básnické slovo a javisková realita beznádejne nerozpadli.

## Akty, akcie

Druhá otázka je, aký vzťah má postdramatické divadlo k tým avantgardným hnutiam, ktorých heslom bolo rozbitie súvislosti, privilegovanie nezmyselného a akcie tu a teraz (dadaizmus), hnutiam, ktoré sa teda vzdali divadla ako zmysluplného „diela“ v prospech agresívneho impulzu, udalosti, ktorá vtiahla divákov do akcie (futurizmus) alebo obetovala naratívnu kauzálnu súvislosť v prospech iných rytmov stvárňovania, predovšetkým snovej logiky (surrealizmus). Podľa Kirbyho to predstavuje „antagonistickú“ líniu avantgardy. DADA, futurizmus a surrealizmus predstavujú myšlienkový, duševno-nervový aj telesný útok na divákov. Pre divadelnú estetiku mal prevratný význam zásadný presun *od diela*

k udalosti. Akt pozorovania, reakcie a latentné alebo akútne „odpovede“ divákov boli vždy podstatným faktorom divadelnej reality; teraz sa však stávajú aktívnou *súčasťou* udalosti, a už z tohto dôvodu je nepoužiteľná myšlienka vytvárania koherentného divadelného diela: divadlo, pre ktoré sú prejavy a vyjadrenia návštevníkov prvkami jeho vlastnej konštitúcie, nemôže prakticky ani teoreticky vytvoriť uzavretý celok. Procesuálnosť divadelnej udalosti s nepredvídateľnosťou, ktorá je v nej zahrnutá, sa stáva explicitnou. Analogicky k rozlíšeniu medzi *clôture*, povýšenej Derridom na základný pojem (teda uzavretosťou knihy a otvorenou procesuálnosťou textu), nastupuje na miesto divadelného diela (ktoré je tiež časovo rozprestreté aj uzavreté do seba) exponovaný akt a proces agresívnej, záhadne ezoterickej alebo naopak spoločnej divadelnej komunikácie. V tomto obrate k performatívnemu *aktu* namiesto dobre sformovaného *posolstva* možno vidieť pokračovanie ranoromantických špekulácií v oblasti umenia, keď sa hľadala „*sympoézia*“ čitateľa a autora. Táto predstava je nezlučiteľná s ideou estetickkej totality divadelného „diela“. Keď použijeme starý symbol – sklená tabuľa sa rozlomí a neskôr poslovia alebo vyjednávači uznajú jeden úlomok za „pravý“, pretože presne zapadá do druhého -, divadlo predstavuje iba jednu polovicu tej tabule a takpovediac čaká na prítomnosť a gesto neznámeho diváka, ktorý svojou intuíciou, svojím pochopením a fantáziou predstavuje druhý úlomok.

### Rýchlosť, čísla

Moderné divadlo zásadne ovplyvnili populárne formy zábavy, pričom do popredia vystupuje predovšetkým *princíp výstupov*. Je typický pre kabaret a varieté, pre revue, nočné kluby, cirkus, grotesku alebo tieňohru, ktoré sa objavujú v Paríži okolo roku 1880. Predovšetkým v súvislosti s novou filmovou technikou a s ňou spojeným vývojom filmovej kultúry sa systém, epizodickosť a kaleidoskopickosť stávajú princípom. Varieté, spočiatku navštevované iba nižšími vrstvami, sa stáva obľúbenou zábavou aj vyšších spoločenských vrstiev (berlínske Wintergarten). Nadšenie pre tanec, príťažlivosť perfektných revuálnych predstavení sa prenáša aj na avantgardu. Preberá podobné motívy, témou sú nové obrazy tela. Kabaret a varieté vychádzajú z princípu *parabázy*, keď herec vystupuje zo svojej roly a obracia sa na divákov. Podstatou kabaretu sú narážky na realitu, spoločnú hercom i divákovi, a preto sa v ňom nachádza moment performancie, nerozlučne spojený s mestskou kultúrou, v rámci ktorej dochádza k priamemu pochopeniu informácií a žartov. Toto všetko prispievalo k zbúraní konceptu kultúry ako veže zo slovnoviny a zároveň podnietilo túžbu po divadle, ktoré by predstavovalo aktuálnu udalosť, prežívanú všetkými zúčastnenými tu a teraz. Ako sa v roku 1896 vyjadril Oskar Panizza, ľudia čoskoro uprednostnia varieté

pred divadlom, a to pre jeho zmyselnosť, zábavnosť a bezohľadnosť voči „dobrému vkusu“.<sup>76</sup>

Princíp rozbitia celistvosti súvisí so zmenou každodennej skúsenosti, ktorú divadlo pokoja zjavne nie je schopné stvárniť. Otto Julius Bierbaum v roku 1900 poznamenáva: „Dnešný mestský človek má (...) varietné nervy; len zriedkavo je schopný sledovať veľké dramatické súvislosti, zosúladiť svoj pocitový život s divadelným predstavením trvajúcim tri hodiny; chce zmenu – varieté.“<sup>77</sup> Z toho je zrejmé, že formálny princíp sledu výstupov priamo súvisí s časovou štruktúrou predstavenia. Netrpezlivé vnímanie veľkomestského človeka si vyžaduje zrýchlenie, ktoré nachádza v divadle. Tempo vaudevillu s jeho technikami rýchlej pointy, krátkym rozsahom a vtipom má značný vplyv na „vyššie“ divadelné formy. Hudba ako vložka a medzihra získavajú čoraz väčší význam, songy poskytujú to, čo piesne v ľudových hrách, v dramatickej tvorbe sa presadzujú jednoaktovky. Rozbitie času v divadle na čoraz drobnejšie úseky je teda ovplyvnené novou krátkodychosťou. Postdramatické divadlo prenáša toto roztrieštenie súvislého deja aj do klasickej drámy. Kým dramatický rytmus sa na jednej strane rozplýva v statickosti a neskôr v „duratívnej estetike“, na druhej strane divadlo zrýchľuje rytmus natolko, že sa dráma podobne rozpadá. V mnohých inscenáciách osemdesiatych a deväťdesiatych rokov – spomeňme len Leandera Haußmanna – badať výrazné rozkúskovanie akcie a času na jednotlivé čísla. Dialektická súvislosť medzi oboma deformáciami času sa ozrejmi, ak upriamime pozornosť na svojské rozvinutie estetiky času v postdramatickom divadle.<sup>78</sup>

## Landscape Play

Popri Craigovi, Brechtovi, Artaudovi alebo Mejerchoľdovi sú predchodcami súčasného divadla aj Gertrude Steinová a Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Odborníci si všimli, že v textoch Gertrude Steinovej sa prejavuje vzťah ku kubizmu. Witkiewicz sa dostal k divadlu cez maliarstvo. Táto skutočnosť je poučná. K predhistórii postdramatického divadla patria koncepty, ktoré divadlo, scénu a text vnímajú skôr ako krajinu (Steinová) alebo ako konštrukciu, deformujúcu realitu (Witkiewicz). Oba koncepty zostali v teoretickej rovine, aspoň pre divadlo. Texty G. Steinovej sa hrali len ojedinele a pôsobili skôr ako produktívna provokácia; Witkiewicz formuloval teóriu, ktorá len veľmi vzdialene zodpovedala jeho hrám. Oba koncepty bojujú s dynamickým aspektom času divadelného umenia. Ich inovatívny potenciál je zjavný až retrospektívne, keď sa postupne dostáva do popredia moment statickosti ako šanca divadla v spoločnosti ovplyvnenej médiami. Vždy, keď Gertrude Steinová hovorí o svojom koncepte *landscape play*, pôsobí to ako reakcia na jej

základnú skúsenosť, že divadlo ju strašne znervózňovalo, pretože sa vzťahuje zakaždým na iný čas (na budúcnosť alebo minulosť) a sledovanie deja si vyžaduje neprestajnú námahu. Ide o spôsob vnímania. To, čo sa odohráva na javisku, by sme nemali sledovať s nervóznym – lepšie povedané dramatickým – napätím, ale tak, ako si prezeráme park alebo krajinu. „Mýtus nie je príbeh, ktorý čítame zľava doprava, od začiatku do konca, po celý čas ho vnímame ako celok. Možno práve to mala na mysli Gertrude Steinová, keď povedala, že divadelná hra je odteraz krajinou,“ nazdáva sa Thornton Wilder<sup>79</sup>.

V Steinovej textoch sú – dosť skúpe – vysvetlivky jej divadelného konceptu vždy spojené s obrazmi konkrétnej krajiny. Vzhľadom na čisto mestsky orientovanú estetiku divadla súčasnosti je však diskutabilné, či obстоjí téza, že v novom divadle vznikla verzia starej formy *pastorále*. Ak máme často pokúšenie opisovať scény nového divadla ako krajiny, môžu za to skôr črty odstredivosti a zrovnoprávňovania častí, anticipované G. Steinovou, odklon od teleologicky usmerneného času a nadvláda atmosféry nad dramatickými a naratívnyimi formami deja. Charakteristickým sa stáva chápanie divadla ako *scénickej básne*, a nie ako *pastorále*. Elinor Fuchsová správne poznamenáva, že je to predovšetkým lyrický, v podstate statický a reflektujúci základný tón, ktorý predstavuje kľúč k línii, ktorá spätne spája Richarda Foremana s Gertrude Steinovou a Maeterlinckom, horizontálne zasa s Wilsonom a inými súčasníkmi, prinášajúcimi na scénu krajinu.<sup>80</sup> Gertrude Steinová jednoducho preniesla do divadla umeleckú logiku svojich textov, princíp pokračujúcej, nepretržitej prítomnosti (*continuous present*) zo syntaktických a verbálnych zrefazení, ktoré podobne ako neskôr v minimalistickej hudbe zdanlivo „staticky“ prešlapujú na mieste, no v skutočnosti sa v subtilnej variácii a slučkách vždy nanovo akcentujú. Steinovej písaný text už je v určitom zmysle krajinou. V dovtedy nebývanej miere emancipuje časť vety voči celej vete, slovo voči časti vety, fonetický potenciál voči sémantickému, zvuk voči významovej súvislosti. Tak ako v jej textoch zobrazovanie reality ustupuje do úzadia v prospech hry slov, v jej divadle sa nevyskytuje dráma, ba ani príbeh, nenájdeme v ňom protagonistov a chýbajú dokonca roly a identifikovateľné postavy. Pre postdramatické divadlo má Steinovej estetika veľký, mimo Ameriky skôr skrytý význam. Bonnie Marrancaová zdôrazňuje jej vplyv na avantgardu a performanciu<sup>81</sup>. Potom čo Living Theatre v roku 1951(!) uviedlo *Ladies Voices* a Judson Poets Theatre, La Mama, Performance Group a iné divadelné skupiny od šesťdesiatych rokov vždy znovu uvádzali hry Gertrude Steinovej, Richard Foreman (v Nemecku sa preslávil predovšetkým jeho *Doctor Faustus Lights the Lights*, roku 1982 v berlínskej Freie Volksbühne) a Robert Wilson priniesli v sedemdesiatych rokoch do divadla jazyk inšpirovaný G. Steinovou.

## Čistá forma

Idey Gertrude Steinovej majú styčné body s „teóriou čistej formy“ Stanislaw Ignacy Witkiewicza, nazývaného aj Witkacy. Jeho základnou myšlienkou je vylúčenie mimézis z divadla. Hra sa má držať výlučne zákona svojej vnútornej kompozície. Od čias Cézanna v maliarstve, od čias francúzskej modernej lyriky pozorujeme v literatúre *autonomizáciu signifiantov*, ktorých hra sa stáva prevládajúcim aspektom estetickéj praxe. Maliarstvo zdôrazňuje požiadavku rovnako intenzívneho vnímania toho, čo je názorne nevyjadrené, ako toho, čo je na obraze zobrazené a vyjadrené. Lyrika si vyžaduje čítanie, ktoré spočiatku sleduje iba hru jazykových znakov. Obraz písma a zvuk reči ako takej, jej materiálna skutočnosť v podobe tónu, grafiky, rytmu, Mallarmého známa „hudba v písmenách“ (*la musique dans les lettres*) sa má vnímať spolu s významom. Tento vývin latentne predznamenáva zdivadelnenie umenia: čítanie a pozeranie sa väčšmi inscenuje ako vysvetľuje. Samotné divadlo však takými teóriami, aké prezentujú Steinová a Witkiewicz, iba s oneskorením dobieha vývoj iných umení. Witkiewicz je predchodcom absurdného divadla, anticipuje však aj Artaudove tézy, ktoré sčasti formuluje pozoruhodne podobne. Vo svojom texte *Nové formy maliarstva*<sup>82</sup> vysvetľuje, že divadlo „čistej formy“ treba chápať ako *absolútnu konštrukciu* formálnych prvkov a že nepredstavuje odraz skutočnosti. Len takto dokáže zobrazíť metafyziku. Witkiewiczovo myslenie je pesimistické. Je presvedčený, že v metafyzickej jednote zmysel zanikne, ale dovtedy sú ešte možné individuálne manifestácie tejto súvislosti, a to aj v divadle. Úlohou divadla je sprostredkovať pocit „jednoty“ sveta prostredníctvom mnohorakosti. Ako vzory mu slúžia antická tragédia, stredoveké mystériá a divadlo Ďalekého východu. Pretože divadlo má tú nevýhodu, že sa skladá z heterogénnych prvkov, Witkiewicz ho priraduje ku „komplexným“ druhom umenia, ktoré na rozdiel od maliarstva nikdy nie sú celkom schopné dosiahnuť čistú formu, iba do určitého stupňa. Musí to však byť životu vzdialené divadlo, nie také, ktoré sa napríklad zaoberá konfliktmi „normálnych“ ľudí. Mimézis reality nahrádza iba prísne vonkajškovú čistú konštrukciu, ktorá – táto téza spája Witkiewicza so surrealizmom, ako aj s neskorším absurdným divadlom – predpokladá metodickú „deformáciu psychológie a deja“. V takom divadle by sa podľa neho dalo zlúčiť celkom svojvoľné narábanie s prvkami reálneho života s najväčšou presnosťou a dokonalosťou realizácie.

Tieto myšlienky, vzdialené od bežnej divadelnej reality, vychádzajú predovšetkým z maliarstva, z ktorého Witkiewicz vždy znovu čerpá príklady. Orientácia na maliarstvo dodáva jeho teórii aj hrám statický



charakter<sup>84</sup>. Jeho idey sa neskôr predsa len realizovali v novších divadelných formách, pričom sa ako ich prednosť v porovnaní s dynamickým dramatickým divadlom prejavila práve ich odtrhnutosť od divadla. Vo Witkiewiczovej teórii „čistej formy“ nájdeme iba jediný príklad imaginatívnej scénickej realizácie. To, čo tam opisuje, by mohla byť inscenácia Roberta Wilsona. Tri osoby v červenom prídu na scénu, uklonia sa, nevieme pred kým, a jedna z nich prednesie báseň. Objaví sa láskavý stavec s mačkou na vôdzke. To všetko sa odohráva pred čiernou oponou, ktorá sa zrazu rozhrnie a ukáže sa talianska krajina. Neskôr spadne zo stolíka pohár; všetci sa vrhnú na kolená a plačú. Láskavý stavec sa zmení na zúrivého vraha a zabije dievčatko, ktoré prišlo na scénu zľava. Witkiewicz ukončí tento opis, ktorý sme tu len naznačili, poznámkou: „Pri odchode z divadla bude mať divák pocit, že sa prebudil z čudesného sna, v ktorom aj najobyčajnejšie veci mali zvláštny, nevysvetliteľný pôvab, charakteristický pre snové vidiny, ktoré sa k ničomu nedajú prirovnávať.“<sup>85</sup>

## Expresionizmus

Aj keď expresionizmus nemôžeme priradiť k radikálnym avantgardám, i v tomto umeleckom smere vznikli divadelné formy a témy, ktoré sa presadili v postdramatickom divadle. Jeho spájanie kabaretu a hry snov, jazykové inovácie, ako aj telegrafický štýl a rozdrobená syntax podkopávajú jednotný pohľad na logiku ľudského konania, zvuk má skôr sprostredkovať afekty ako podávať správy. Expresionizmus chce prekročiť hranice drámy ako medziludskej dramaturgie konfliktov, zdôrazňuje monologické a chórové formy a väčšmi lyricky ako dramaticky determinovaný sled scén, a to už v ich-dramatike Augusta Strindberga a v tzv. *Stationendrama*. Expresionizmus hľadá možnosti stvárnenia podvedomia a jeho nočných mor a túžobných predstáv nepodliehajúcich nijakej dramatickej logike. Zatiaľ čo Wedekindove drámy o Lulu predstavujú túžbu v dramatickom procese, ich pokračovateľ Oskar Kokoschka ponúka montáž jednotlivých obrazov bez jasnej naratívnej logiky pod názvom *Vrah, nádej žien*. V uvedení tejto hry v rámci Wiener Kunstschau bola pudovosť človeka zdôraznená extrémne vykrútenými údmi, pomalovanými telami, maskami a spôsobom hry založeným na využívaní grimás.<sup>86</sup> Do popredia sa dostáva vzor nekauzálneho a kaleidoskopického sledu obrazov a snových scén. V epizodickej *Stationendramaturgii* sa archaické a primitívne formuluje ako sociálna realita. U Barlacha predstavuje formu povznesenia a abstrakcie vykúpenie, u Kaisera je to pátos, u Tollera idealizmus, mimézis skôr symbolicko-duchovného než reálneho konania. Keď však raz prijmemo *podvedomé* a fantáziu ako svojprávnu realitu, potom sa štruktúra drámy stane zbytočnou, a to by mohlo viesť k požiadavke poskytnúť adekvátny spôsob zobrazenia tomu, čo sa medzi ľuďmi

odohráva v reálnej rovine *vedomia*. Naopak, ukazuje sa, že povrchová logika drámy, vonkajškového sledu deja by mohla byť prekážkou pri vyjadrení podvedomých štruktúr túžby. To súvisí so vznikajúcim výrazovým *tancom*, jedným z hlavných divadelných aspektov expresionizmu. Symbolické tanečné gestá Mary Wigmanovej patria do línie vedúcej od dramatickej tanečnej narácie k zvýrazneniu telesného a rečového gesta. Na expresionizme je zaujímavé spojenie dvoch divergentných tendencií: na jednej strane napätého úsilia o formu, vedúceho ku konštrukcii (tieto diela možno chápať ako nanajvýš vedome konštruované efekty) a na druhej strane pokusu o stvárnenie subjektívneho citu. Toto zdvojenie, hoci rozštiepené, má pokračovanie v dejinách novej divadelnej estetiky.

## Surrealizmus

Film a expresionizmus majú so surrealizmom spoločné to, že uprednostňujú vyjadrovacie prostriedky založené na technike strihu a koláže/montáže, ktoré od prijímateľa vyžadujú a podnecujú rýchlosť, „inteligenciu“ a asociatívne schopnosti. Tým, že divák moderného divadla čoraz väčšmi dokáže spájať heterogénne prvky, postupne stráca zmysel rozvláčne vysvetľovanie súvislostí, čoraz netrpezlivejšiemu oku stačia čoraz úspornejšie náznaky. Zatiaľ čo futuristické hnutie a dadaizmus zažilo iba krátky rozkvet, surrealistické hnutie malo dlhšie trvanie, možno aj preto, že čistá estetika rýchlosti a čisté popretie nemohli vytvoriť kánon, kým novodobé skúmanie sna, vidín a nevedomia poskytuje množstvo nových námetov. Hoci surrealizmus priniesol viac literárnych, poetických a filmových prejavov ako divadelných, z logiky jeho spoločenských a kultúrnych revolučných tendencií (*changer la vie*) vyplývalo, že vyhľadával verejnú, kvázi politickú divadelnú udalosť. Prechod k divadelnej udalosti nachádzame vo forme výstavy; André Breton pokrstil výstavu *Exposition Internationale du Surrealisme*, ktorá sa konala v roku 1938 v Paríži, „une oeuvre d'art événement“ (umelecké dielo ako udalosť). Bolo na nej vystavených (pod vedením Marcela Duchampa) nielen veľa známych surrealistických objektov (známa je Bellmerova bábika, kožušinou potiahnutá kávová šálka Meret Oppenheimovej alebo žehlička s klincami Mana Raya), ale aj vynálezy ako Daliho taxík, ktorého cestujúci, groteskné bábky, boli pravidelne polievané prúdmi vody, a surrealistická ulica ako veľkoplošná inštalácia, ktorá vtiahla diváka do *environmental theatre* (Schechner).

Surrealisti nevytvorili pozoruhodnejšie divadlo, ale ich idey a divadelné texty mali na novšie divadlo nepriamo obrovský vplyv. Smerujú k divadlu magických obrazov a k politickému gestu revolty proti „rámcom“ divadelnej praxe. Surrealistická myšlienka, že dochádza k vzájomnej inšpirácii, keď fantázie čerpajúce zo sféry nevedomia zasiahnu nevedomie

príjemcu, zdôrazňuje črtu, ktorá je významná aj pre nové „divadlo situácie“ (inšpirácia medzi javiskom a publikom) a pre *environmenal theatre*. Otvorenosť voči satire a humoru pripomína *cool fun* neviazanej, „nezmyselnej“ skupinovej praxe v novšom divadle. Napokon v surrealizme vzniká požiadavka *performance art*. Hra Rogera Vitracca *Les mystères de l'amour* (1923) mala aktivizovať divákov provokáciami. Autor, ktorého však hral herec, sa objavil aj na scéne. Herci boli rozmiestnení medzi divákmi, vystupovali ako fyzické osoby aj ako postavy, ktoré predstavovali, pričom nebola jasná hranica medzi fikciou a skutočnosťou. Došlo k čiastočnému zrušeniu rozlišovania medzi fiktívnym kozmom drámy a realitou predstavenia. V hľadisku sa hovorilo aj hralo, otvorená agresia sa stupňovala a vyvrcholila výstrelom medzi divákov. Táto inscenácia, akiste vrchol surrealistického divadla tých čias, je akčným umením, svätým prijímaním i agresiou, divadlom sna i manifestáciou, čo od šesťdesiatych rokov 20. storočia v zmenenej podobe znovu prenikala do divadla. Avšak to, čo sa v surrealizme zamýšľalo ako protest voči nadchádzajúcemu reálnemu prevratu v kultúre a v spoločnosti, vo veľkej miere tento charakter stratilo. Ak inscenáciu Petra Brooka *Marat/Sade* a iné akčné divadlá šesťdesiatych rokov možno vnímať v tejto perspektíve, neplatí to už o antických trilógiách Andreia Serbana (1972; inscenované v polovici sedemdesiatych rokov); Zinder<sup>87</sup> ich chápal ako neosurrealistické. Divadlo sa vzdáva pokusu bezprostredne anticipovať alebo urýchľovať revolúciu spoločenských pomerov – nie však, ako sa mu povrchne podáva, pre nepolitický cynizmus, ale pre zmenené hodnotenie šancí zapôsobiť.

Už Lautréamont sa vyjadril, že literatúru budú produkovať všetci, nie jednotlivci, a tak aj surrealistická téza tvrdila, že nevedomie každého človeka umožňuje poetickú tvorbu. Úlohou umenia teda bolo *via negativa* (Grotowski) prelomiť racionálne a vedomé mentálne procesy a umožniť tak prístup k obrazom nevedomia. Skutočnosť, že takáto komunikácia musí zostať idiosynkratická a osobná (všetko nevedomé má svoj, len sebe vlastný diskurz), viedlo k ďalšej téze, že skutočná komunikácia sa vôbec neuskutočňuje prostredníctvom pochopenia, ale prostredníctvom podnetov kreatívnosti recipienta, podnetov, ktoré sprostredkovávajú univerzálne rozšírené predispozície nevedomia. Tento postoj nachádzame u mnohých súčasných umelcov, a najpôsobivejším príkladom tohto javu je Wilson. Jeho scény nechcú byť vysvetlené a pochopené racionálne, ale chcú vyvolávať asociácie, vlastnú produktivitu v „magnetickom poli“ medzi javiskom a divákmi. Louis Aragon po zhliadnutí hry *Deaf Man Glance* napísal známy text („list“ svojmu zosnulému spolupútnikovi vo veciach surrealizmu Andrému Bretonovi), kde vyhlásil tento „spektákel“ za najkrajšie, čo kedy videl, a nazval ho splnením nádejí, ktoré surrealisti vkladali do divadla.

**PANORÁMA  
POSTDRAMATICKÉHO DIVADLA**

## Mimo deja: obrad, hlasy v priestore, krajina

Keď sa v Berliner Schaubühne uvádzali *Letní hostia*, autor úpravy Botho Strauß poznamenal k rozhodnutiu réžie preorganizovať Gorkého dialógy v prvom a druhom dejstve a ukázať na javisku všetky postavy odrazu, že Gorkij nenazval svoje dielo drámou, divadelnou hrou, tragédiou ani komédiou, ale „scénami“. Nejde tu ani tak o „sled, o rozvíjanie fabuly, ale skôr o obsiahnutie vnútorných a vonkajších stavov“. Táto formulácia je dobrou pomôckou. Ako vieme, maliari hovoria skôr o stavoch, o fázach v procese tvorby, počas ktorých sa kryštalizuje dynamika vzniku obrazu a ktoré sú ako neviditeľné momenty maliarskeho procesu skryté pred pozorovateľom. A skutočne, kategória zodpovedajúca novému divadlu nie je dej, ale stav. Divadlo úmyselne popiera – aspoň do určitej miery – sebe ako časovému umeniu vlastnú schopnosť „rozvíjania fabuly“ alebo ju rozhodne zatláča do úzadia. To nevyklučuje v jednotlivostiach pohyblivú dynamiku v „rámci“ stavu – mohli by sme ju nazvať *scénickou dynamikou*, na rozdiel od dramatickej dynamiky. Aj zdanlivo statický obraz je iba pre tento moment konečným „stavom“ práce maliara, lebo oko pozorovateľa, ak chce obraz odkryť, musí vnímať a rekonštruovať dynamiku a procesualnosť. Teória textu takisto učí vyčítať z „inertného“ (feno)textu genotext, dynamický pohyb jeho vzniku. Stav je estetická figurácia divadla, ktoré ukazuje skôr *útvár* ako príbeh, hoci v ňom hrajú živí herci. Nie je náhoda, že mnohí umelci postdramatického divadla pôvodne prišli z výtvarného umenia. Postdramatické divadlo je divadlo stavov a scénických dynamických útvarov.

Na druhej strane dramatické divadlo nie je mysliteľné, ak sa v ňom nenachádza akokoľvek uspôsobený *dej*. Aristoteles pokladal „mýtus“, čo v *Poetike* znamená čosi ako *plot* za „dušu“ tragédie, čím vyjadril, že dráma predstavuje umelecky konštruovaný a komponovaný príbeh deja. Jeho kritik B. Brecht mu v *Malom organone* v tejto veci dáva za pravdu: „...podľa Aristotela je fabula – a my s ním súhlasíme – dušou drámy.“ Aj v Čechovových hrách v stave utlmeného faktického diania divák napäto sleduje „vnútorný“ dej, ktorý sa rozvíja v rámci zdanlivo nepodstatného bežného dialógu a ktorý smeruje k minimálnemu vonkajšiemu daniu v rámci fabuly – k súboju, smrti, trvalej rozlúčke atď. Táto základná kategória drámy sa v postdramatickom divadle rozličným spôsobom potláča, pričom môžeme konštatovať akýsi rebríček radikálnosti od „takmer ešte dramatického“ divadla až po také, kde nie je ani náznak fiktívnych udalostí. Všetko vyzerá tak, že odpadli motívy, kvôli ktorým bol dej v divadle minulých období ústrednou kategóriou: naratívne, básnické opisovanie sveta prostriedkami *mimézis*; formulovanie duchovne závažnej kolízie účelov; proces deja ako obraz dialektiky ľudskej skú-

senosti; význam „napätia“ ako rozpravy, kde jedna situácia pripravuje pôdu na novú, zmenenú situáciu a ženie sa k nej. Je jasné, ako zdôraznil už Lessing, že dej nevytvárajú iba búrlivé a hlasné akcie. V súvislosti s teóriou fabuly poznamenáva, že mnohí kritici umenia „vnímajú slovo dej priveľmi materiálne“ a že „aj každý vnútorný boj vášní, každý sled rozličných myšlienok, kde jedna ruší druhú, predstavuje dej“.<sup>88</sup>

Na rozdiel od *diegézis*, epicko-naratívneho spôsobu rozprávania, predstavuje *mimézis* od čias antiky stelesňujúce, realitu imitujúce stvárnenie. Slovo *mimēsthai* pôvodne znamená „tanečné stvárnenie“, nie „napodobňovanie“. Mukařovský, opierajúc sa o E. Utitza, však pri „estetickej funkcii“ zdôrazňuje inú kvalitu umenia ako napodobňovanie, a to „schopnosť izolácie predmetu dotknutého estetickou funkciou“. Estetická funkcia má výnimočnú možnosť vytvárať „maximálnu koncentráciu pozornosti na daný predmet“. V súvislosti s touto argumentáciou Mukařovský uvádza príklad, ktorý je pre naše úvahy nanajvýš výstižný: význam estetickej funkcie pri akomkoľvek *obrade*, esteticky „izolujúci“ moment, vlastný každému *slávnostnému aktu*.<sup>89</sup> Je teda zjavné, že divadelná prax v sebe vždy obsahuje dimenziu obradnosti. Súvisí s divadlom ako sociálnym dianím, s jeho zväčša zabudnutými náboženskými a kultovými koreňmi. Postdramatické divadlo nevyužíva formálne atraktívny moment obradu iba ako prvok na upútanie pozornosti, uplatňuje ho osve ako estetickú kvalitu, zbavenú náboženských alebo kultových súvislostí. Postdramatické divadlo nahrádza dramatický dej obradom, s ktorým bol dramaticko-kultový dej vo svojich počiatkoch nerozlučne spojený.<sup>90</sup> Pod obradom ako momentom postdramatického divadla musíme teda chápať celú šírku akcií bez súvislostí, predvádzaných s maximálnou precíznosťou; podujatia svojsky formalizovanej pospolitosti; hudobno-rytmické alebo vizuálno-architektonické vývinové konštrukty; pararituálne formy, ako aj (zväčša veľmi pesimistické) slávnosti tela, prítomnosti; emfaticky alebo monumentálne zvýraznenú vyzývavosť predvedenia.

Jean Genet chápal divadlo doslovne ako obrad a omšu vyhlasoval za najvyššiu formu modernej drámy: „Omša je najvznešenejšia moderná dráma.“<sup>91</sup> Vypovedajú o tom už jeho témy – dvojník, zrkadlo, triumf sna a smrti nad realitou. Príznačná je jeho myšlienka, že ozajstným divadelným priestorom sú cintoríny<sup>92</sup>, že divadlo je vo svojom jadre zádušnou omšou. Genet, ktorý mal mimoriadny vplyv na Heinera Müllera, sa zhoduje s týmto postdramatickým autorom v myšlienke, že divadlo je „dialóg s mŕtvymi“. Monique Borieová konštatuje, že podľa Geneta práve dialóg s mŕtvymi dodáva umeleckému dielu podstatnú dimenziu.<sup>93</sup> Umelecké dielo nie je zamerané na budúce pokolenia, ako sa mnohí

nazdávajú. Giacometti vlastne tvoril sochy, ktorých úlohou je, ako píše Genet, očarovať mŕtvych („*des statues qui ravissent enfin les morts*“). A pokračuje: „... umelecké dielo nie je určené nasledujúcim generáciám detí, ale početnej mase zosnulých.“<sup>94</sup> Ak chceme spochybniť tradíciu európskeho dramatického divadla novoveku, ktoré sa odlišuje od „preddramatického“ divadla antiky, stačí pripomenúť Müllerovo chápanie antickeho divadla ako zaklínania mŕtvych, teda ako obrad, prostredníctvom ktorého sa na rozdiel od fabuly stvárnjuje v zásade rozhodujúci moment; divadlo nó, ktoré krúži s minimálnym využitím mimézis okolo návratu mŕtvych. Téma omše, obradu, rituálu bola prítiažlivá už v počiatočnom období moderny. U Mallarmého ide už o tému obradného divadla, a známe je aj vyznanie T. S. Eliota: „Jediná dráma, ktorá mi teraz prináša uspokojenie, je dobre zrealizovaná slávnostná omša.“<sup>95</sup> Podľa Geneta má byť divadlo slávnostou, *la fête*, určenou mŕtvym. Preto pokladá za dostatočné jediné uvedenie hry *Les Paravents* ako jediný slávnostný obrad. (Mimochodom, Wagnerova myšlienka hudobných slávností pôvodne vyzerala nasledovne: postaviť divadlo na vidieku, pozvať divákov – bez vstupného – hrať, divadlo zasa zbúrať a partitúru spáliť...)

V diele Roberta Wilsona je obradnosť očividná. Po prvej konfrontácii s týmto divadlom ho kritici nezriedka charakterizovali tak, že sa na predstavení cítili ako cudzinci, ktorí sa zúčastňujú na záhadných kultových úkonoch neznámyho národa. Aj u Einara Schleefa nachádzame smerovanie ku kvázi rituálnym ceremóniám, keď využíva možnosť, ktorú mu ponúka obradnosť obsiahnutá v hre, a rozvíja ju vo veľkom štýle, obsírne a bez súvislosti s priebehom deja (ako napríklad nekonečný sprievod dvoranov v hre *Urigoetz*), ba aj obradnosť v divadelných postupoch, ako napríklad symbolické kŕmenie divákov. Bolo by lákavé skúmať aj menej zreteľné podoby obradných foriem v mnohých postdramatických divadelných prácach. V súvislosti s úvahami o náučnej hre si Brecht raz poznamenal, že pri predstave herectva – v jeho terminológii odcudzeného a epizujúceho – má na mysli akrobatov: „boli by to ľudia v bielych pracovných odevoch raz traja inokedy dvaja všetci veľmi vážni ako sú vážni akrobati a nie klauni sú vzorom potom možno absolvovať to čo sa deje ako obrady zlosť a ľútosť ako hmaty hrozny nesmie byť postavou ale mnou alebo niekým iným...“<sup>96</sup> Tu sa prejavuje súvislosť medzi tendenciou k obradnosti a odmietaním klasického ponímania subjektu, ktorý potláča telesnosť (hmat) svojich zdanlivo iba mentálnych úmyslov.

Za exemplárne vyjadrenie postdramatického divadla ako „obradu“, „hlasu v priestore“ a „krajiny“ pokladáme postupy Tadeusza Kantora, Roberta Wilsona a Klauza-Michaela Grübera.

## Kantor alebo obrad

Dielo poľského umelca Tadeusza Kantora je veľmi vzdialené od dramatického divadla; tvorí ho rozsiahla škála umeleckých foriem medzi divadlom, happeningom, performanciou, maliarstvom, sochou, objektovým a priestorovým umením a v neposlednom rade neprestajúca reflexia v teoretických textoch, poetických spisoch a manifestoch. Jeho dielo nástoľivo krúži okolo vlastných spomienok z detstva a už preto vykazuje časovú štruktúru spomienky, opakovania a konfrontácie so stratou a smrťou. Ponúka sa venovať pozornosť predovšetkým poslednej fáze Kantorovho divadelného diela, „divadlu smrti“, ktorým sa preslávil v osemdesiatych rokoch, no mnohé aspekty tohto obdobia sa nachádzajú už v jeho raných prácach. Kantor chce „dosiahnuť dokonalú autonómiu divadla, aby sa to, čo sa odohráva na scéne, stalo *udalostou*“<sup>97</sup>, oslobodenou od akéhokoľvek „naivného predstierania“ a od „nezodpovednej ilúzie“<sup>98</sup>. Ide o hľadanie „stavu ne-hrania“<sup>99</sup>, nie o súvislý priebeh konania, o znovu a znovu expresionisticky zhusťované scény, spojené do kvázi rituálnej podoby zaklínania minulosti.

Reminiscencie na poľské dejiny sa spájajú s neustálymi variáciami tematiky náboženstva (židovský rabín, prenasledovanie židov, katolícky kňaz). Opakujúcimi sa základnými modelmi sú typické groteskne nadnesené scény záverečného rituálu: poprava, rozlúčka, umieranie, pohreb. Všetky postavy vystupujú už ako prízraky. Kantor sa tesne po vojne upriamil na figúru vracajúceho sa Odysea: symbolickú postavu prichádzajúcu z ríše smrti, ktorá sa podľa jeho slov stala modelom všetkých jeho neskorších divadelných postáv. Toto divadlo je poznačené minulými hrôzami a zároveň strašidelnými návratmi. Je to divadlo, ktorého témou sú pozostatky<sup>100</sup>, ako tvrdí Monique Borieová, divadlo po katastrofe (podobne ako texty Samuela Becketta a Heinera Müllera), vychádza zo smrti a predstavuje „krajinu mimo smrti“ (Müller). V tom sa odlišuje od drámy, kde smrť nie je základom skúsenosti, ale ukazuje život, ktorý k nej smeruje. Kantor smrť neinscenuje ako drámu, ale opakovane ju predvádza ako obrad. Preto sa uňho ani nevyskytuje dramatiná otázka smrti ako okamihu, ktorý preveruje zmysel existencie, ako napríklad v Hofmannsthalovej hre *Ktokoľvek*. Každý obrad je vlastne obradom smrti, spočíva v tragikomickom negovaní zmyslu a v ukazovaní negovania zmyslu, čo ho zasa akoby anuluje – ako keď postava, ktorá očividne predstavuje Smrť, vo *Wielopole, Wielopole* alebo v *Mŕtvej triede* oprašuje staré knihy a pritom ich kruto „ponižuje“ a ničí, zároveň však svojou komickou paradoxne sprostredkúva životný elán.



Obradná forma, ktorá nastupuje na miesto drámy, je tu *tancom smrti*. Kantor zdôrazňuje: „Mystérium smrti, stredoveký *dance macabre*, sa koná v ŠKOLSKEJ TRIEDE. Postavy, vystupujúce v tomto tanci smrti, sú „optické šifry“ – prevzaté z románu *Spoločná izba* od Zbigniewa Unilowského – „svätuškárika, ktorá pred sebou tlačí kľakadlo; hráč, ktorý mechanicky hádže karty na kartársky stolík, čo sa s ním krúti; muž s kaďou, v ktorej si neprestajne umýva nohy“ atď.<sup>101</sup> V inscenácii *Nech skapú umelci*, ktorá mala premiéru v Norimbergu roku 1985, v závere pochodujú vojaci v rytme večného vojenského tanga, ktorého tóny sa miešajú s vojenským pochodom *My, prvá brigáda...* Vidieť kosť koňa – s Heinerom Müllerom by sme mohli povedať, že „dejiny cválajú do cieľa na mŕtvych žrebcoch“ – a vpredu kráča dieťa v dlhoočiznom vojenskom kabátiku (Kantor ako chlapec?). Nad týmto záverečným obrazom máva čiernou zástavou anarchie lascívna krásavica, „anjel zúfalstva“, smrti alebo melanchólie, a ako poznamenáva Hensel, svojimi vнадami zároveň takpovediac koriguje Delacroixa: anjel slobody a útoku z barikád sa mení na postavu márnosti, melancholického erosu a smútku. Kantorove scény demonštrujú odmietanie dramatického stvárnenia príliš „dramatických“ dejov, ktoré sú predmetom jeho divadla – mučenie, väznenie, vojna a umieranie – a uprednostňujú poéziu javiskových obrazov. „Sledy obrazov lacnej komiky a zároveň nesmierneho smútku“<sup>102</sup> vždy smerujú k scénam, ktoré by sa mohli vyskytovať v grotesknej dráme, ale ich dramatickosť sa vytráca v prospech *pohybivých obrazov* vyvolaných opakovaným rytmom, aranžmánom na spôsob tableau a určitou nereálnosťou figúr, ktoré groteskne trhanými pohybmi pripomínajú bábky. Mimochodom, téma vytvárania obrazov je zjavná aj v hre *Wielopole, Wielopole*, kde tučná fotografka nečakane premení fotoaparát na samopal a s výsmešným rehotom skosí skupinu mladých vojakov, ktorí jej pózujú – je to tragikomický symbol vraždenia fixovaním obrazu a zároveň surrealistický obraz vojny.

U výtvarného umelca Kantora, ktorý začal svoju divadelnú dráhu provokatívnymi performanciami a happeningmi namierenými proti štátnym autoritám, možno pozorovať úmysel, ktorý nachádzame v mnohých postdramatických divadelných formách: prehodnocovať veci a vôbec hmotné prvky diania na scéne. Drevo, železo, látky, knihy, šaty a čudné objekty získavajú nezvyčajnú dotykovú kvalitu a intenzitu, pričom sa nedá ľahko vysvetliť, ako vlastne vzniká. Podstatným faktorom je pri tom zmysel umelca Kantora pre to, čo nazýval „úbohým objektom“ alebo „realitou najnižšieho rangu“. Stoličky sú vysedené, steny prederavené, stoly pokryté prachom a vápnom, staré prístroje rozožraté hrdzou, vyblednuté, opotrebované, prehnité a flakaté. V tomto stave sa ich zraniteľnosť a zároveň ich „život“ prejavuje v novej intenzite.

Zraniteľný ľudský hráč sa stáva súčasťou celkovej štruktúry scény, poškodené predmety sú jeho druhmi. Aj tento účinok umožňuje postdramatické gesto. Pretože aj v rámci naturalistickej intencie – keď sa prostredie svojvoľne stavia nad človeka – funguje v dramatickom divadle „prostredie“ zásadne iba ako rámec a pozadie *ľudskej* drámy a ľudskej postavy. U Kantora však ľudskí aktéri vystupujú v zakliatom priestore vecí. Pre drámu životne dôležitá hierarchia – všetko sa krúti okolo ľudského konania, veci predstavujú len rekvizity, teda „nevyhnutne potrebné“ – sa stráca. Môžeme hovoriť o vlastnej tematike veci, ktorá ďalej oddramatizúva dejové prvky, pokiaľ vôbec existujú. Predmety sa v Kantorovom lyricko-obradnom divadle javia ako reminiscencia na epického ducha spomienky a ako jeho záluba vo veciach. Ak sa epické dielo na rozdiel od dramatického vyznačovalo tým, že sprostredkovalo „dej ako celkom minulé“, Kantor naopak zdôrazňuje, že „scény skutočného divadelného deja“ majú pôsobiť tak, „akoby boli zakotvené v minulosti (...), akoby sa minulosť opakovala, ale v nezvyčajne zmenenej podobe“.<sup>103</sup> Na základe duality tematizovanej spomienky a svojvoľe vecnej reality vzniká divadlo, ako Kantor poznamenáva o divadle *Cricot 2*, skladajúce sa z „dvoch paralelných dráh“: na jednej strane „text očistený od povrchnej, fabulujúcej štruktúry“, na druhej strane „dráha autonómneho scénického deja čistého divadla“<sup>104</sup>.

Známe sú bábkky v takmer životnej veľkosti, ktoré herci nosia so sebou. Bábkky pre Kantora predstavujú minulé, zabudnutú podstatu človeka, jeho spomienkové *ja*, ktoré ho neprestajne sprevádza. No ich význam siaha oveľa ďalej. Akousi zámenou so živými telami a spojením s rekvizitami premieňajú scénu na krajinu smrti, kde nastáva hladký prechod od osôb (často konajúcich ako bábkky) k neživým bábkam (oživeným akoby deťmi). Takmer by sa žiadalo povedať, že verbálny dialóg drámy je nahrádzaný *dialógom medzi ľuďmi a objektmi*. Surreálne prístroje (mechanická kolíska, ktorá pripomína skôr detskú truhlu; stroj, ktorý rozťahuje žene nohy ako pri pôrode, popravné mechanizmy atď.) sa bizarne spájajú s končatinami aktérov, opakovanie triviálneho, ale poeticky pôsobiaceho ničenia predmetov a predmetmi možno vnímať ako kvázi rozhovor človeka a veci. U Kantora vystupujú predovšetkým pantomimicky a *gesticky* konajúce postavy, ktoré nie náhodou pôsobia ako zo starej grotesky. Dramatickosť sa obmedzuje na najmenšie scénické sekvencie bez rečového prejavu. Relativizuje sa vnímanie hierarchie človeka a veci.

Kantorova záluba v bábkach je celkom iná ako Craigova<sup>105</sup>. Kantor nespochybňuje prítomnosť herca. (A poznamenajme tiež, že Craigova „nadbábka“ nemala živého aktéra celkom vytlačiť zo scény, ale ukázať iný spôsob jeho prítomnosti). Naopak: pre Kantora mal vysnívaný „prvý

herec“ „revolučný“ a priam posvätný význam. Volakedy sa niekto odvážne pokúsil vymaniť z kultového spoločenstva. Nebol to chvastúň, ale kacír, ktorý zároveň vymedzil nebezpečnú hranicu medzi sebou a „publikom“, a táto hranica mu umožňovala komunikovať zo sveta smrti so živými.<sup>106</sup> Kantorovo divadlo svojimi motívmi a formami zvláštnym spôsobom korešponduje s archaickými prvkami prvotného divadla. Monique Borieová právom poukazuje na to, že pocit porážky a stroskotania, ktorý prevláda v Kantorovom divadle, pripomína antickú tragédiu. Keď Kantor hovorí o nábožensky chápanom „vedomí našej porážky“, o ktorú v divadle ide, je to ten istý motív, z ktorého čerpala aj grécka tragédia.<sup>107</sup> Túto zhodu, vytvárajúcu zároveň veľký oblúk od prednovovekej ríše antického divadla k postdramatickému divadlu na prahu tretieho tisícročia – takrečeno ponad éru európskeho dramatického divadla –, môžeme pozorovať, i keď v inej podobe, v divadelných inscenáciách Klaus-Michaela Grübera a Roberta Wilsona.

### Grüber alebo do-zvuk v priestore

Ak hovoríme o divadle „mimo“ drámy, musíme pripomenúť, že sú režiséri, ktorí síce inscenujú dramatické texty, no ich použitie divadelných prostriedkov pripomína *oddramatizovanie*. Keď však v inscenovaných textoch konkrétny dej ustupuje celkom do úzadia, z divadelno-estetickej logiky vyplýva, že väčšmi vynikne nezvyčajná *časovosť a priestorovosť diaľnia na scéne*. Potom ide skôr o prezentáciu *atmosféry a stavu*. Pozornosť zaujme scénický rukopis a vlastná dramatická akcia sa stáva vedľajšou. Klaus-Michael Grüber je exemplárnym príkladom „javiskového autora“, ktorý takto vyvinul vlastný divadelný jazyk. Keď Georg Hensel v auguste 1989 ukončil dlhoročnú činnosť kritika pre Frankfurter Allgemeine Zeitung, zhrnul svoje pätnásťročné skúsenosti v oblasti divadelnej kritiky<sup>108</sup> a pomenoval hlavné tendencie divadla od polovice sedemdesiatych rokov dvadsiateho storočia nasledovne: interpretácia, reinterpretácia, rekonštrukcia a postmoderna. Rudolfa Noeltheho pokladá za „exemplárneho režiséra interpretácie“; Clausa Peymana, ktorý v roku 1975 s Achimom Freyom satiricky rozložil Schillerových *Zbojníkov*, za protagonistu reinterpretácie. Klaus-Michael Grüber predstavuje v tejto panoráme nielen zástupcu „postmodernej režijnej metódy“ (s hrou *Empedokles. Čítať Hölderlina*) – ale aj zástupcu historickej „rekonštrukcie“, aspoň so svojou takmer nekrátenou verziou *Hamleta* z roku 1982. Aspekt historizujúcej inscenačnej praxe stojí mimo nami skúmanej oblasti, no treba poznamenať, že paralelne ku Grüberovej postdramatickej praxi aj Peter Stein v Berliner Schaubühne vnímal divadlo ako miesto inscenovanej spomienky na (divadelnú) históriu, pričom jeho prístup k „duchu času“ je asketický, priam cudný. Napríklad v inscenáciách Čechovových hier

použil detailné citácie z inscenácií historického Moskovského umeleckého divadla (MCHAT), v O'Neillovej *Chlpatej opici* Stein zase kopíroval scénické aranžmány Alexandra Tairova. Aj *Phaidru* v roku 1987 inscenoval v tejto klasicko-historizujúcej línii, čo však v Schaubühne postupne viedlo k istej meravosti a často chladnej perfektnosti, pôsojacej len ako oslava režijného umenia. Na druhej strane, vedomé zrieknutie sa akýchkoľvek subjektívnych dodatkov si vyžaduje rešpekt a treba ho oceňiť ako svoju kvalitu divadelnej sebareflexie.

V Grüberovom štýle oddramatizovania sa spája statickosť a klasická úspornosť prostriedkov. Veľmi všeobecne možno povedať, že extrémnym spôsobom odstraňuje z hier napätie. Pri tomto postupe postdramatickej *izotónie*, keď nedochádza k vyostreniu a vyvrcholeniam, pôsobí scéna ako *tableau*, ktorého účinok sa prostredníctvom „nabíjania“ hovoreným slovom, rozvíjajúcim svoju duchovno-lyrickú výrazovú funkciu (Jakobsonova „emotívna“ dimenzia reči), čoraz väčšmi prehľbuje. Novoveká dráma predstavovala svet diskusie, kým tragický antický dialóg – napriek zdaniu antagonistického rečového duelu – v podstate nie je diskusiou: každý protagonistista zostáva vo svojom svete nedosiahnuteľný, protivníci sa navzájom nepočúvajú. Dialóg nie je konfliktom a výmenou názorov v priestore rozhovoru, ale pôsobí skôr ako „hovorenie o závod“, teda ako preteky slov, napodobňovanie nemého zápasenia v agóne. Reči antagonistov sa nedotýkajú.<sup>109</sup> Herci, ktorí sa zúčastnili na pracovnom podujatí organizovanom Georgesom Banuom v Paríži<sup>110</sup> spomínali, že u Grübera sa všetko odohráva v jednej atmosfére, ktorá by sa mohla volať *Po všetkých diskusiách?* Niet viac o čom debatovať. To, čo sa vykonalo a povedalo, má charakter nevyhnutného, kvázi obradne vykonaného, dohodnutého rítu.

Dráma, exemplárna forma diskusie, stavia na tempe, dialektike, debate a riešení. Avšak dráma už dlho klame. Jej duch alebo lepšie povedané jej príznak sa premiestnil z divadla do kina a čoraz väčšmi prechádza do televízie. Tam sú možnosti simulácie skutočnosti oveľa väčšie, tam je dôležitá *story*, a to už len preto, že na nič netreba pozerieť dvakrát, treba konzumovať ďalší produkt. Keďže zábavný priemysel nedovoľuje vnímať čokoľvek v protirečivosti, rozpoltenosti a znásobení ani v cudzosti, dostávame sa od efektu od cudzenia k televíznemu efektu. Je len málo divadelníkov, ktorí sa v rámci „etablovaného“ divadla odvážili otvorene *uplatniť rozdielnosť drámy a divadla* – v Nemecku okrem Grübera môžeme menovať Einara Schleefa a niektoré práce Hansa Jürgena Syberberga. Ich réžia na mnohých divákov pôsobí buď násilne anarchisticke, ako napríklad u Schleefa, alebo neprimerane klasicisticky, ako v prípade Syberberga. Grüber nebol (a nie je), bez ohľadu na jeho ge-

nialitu, favoritom popredných nemeckých kritikov. Keď boli jeho práce mnohovýznamové a atypické, pokladali ich za nezrozumiteľné; keď sa maximálne pridržiavali textu – od inscenácie *Hamleta* až po *Ifigéniu na Tauride* – kritika ich vnímala ako konvenčné, hoci napriek svojej vernosti textu prinášajú aj jeho nanajvyš osvietenú interpretáciu.

Zatiaľ čo systém drámy určuje „dramatický konflikt“, u Grübera je divadlo scénou a situáciou. Divák je tu svedkom bolesti, o ktorej herci rozprávajú. Grüber sa tak vracia k základnej skutočnosti scény, že na nej *okamih hovorenia* znamená všetko. Nie je dôležitá časová línia deja ani dráma, ale okamih, keď sa ozve ľudský hlas. Telo sa exponuje, trpí. Nárek, ktorý vydáva, sa šíri ďalej a zasiahne diváka ako zvuková vlna, tangenciálne, netelesnou silou. Strach a ľútosť: nič viac netreba. Na Grüberových inscenáciách je dôležitý vzácny okamih, keď ohrozené telo v priestore scény prehovorí. Mimochodom, práve na základe tejto konštelácie, nie na základe narácie (ktorá sa spájala s eposom), vzniklo aj antické divadlo.<sup>111</sup> V Grüberovom divadle počut' nikdy nekončiaci, anticky spevný, beckettovsky mrmlavý hlas, hovorenie, ktoré je aj v polemike mimo diskusie, ktoré vyjadruje skúsenosť nesmiernej bezmocnosti, bez klamlivej dynamiky a pseudotempa. Postdramatická melanchólia zmieruje Aischyla s Beckettom, Kleista s Labichom v „trúchlohre“, ktorá divákovi ponúka priestor na kontempláciu. V Grüberovej inscenácii *Ifigénie na Tauride* v Berliner Schaubühne (1998) sa správa o hrôzach mýtu zmenila na tichú scénickú kontempláciu neznesiteľného. Dramatický konflikt ustúpil za túto meditáciu, za akt presného vyslovenia. Postdramatickú tému tu vytvára *divadlo hlasu*, hlas je *dozvukom* diania.

Podmienkou divadla hlasu je architektonický priestor, ktorý svojou dimenziou vstupuje do vzťahu k reči jednotlivca, k pomyselnému priestoru tohto hlasu. Priestor vnímame v prvom rade prostredníctvom extrému – napríklad ako predimenzovanú prázdnotu berlínskeho Olympijského štadióna, zariadeného podľa vzoru štadióna antického. Táto nacistická stavba sa stala miestom inscenácie *Zimnej cesty*, pričom diváci boli zhromaždení len v malej časti hľadiska a fragmenty textu z Hölderlinovho *Hyperiona* si museli spojiť so športovými scénami, obrazmi z cintorína, stanovým táborom a stánkami s občerstvením. *Faust* sa odohrával v rozlhlom kostole Salpêtrière, *Hamlet* zasa v studenej betónovej apside Berliner Schaubühne, pripomínajúcej kláštor, Aischylov *Prométeus* v Handkeho preklade vo veľkej berlínskej Deutschlandhalle. Priestor sa však stáva aj svojbytným spoluhráčom ako maličké, stiesnené a preplnené miesto. Môže to byť ironicky nepatrná špliechajúca vlnka, oddelujúca Ifigéniino javisko od publika; alebo miestnosť beznádejne

preplnená rastlinami pre hru *Krappova posledná páska* s Bernhardom Minettim; alebo malé skúšobné javisko na berlínskej Cuvrystrasse, matne osvetlené chagallovskými lampičkami, prepchaté telami cestujúcich v Čechovovej jednoaktovke *Na veľkej ceste*. U Grübera sotva nájdeme neutrálny priestor. Nepozná primeraný priestor, iba priveľký alebo primalý, a tak je os hlas/priestor pre divadlo určujúca. Zápletka, fabula, dráma sa takmer nevyskytujú, zato odstup, prázdnota, medzipriestor sa stávajú autonómnyimi protagonistami. Vlastný dialóg sa uskutočňuje medzi zvukom a zvukovým priestorom, nie medzi partnermi dialógu. Každý hovorí sám pre seba. V bývalom berlínskom prepychovom hoteli Esplanade bol v roku 1979 návštevník konfrontovaný s environmentom, ktorý tvorili hlasy, projekcie, jednotlivé scény spojené čítaním skrátenej verzie novely *Rudi* (1933) od Bernharda von Brentana, v ktorej ide o berlínske proletárske dieťa. Inú formu zároveň scénickej i priestorovej práce s pamäťou predstavovala Grüberova akcia na weimarskom cintoríne na jeseň roku 1995, keď medzi hrobmi uviedol *Bledú matku, nežnú sestru* Jorgeho Semprúna, mnohovrstevný text, krúžiaci medzi Goethem, Buchenwaldom, Léonom Blumom, politickým prenasledovaním za Stalina, Brechtom, Carolou Neherovou a etnickou čístkou v Bosne. Režisér znovu opustil sféru inscenovanej drámy v prospech vytvorenia divadelnej situácie, pre ktorú neobvyklé miesto upravil scénograf Eduardo Arroyo.<sup>112</sup>

## Wilson alebo krajina

Dej drámy, ako poznamenáva Richard Schechner<sup>113</sup>, sa dá ľahko zhrnúť, keď zostavíme zoznam zmien, ktoré postretnú účinkujúce *dramatis personae* medzi začiatkom a koncom dramatického diania. Premeny môžu byť vyvolané magickými procedúrami, prestrojením alebo maskovaním, dochádza k nim prostredníctvom nových poznatkov (*anagnoríza*) alebo prostredníctvom telesných procesov; analogicky s prírodnými procesmi môže ísť o opakujúce sa metamorfózy a môžeme ich priradovať k symbolicko-cyklickej časovej forme. Jadro herectva nepredstavuje ani tak sprostredkovanie významu ako archaický *strach spojený s rozkošou z hrania*, z premeny ako takej. Deti sa rady prestrojujú. Radosť zo skrývania sa v maske má pendant v inej, nemenej hrozivej zábavke: tej, že pohľad spoza masky premieňa svet tých druhých – zrazu je nám cudzí, vidíme ho akoby odinakaľ. Človek hľadiaci cez očné otvory masky mení svoj pohľad na pohľad zvierata, kamery, tvora neznámeho sebe i svetu. Divadlo je vo všetkých smeroch premena, *metamorfóza*, a je dobre, ak si vezmeme k srdcu poučenie divadelnej antropológie, že pod bežnou schémou *deja* sa nachádza všeobecnejší aspekt *premeny*. Tak môžeme lepšie pochopiť, že rozlúčenie sa s modelom „mimézis deja“ rozhod-

ne neznamena koniec divadla. Naopak, pozornosť zameraná na procesy metamorfózy vedie k inému spôsobu vnímania, kde rozpoznávanie neustále prekonáva hra prekvapovania, ktorú neruší nijaký predpísaný spôsob vnímania. „Regresívnosť zvyčajného videnia prerušuje *iné videnie*, ktoré otriasa zavedeným videním a opätovne ho vytlačá z vychodených kolají.“<sup>114</sup>

Sotvaktorý divadelný umelec posledných tridsiatich rokov natoľko zmenil divadlo a jeho prostriedky a zároveň ovplyvnil myslenie o divadle ako Robert Wilson. Aj keď ho neminul zvyčajný osud, že v jeho neskorších prácach tie divadelné prostriedky, ktoré spočiatku umožnili uskutočniť epochálny divadelný sen, neskôr stratili kus svojho čara, lebo sa svojou predvídateľnou a završene aj mechanickou manierou stali zameniteľnými, nič to nemení na skutočnosti, že práve Wilson priniesol zásadnú „odpoveď“ na otázku, ako má vyzerat' divadlo v ére médií, a zároveň *radikálne rozšíril* priestor pre zmenené koncepcie toho, čo všetko môže byť divadlom. Medzičasom všade prenikol skrytý aj zjavný vplyv jeho estetiky a môžeme povedať, že divadlo končiaceho sa dvadsiateho storočia mu vďačí možno za viac ako ktorémukolvek inému divadelníkovi. Divadlo Roberta Wilsona je divadlom metamorfóz. Diváka unesie do snovej krajiny prechodov, ambivalentnosti a rezonujúcich vzťahov: stĺp dymu môže predstavovať aj svetadiel; zo stromu vznikne najskôr korintský stĺp, potom sa stĺpy premenia na továrenské komíny. Trojuholníky sa premieňajú na plachty, potom na stany alebo vrchy. Všetko môže zmeniť meradlo ako v Carrollovej *Alici v krajine zázrakov*, ktorú Wilsonovo divadlo vždy znovu pripomína. Jeho mottom by mohlo byť: *Od deja k premene*.

Metamorfóza ako deleuzovský stroj zjednocuje heterogénne reality, tisíce plošín a energetických tokov. Predovšetkým spomalený pohyb (*slow motion*) aktérov vytvára vo Wilsonovej estetike vždy znovu nezvyčajnú skúsenosť, ktorá zneisťuje predstavu o konaní. Ludskí aktéri na javisku vzbudzujú dojem, že nekonajú z vlastnej vôle a rozhodnutia. Ak Büchner napísal, že my ľudia sme bábky s neviditeľnými drôťmi, riadené neznámymi silami a Artaud hovoril o *automate personnel*, korešponduje to s dojmom, že vo Wilsonovom divadle pôsobia tajomné sily, ktoré magicky, bez zjavnej motivácie, cieľa a súvislosti hýbu figúrami. Postavy sú osamotené, vsadené do vesmíru, do siete siločiar – konkrétne prostredníctvom svetelnej réžie – do „predznačených“ dráh. Figúry (alebo figuríny) obývajú magický prelud napodobňujúci tajomnú osudovú cestu antických hrdinov, poznačenú veštbou. Aj vo Wilsonových magických svetelných líniách, podobne ako v Grüberovom zamĺknutí, v Kantorových kruhoch, sa dramatické divadlo zviazané s ľudskou autonómiou ako otázkou a problémom – čo sa týka estetickej formy

– rozpadlo na *postdramatickú energetiku* v podobnom zmysle, v akom Lyotard hovorí o *energetickom* namiesto o zobrazovacom divadle. Táto forma predpisuje záhadné pohybové vzory, pochody a svetelné príbehy, ale sotva nejaký dej či konanie.

Hoci treba rozlišovať medzi maliarskymi a divadelnými formami a zohľadňovať ich odlišné zákonitosti, pri nezvyčajnej *premene scénického priestoru na krajinu* – Wilson nazýva svoje auditívne environmenty *audio-landscape* – sa natíska spomienka na opačný úkaz v 19. storočí, keď sa maliarstvo priblížilo divadelnej udalosti. Ide o panorámu a o rozmerne transparentné obrazy Louisa Daguerrea, kde sa rozličným osvetlením zdanlivo dostávajú do pohybu scenéria, stavby a krajina, napríklad interiér kostola, ktorý najprv vyzerá prázdny, ale potom – pomocou striedania svetla – zbadáme návštevníkov, zaznieva hudba a napokon nastane znovu prítomie<sup>115</sup> – takéto postupy pripomínajú metamorfózy Wilsonových scenérií. Možno v nich vidieť predchodcu kina, uspokojenie pôžitku z pozerania vtedy senzáčným spôsobom. Pre naše súvislosti je dôležité potvrdenie, že *divadelné* potreby rozhodne nie sú zviazané s dejom. Patrí sem takisto umelo iluminovaná krajina, „akcia“ svitania a zmeny osvetlenia. V súvislosti s efektnými transparentnými malbami Karla Friedricha Schinkela sa hovorilo o „divadle bez poézie“<sup>116</sup>. Poukaz<sup>117</sup> na to, že práve zastavenie času pri fascinujúcom simulovaní reality panoramatických obrazov vyvolalo potrebu pohybu a narácie, čo potom spĺňalo kino, možno chápať aj tak, že tu šlo o zárodok divadelného zážitku, kde prevláda *účinnok prezentovaného obrazu a paralelne prebiehajúca reč*.

U Wilsona nachádzame *odhierarchizovanie* divadelných prostriedkov, čo súvisí s absenciou deja v jeho divadle. Väčšinou uňho nenájde-  
me psychologicky prepracované, ba ani len individualizované figúry v súvislom scénickom vzťahu (ako u Kantora), ale iba postavy pôsobiace ako nezrozumiteľné symboly: ich vyzývavá prítomnosť navodzuje otázku o ich význame, odpoveď sa však neobjaví. Aktéri, ktorí sa „spoločne“ nachádzajú na scéne, sa často nedostanú do žiadnej interakcie. Aj priestor tohto divadla je nesúvislý: svetlo a farby, rôznorodé znaky a objekty vytvárajú scénu, ktorá nepredstavuje homogénny priestor. Wilsonov priestor je často rozčlenený na pásy paralelné s rampou, takže divák môže vnímať akcie v rozličných hĺbkach scény buď synteticky, alebo takpovediac ako „paralelogramy“. Záleží teda od fantázie pozorovateľa, či sleduje jednotlivé figúry na scéne vo vzájomnej súvislosti, alebo iba synchronne. Pochopiteľne, možnosť výkladu celkového textu je takmer nulová. Montážou virtuálnych priestorov zasúvaných do seba a vedľa seba, ktoré – čo je rozhodujúce – zostávajú nezávislé jeden od



druhého, takže sa neponúka žiadna syntéza, vzniká poetická sféra *konotácií*.

Chýba dramatická výbava líniami príbehu, ktorému v maliarstve zodpovedá perspektívny poriadok toho, čo vidíme. Vtip perspektívy spočíva v tom, že umožňuje totalitu – tým, že pozíciu pozorovateľa, zorný uhol, vylučuje z viditeľného sveta, takže chýba konštitučný akt reprezentácie v reprezentovanom. Tomu zodpovedá forma dramatickej narácie – aj tam, kde zahrňa epického rozprávača. U Wilsona na jej miesto nastupuje univerzálny príbeh, javiaci sa ako multikultúrny, etnologický, archeologický *kaleidoskop*. V jeho divadelných *tableaux* sa bez zábran miešajú obdobia, kultúry a priestory. V inscenácii *The Forest* (1988) sa industrializácia 19. storočia odráža v babylonskom mýte; na konci hry *Ka MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: a story about a family and some people changing* (1972) vzbĺkne kulisa newyorskej panorámy, v pozadí sa zjaví obrys pagody, socha veľkej bielej opice, ktorej zhorí tvár, traja mudrci z Východu, apokalyptický požiar a dinosaurus: história a prehistória nie v historicko-dialektickom zmysle, ale ako séria obrazov. U Wilsona sa často vyskytujú obrazy, ktoré bezprostredne alebo sprostredkovane vyvolávajú predstavu starých mýtov na základe veľkého množstva novších historických, náboženských či literárnych motívov a postáv. Wilson ich všetky pokladá za súčasť imaginatívneho kozmu a preto ich v širšom zmysle všetky vníma ako mýtické: Freud, Einstein, Edison a Stalin; kráľovná Viktória a Lohengrin; Parsifal, Salome, Faust a bratia z Eposu o Gilgamešovi, verzia *Parsifala* od Tankreda Dorsta v Hamburgu, *Svätý Sebastián* v Bobigny, *Kráľ Lear* vo Frankfurte nad Mohanom. Z neúplného zoznamu mýtických, kvázi mýtických a pseudomýtických prvkov vo Wilsonovom divadle zároveň tušíme jeho potešenie z využívania zásob obrazov ľudstva, ktorú nemožno ohraničiť nijakou dostredivou logikou. Na scéne vystupujú: Noemova archa, Kniha proroka Jonáša, Leviatan, staré a nové indiánske texty, vikingská loď, africké kultové predmety, Atlantída, biela veľryba, Stonehenge, Mykény, pyramídy, muž s egyptskou krokodíľou maskou, jeho výtvy, tajomné bytosti ako Matka Zem, Vtáčia žena a biely Vták smrti, ďalej Jana z Arku, Don Quijote, Tarzan, kapitán Nemo, Goetheho Kráľ duchov, Indiáni kmeňa Hopi, Florence Nightingaleová, Mata Hari, madam Curie...

Wilsonovo divadlo je *neomýtické*, ale s mýtmi ako obrazmi, ktoré v sebe nesú dej iba ako virtuálnu fantáziu. Ako príbehy s hlbokým alegorickým významom prežívajú Prométeus a Herakles, Faidra a Médea, Sfinga a draky celé stáročia ako domáca výbava umeleckej imaginácie. Existujú však zároveň aj ako obrazy, ktoré sú dôverne známe aj tomu, kto nemá „vzdelanie“. Každý ich „pozná“ ako pôsobivé figúry kultúrneho diskurzu, či o tom vie, alebo nie – Herkulesa a obludy, Médeu a jej deti, odboj-

ného Prométea, znepriateľených bratov Polyneika a Eteokla. Podobne je to aj s neskoršími mýtickými postavami Dona Juana, Fausta alebo Parsifala. V epoche, keď „normálna“ narácia sotva dosiahne hutnosť mýtu, sa Wilsonovo divadlo pokúša priblížiť k predracionálnej logike mýtických obrazov sveta. Ak však pochybujeme „o serióznosti“ spájania artistnosti Wilsonovho divadla s mýtom, námietka je opodstatnená: dej tu nahrádza mýtická imaginácia, „postmoderná“ rozkoš citovania obrazových svetov, ktorých čas už pominul. Na druhej strane nás pohľad do dejín divadla pouča, že aj v dávnejších obdobiach si mýtus a zábava neprotirečili. Wilson je súčasťou dlhšej tradície, siahajúcej od barokového divadla efektov, mašinérií 17. storočia, jakobínskych *masques*, viktoriánskeho spektakla až po šou a cirkus moderny, ktoré si vo svojom repertoári vždy bez rešpektu a efektne privlastňovali hlbkomyselnosť a príťažlivosť mýtických klišé.

Keďže u Wilsona má výjav prioritu pred naráciou, pôsobenie obrazu má prednosť pred jednotlivým hercom, kontemplácia pred interpretáciou, jeho divadlo vytvára čas pohľadu. Je to divadlo bez tragickej sentimentality či lútosti, zato však hovorí o zakúšaní času, svedčí o *smútku*. Okrem toho Wilsonova malba svetlom umocňuje jednotu prírodného procesu a ľudských udalostí. I tým napokon to, čo herci robia, hovoria a vyjadrujú pohybom, stráca charakter úmyselného konania. Zdá sa, akoby konali v sne a strácali meno skutku, ako hovorí Hamlet. Premieňajú sa na dianie. Z ľudí sa stávajú *gestické sochy*. Asociáciou s trojdimenzionálnym maliarstvom veci pripomínajú *nature morte* a herci pôsobia ako pohyblivé portréty postáv. Wilson explicitne porovnáva svoje divadlo s prírodným procesom. Idea scénickej krajiny tu teda nadobúda aj význam, ktorý jej dáva vyjadrenie Heinera Müllera o „krajine, čakajúcej na postupné vytrácanie sa človeka“: význam zaradenia ľudských činov do vzťahu s *dejinami prírody*. Život sa tak ako v mýte javí ako okamih vo vesmíre. Človek nie je oddelený od krajiny, zvierat či kameňa. Skala sa môže rútiť v spomalenom tempe, zvieratá a rastliny sú rovnako účastníkmi diania ako ľudské postavy. Keď sa koncept deja rozplýva v prospech jedného *diania* neprestajných metamorfóz, potom priestor tohto diania pripomína krajinu, ktorá sa neprestajne mení rozličným osvetlením, vynárajúcimi sa a miznúcimi predmetmi a postavami.

Wilson pri pohrebe Heinera Müllera spomenul – predtým ako predniesol namiesto vlastnej reči pasáž z knihy Gertrude Steinovej *The Making of Americans* –, že po prečítaní tohto diela vedel, že môže robiť divadlo. Výberová príbuznosť medzi Wilsonovým divadlom a textmi Gertrude Steinovej, jej *Landscape Play*, je bezprostredne zjavná. Tu i tam nachádzame minimálny progres, *continuous present*, zdanlivé prešlapovanie

na mieste, tu ani tam niet identifikovateľných identít, v oboch prípadoch nad sémantikou víťazí nezvyčajný rytmus, v ktorom všetko fixovateľné prechádza do variácií a odtienkov. Elinor Fuchsová v knihe *Another Version of the Pastoral* poznamenáva: „Navrhujem pokusnú tézu, že sa vyvinul inscenačný žáner, ktorý podnecuje schopnosť orientovať sa v krajine a je na tom založený. Jeho štruktúry nesledujú líniu konfliktu a rozuzlenia, ale mnohoznačné priestorové vzťahy 'stromov k vrchom k poliam... každej časti k nejakému nebu', ako povedala Steinová, 'každý jednotlivosti ku každej jednotlivosti'“<sup>118</sup>. Aj keď tesný vzťah nového pastorále a divadla možno súvisí so špecifickou americkou perspektívou (so skúsenosťou grandióznej a svojvoľnej krajiny USA), je pochopiteľné, keď sa o postdramatickom divadle Texasana Roberta Wilsona konštatuje: „V rámci pokročilej kultúry vytvára krehkú databázu obrazov z prírody. Týmto spôsobom a mnohými inými poukazuje postmoderné divadlo na post-antropocentrickú scénu.“<sup>119</sup> Post-antropocentrické divadlo by mohlo byť výstižným názvom pre významnú, avšak nie jedinou podobu postdramatického divadla. Divadlo objektov bez ľudských aktérov, divadlo s technikou a strojmi (Survival Research Laboratories) a post-antropocentrické divadlo zhodne integrujú do krajinnej priestorovej štruktúry ľudskú postavu ako prvok. Sú to estetické zoskupenia, ktoré utopicky poukazujú na alternatívu k antropocentrickému ideálu podmaňovania prírody. Keď sa ľudské telo, zrovnoprávnené s vecami, zvieratami a energetickými líniami spája do jedinej skutočnosti (ako je to asi aj v cirkuse – preto cirkus vzbudzuje také hlboké potešenie), môžeme si v divadle predstavovať aj takú realitu, v ktorej nedominuje človek ako vládca prírody.

## Postdramatické divadelné znaky

### Zrušenie syntézy

Nasledujúci prehľad štýlových črt postdramatického divadla, odbornejšie povedané: jeho práce s divadelnými znakmi, ponúka charakteristiky a kategórie, prostredníctvom ktorých môžeme postdramatické divadlo lepšie spoznať, nie však uväzniť. Pojem divadelný znak v tejto súvislosti zahŕňa všetky dimenzie označovania, nielen znaky nesúce ustálenú informáciu, označujúce identifikovateľný prvok označovaného alebo ho jednoznačne konotujúce, ale virtuálne všetky prvky divadla. Napokon, už aj nápadná telesnosť, určitý štýl gestiky, určité scénické usporiadanie vzhľadom na okolnosť, že sú prezentované s istým dôrazom, sa vnímajú ako „znaky“ v zmysle *manifestácie vyžadujúcej pozornosť* alebo *gestikulácie*, ktoré stupňujúcim sa rámovaním inscenácie „vytvárajú zmysel“, bez možnosti presného pojmového označenia. Prirodzene, tradične to chápeme aj ako znak krásna. Kant hovorí o „estetickej idei“, že predstavuje takú obrazotvornosť a núti veľa rozmyšľať, no nijaká myšlienka, teda p o j e m, nijaké jazykové prostriedky ju nemôžu v úplnosti vystihnúť a vysvetliť, a že otvára myseľ nekonečnému množstvu podobných predstáv.<sup>120</sup> Nemáme v úmysle skúmať, nakoľko sa teória používania znakov v moderne vzdialila od tohto spôsobu myslenia, keď premenila Kantov odkaz „estetickej idey“ na rozumové pojmy. Stačí, že musíme divadelným znakom priznať možnosť pôsobiť práve *rušením* označovania. Zatiaľ čo sa divadelná semiotika zaoberá jadrom významu a aj pri veľkej mnohoznačnosti zabezpečuje aké-také súvislosti (bez čoho by voľná hra možností stratila svoje čaro), ide o to, ako vyvinúť zároveň formy opisu a diskurzu pre to, čo – zjednodušene povedané – je pri signifiantoch nezmyslom (*Nicht-Sinn*). V tom zmysle tento pokus o opis nadväzuje na divadelno-semiotické náhľady a zároveň sa pokúša prekročiť ich rámec tým, že do centra stavia figurácie samonarúšania zmyslu.

K syntéze nedochádza. Explicitne sa potláča, divadlo artikuluje prostredníctvom svojej semiózy tézu vnímania. Ak umeleckému diskurzu, tak ako teoretickému, pripisujeme takú kvalitu tézovitosti, môže to prekvapiť. Prirodzene, umenie, odhliadnuc od výnimočných prípadov, ako je vydarené tézovité divadlo, pozná principiálne iba *implicitne* – teda nevyhnutne vždy nejednoznačne – nemenné tézy a teorémy. Práve preto je úlohou hermeneutiky vyčítať z foriem a preferovaných spôsobov stvárňovania estetickej praxe hypotézy, ktoré sú v nich nepriamo vyjadrené, teda zohľadniť *sémantiku* ich *formy*. Postdramatické divadlo jednoznačne požaduje, aby zjednocujúcu a uzatvárajúcu percepciu nahradila otvorená a roztrieštená percepcia. Tak sa simultánne množstvo

znakov na jednej strane javí ako zmnoženie skutočnosti: zdanlivo napodobňuje chaos reálnej každodennej skúsenosti. S týmto takpovediac „naturalistickým“ definovaním sa spája téza, že autentický spôsob reflexie života v divadle *nevzniká* zadaním usúvzťažujúcej artistickej makroštruktúry (ako ju predstavuje dráma). Mohli by sme demonštrovať, že v tejto zmene sa skrýva záľuba v *solipsizme*. Etablovanie a relatívna trvácnosť „velkých“ foriem sa dá chápať tak, že ponúkali možnosť *artikulovať kolektívne skúsenosti*. Vzájomnosť je esenciou estetického žánru. Práve v túto vzájomnosť, ktorá sa prejavuje cez spoločne zažívanú formu, sa viac neverí. Ak teda nové divadlo chce prekonať nezáväznosť, neprekračujúcu rámec súkromia, musí hľadať nové cesty, ktoré vedú k nadindividuálnym styčným bodom. Nachádza ich v divadelnej realizácii slobody – v oslobodení sa od podriadenosti v rámci hierarchie, od tlaku k dokonalosti, od požiadavky koherencie. Dramaturgička Marianne van Kerkhovenová, ktorá sa v Belgicku zaslúžila o rozvoj nového divadla, v eseji *Bremeno čias*<sup>121</sup> dáva do súvislosti nové divadelné jazyky s teóriou chaosu, ktorá predpokladá, že realitu tvoria skôr nestabilné systémy ako uzavreté kolobehy, že umenie na to odpovedá nejednoznačnosťou a simultánnosťou, čo divadlo zaväzuje k dramaturgii, ktorá viac uprednostňuje čiastkové štruktúry než celok. Dochádza k obetovaniu syntézy, aby sa na druhej strane dosiahlo zhustenie intenzívnych okamihov. Ak sa z čiastkových štruktúr predsa len vyvinie čosi ako celistvosť, nie je organizovaná podľa daných vzorov dramatickej koherencie alebo obsiahlych symbolických odkazov, nevytvára syntézu. Táto tendencia sa týka všetkých druhov umenia. Divadlo, najradikálnejšia zážitková umelecká forma, sa stáva paradigmatom estetickej. Nezostáva inštitucionalizovaným odvetvím, akým bolo, ale stáva sa pojmom označujúcim multimediálnu alebo intermediálnu dekonštruktívnu umeleckú prax momentálnej udalosti. Sú to práve technológia a mediálne rozštiepenie a odštiepenie zmyslov, ktoré ako prvé upriamili pohľad na umelecké možnosti dekompozície vnímania, na – ako vraví Gilles Deleuze – „úbežnice molekulárnych“ častíc v protiklade k celkovej „molárnej“ štruktúre.

### Snové obrazy

Z hľadiska recepcie ide o možnosť svojvoľnej alebo skôr nevedomenej idiosynkratickej reakcie. Nevzniká „spoločenstvo“ podobných, teda divákov, ktorí spoluprežívajú všeobecne uznávané (všeludské) motívy, ale pospolitost rôznorodých, ktorých predstavy sa nezlievajú do jedného celku, ale vytvárajú nanajvýš skupiny a skupinky spoločenstiev. V tomto zmysle mäťúca stratégia *marenia syntézy* ponúka vytvorenie spoločenstva rozdielných, singulárnych fantázií. Nieкто v tejto okolnosti môže vidieť iba sociálne nebezpečnú alebo aspoň umelecky pochybnú ten-

denciu smerujúcu k svojvôli, a ako sme poznamenali, k solipsistickej recepcii, avšak v tomto odstraňovaní zákonov vytvárania zmyslu, ktoré sa stáva zákonom, sa možno črtá voľná sféra odovzdávania a sprostredkovania, preberajúca utópie moderny. Mallarmé sa vyjadril, že by si želal noviny, kde by sa obyvatelia Paríža vzájomne informovali o svojich snoch (nie o politických udalostiach). Scénické diskurzy skutočne často pripomínajú snové štruktúry, akoby rozprávali o snovom svete svojich tvorcov. Podstatnou črtou sna je neexistencia hierarchie medzi obrazmi, pohybmi a slovami. „Snové myšlienky“ tvoria textúru podobnú koláži, montáži a fragmentu, sú vzdialené logicky štruktúrovanému sledu udalostí. Sen je model *par excellence* nehierarchickej divadelnej estetiky, dedičstvo surrealizmu. Vizionárom tejto estetiky bol Artaud, ktorý hovorí o *hieroglyfoch*, aby vyzdvihol pozíciu divadelných znakov medzi písmenom a obrazom, medzi rozličnými spôsobmi vykladania a pôsobenia na zmysly. Freud takisto používa porovnanie s hieroglyfmi na charakterizáciu znakov, ktoré prepožičiavajú snu význam. Tak ako si sen vyžiadala zmenu chápania znakov, tak aj nové divadlo potrebuje „zrušenú“ semiotiku a „neviazaný“ výklad.

### Synestézia

Sotva možno prehliadnuť, že v novom divadle sa presadzujú štýlové črty, ktoré sa pripisujú *manieristickej tradícii*: odpor k organickej uzavretosti, sklon k extrému, skresleniu, zneisteniu a paradoxu. Ako znamenie manieristického používania znakov čítame aj estetiku metamorfózy, ktorú exemplárne realizuje Robert Wilson. K tomu pristupuje manieristický princíp ekvivalencie: namiesto kontiguitu, ktorú vyžaduje dramatická narácia (A súvisí s B, B zasa s C, takže vytvárajú rad alebo sekvenciu), nachádzame nesúrodú heterogénnosť, kde by každý detail mohol nahradiť iný. Táto okolnosť vždy znovu vedie podobne ako v surrealistickom automatickom písaní k intenzívnejšiemu vnímaniu jednotlivého a zároveň k objavovaniu prekvapivých *correspondances*. Tento pojem nie náhodou pochádza z oblasti lyriky a výstižne opisuje nový spôsob percepcie divadla mimo drámy ako „scénickú báseň“. Zmyslový aparát človeka ťažko znáša neprítomnosť vzťahov. Ak mu vezmeme prepojenia, začne si hľadať vlastné, zaktivizuje sa, bezuzdne fantazíruje – a potom mu bijú do očí akokoľvek vzdialené podobnosti, súvislosti, vzájomné vzťahy. *Hľadanie stôp* súvislostí ide ruka v ruke s bezradným sústredeníom na prezentované veci (možno predsa len odhalia svoje tajomstvo). Tak ako vo Foucaultovej predklasikkej epistéme, ktorá všade hľadá „svet podobností“, divák nového divadla žiadostivo, znudene alebo zúfalo hľadá baudelairovské *correspondances* v „chráme“ divadla. *Synestézia* vlastná scénickému daniu, ktorá sa od čias Wagnera – a odkedy sa Baudelaire

nadchol Wagnerom – stala hlavnou témou moderny, stáva sa nielen implicitným (1) konštituentom (2) divadla ako inscenovaného diela (3), ponúkaného na kontempláciu, ale typicky explicitnou (1) ponukou (2) vyvíjať aktivitu v divadle ako komunikačnom procese (3). Žiadalo by sa rozviesť tu možné výklady, ktoré ponúka fenomenológia a teória vnímania, aby objasnila a sprístupnila proces aj keď nie jednotného, predsa však „medzizmyslovo“ komunikujúceho vnímania celku (*aisthesis*). Musíme sa však uspokojiť s priblížením posunu akcentov. Ak percepcia odjakživa funguje *dialogicky*, tak, že zmysly *odpovedajú* na ponuky alebo nároky okolitého sveta, ale zároveň preukazujú dispozíciu najskôr spájať rôznorodé prvky do textúry vnímania, teda konštituovať ich ako jednotu, potom estetické formy praxe ponúkajú šancu znásobovať túto synkretizujúcu, telesnú aktivitu zmyslovej skúsenosti prostredníctvom cieľeného problematizovania a možnosť priblížiť ju ako hľadanie, sklamanie, odobratie a znovunájdenie.

### Performance Text

Zaužívalo sa rozlišovanie rovín divadelnej inscenácie na *lingvistický text*, *inscenačný text* a „*performančný text*“ (*performance text*). Jazykový „materiál“ a textúra inscenácie sa nachádzajú vo vzájomnom pôsobení s divadelnou situáciou zahrnutou v koncepte „*performančného textu*“. Aj keď pojem text tu nie je celkom jednoznačný, vyjadruje skutočnosť, že dochádza k spájaniu a splietaniu (aspoň potenciálne) významotvorných prvkov. Rozvojom *performance studies* sa preniesol dôraz na to, že *celá situácia predstavenia* konštituuje význam a status jednotlivých prvkov v ňom. Vzťah hry k divákom, časová a priestorová lokalizácia, miesto a funkcia divadelného procesu v sociálnej oblasti, čo všetko spoluvytvára „*performančný text*“, „*predurčujú*“ dve ostatné roviny (lingvistický a inscenačný text). Keď celistvosť inscenácie/predstavenia metodicky správne rozložíme na znakové roviny, nesmieme pritom zabudnúť, že textúra sa neskladá z kameňov ako stena, ale z vlákien ako tkanina, a preto význam všetkých jednotlivých prvkov napokon závisí od „celkového osvetlenia“ a nevytvára sa dodatočne. Pre postdramatické divadlo teda platí, že písomná a/alebo ústna podoba textu a – v širšom slova zmysle – „text“ inscenácie/predstavenia (s hercami, ich „*paralingvistickými*“ dodatkami, redukciami alebo deformáciami lingvistického materiálu; s kostýmami, osvetlením, priestorom, vlastnou časovosťou atď.) sa z hľadiska *zmeneného poňatia performančného textu* posúva do nového svetla. Aj keď štruktúrna zmena divadelnej situácie, úlohy diváka v nej, spôsobu jeho komunikačných procesov nie je vo všetkých variáciách postdramatického divadla a nie všade rovnako zjavná, predsa platí konštatovanie, že postdramatické divadlo *nie je iba novým*

druhom inscenačného textu (a už vôbec nie novým typom divadelného textu), ale že ide o spôsob používania znakov v divadle, pri ktorom sa obe vrstvy divadla od základu premiešajú štruktúrne zmenenou kvalitou performančného textu: je väčšmi prítomnosťou ako reprezentáciou, väčšmi spoluzažívanou ako sprostredkovanou skúsenosťou, väčšmi procesom ako výsledkom, väčšmi manifestáciou ako vytváraním znakov, väčšmi energiou ako informáciou.

Následne budeme na jednotlivých príkladoch ilustrovať pozorované zvláštnosti, navrhované kategórie a typy používania znakov v postdramatickom divadle. Status týchto príkladov je alegorický: aj keď sa v mnohých alebo všetkých črtách zdanlivo jednoznačne dajú priradiť ku konkrétnemu typu, kategórii alebo metóde, v princípe predsa len vystupuje jasnejšie na povrch iba jedna črta, ktorú ako postdramatickú formu nachádzame v skrytejšej podobe aj v iných divadelných prácach. „Štýl“ alebo skôr paleta štýlových črt postdramatického divadla vykazuje nasledujúce znaky: parataxu, simultánnosť, hru s hromadením znakov, hudobnosť, vizuálnu dramaturgiu, telesnosť, prienik reality, situáciu/udalosť. V tejto fenomenológii postdramatického využívania znakov zostáva bokom jazyk, hlas a text, čomu je venovaná kapitola TEXT.

### 1. Parataxa / nehierarchickosť

Všeobecne platným princípom postdramatického divadla je odhierarchizovanie divadelných prostriedkov. Táto nehierarchická štruktúra výrazne odporuje tradícii, ktorá uprednostňovala hypotaktický spôsob spájania, regulujúci nadradenosť a podradenosť prvkov, ktorý zabraňoval zmätku a vytváral harmóniu a zrozumiteľnosť. Pri *parataxe* v postdramatickom divadle sa prvky nespájajú jednoznačným spôsobom. Heiner Goebbels sa v jednom rozhovore vyjadril: „Dôvod mojej spolupráce napríklad s Magdalenu Jetelovou alebo s výraznými scénografmi ako Michael Simon a Erich Wonder nie je v prvom rade v tom, že sú to výtvarní umelci. Zaujímajú ma divadlo, ktoré stále neznásobuje znaky. (...) Chcem vytvoriť divadlo, kde sa všetky prostriedky, ktoré sú jeho súčasťou, vzájomne nielen ilustrujú a znásobujú, ale kde si zároveň ponechávajú svoje vlastné sily, pričom pôsobia spoločne, a kde sa už nespolieha na konvenčnú hierarchiu prostriedkov. To znamená, že nejaké svetlo môže byť také silné, že zrazu sledujeme iba toto svetlo a nevnímame text, alebo nejaký kostým hovorí vlastnou rečou, prípadne medzi hovoriacim a textom vznikne odstup, medzi hudbou a textom cítiť napätie. Napätie v divadle zažívam vždy vtedy, keď na javisku cítiť vzdialenosť, ktorú ako divák môžem prekonať. (...) Pokúšam sa teda vymyslieť scénickú realitu, ktorá nejakú súvisí aj s kulisami, s architektúrou alebo

konštrukciou javiska a jeho vlastnými zákonitostami a ktorá tu aj naráža na odpor. (...) Pokladám za veľmi zaujímavé, že určitý priestor vytvára aj pohyb, že má svoj čas.“<sup>122</sup> Podobne môžeme opätovne konštatovať nehierarchické využitie znakov, zacielené na synestetické vnímanie, stojace v protiklade k etablovanej hierarchii, ktorej dominuje jazyk, spôsob reči a gestika a v ktorej vizuálne kvality ako architektonická priestorová skúsenosť, ak sa zoberú do úvahy, figurujú iba ako podriadené prvky. Porovnanie s maliarstvom môže zvýrazniť umelecké dôsledky odhierarchizovania. Z Breughelových obrazov poznáme, že pozície zobrazených postáv (sedliakov, korčuľujúcich, bijúcich sa) sú na jednej strane akoby zamrznuté a pôsobia ako zastavené (vyzerajú nemotorne a nevyvolávajú predstavu pohybu, čo je charakteristické pre „živé obrazy“). Toto znehybnenie je úzko späté s naratívny charakterom obrazov. Sú nápadne *oddramatizované*: *zdá sa, akoby každá podrobnosť bola rovnako závažná*, na týchto preplnených obrazoch nenachádzame pre dramatické stvárnenie typické vypointovanie a *centrovanie* s odlišením hlavného a vedľajšieho, centra a periférie. Často sa zdanlivo závažné naratívne prvky náročky odsúvajú na okraj (*Ikarov pád*). Táto *kroniková estetika*, pochopiteľne, fascinovala Brechta, ktorý dával do súvislosti Breughelov spôsob malovania so svojou koncepciou epického divadla. Epizácia – popieranie drámy na obraze – je však iba jedným aspektom estetiky, ktorá spája znehybnenie a zmrazenie póz s konzekventnou *juxtapozíciou* znakov. To, čo tu vzniká v rámci média maliarstva, nachádzame mnohorako realizované v postdramatickej divadelnej praxi: rozličné žánre sa spájajú v jednej inscenácii (tanec, rozprávačské divadlo, performancia...); všetky použité prostriedky sú rovnako závažné; hra, veci, jazyk sú paralelne zacielené do rôznych významových smerov a nútia k uvoľnenej a zároveň rýchlej kontemplácii. Dôsledkom je zmena postoja na strane diváka. V psychoanalytickej hermeneutike hovoríme o „rovnomernej rozptýlenej pozornosti“. Freud zvolil tento pojem na označenie spôsobu, akým analytik počúva analyzovaného. Všetko tu závisí od toho, aby *nedošlo k okamžitému pochopeniu*. Naopak, vnímanie musí byť otvorené tak, aby na celkom nečakaných miestach očakávalo spojenia, korešpondencie a vysvetlenia, čím sa predtým povedané dostáva do celkom iného svetla. Týmto spôsobom zostáva zmysel principiálne – odsunutý. Treba presne registrovať práve vedľajšie a nepodstatné, lebo hoci v konkrétnej chvíli ide o niečo nedôležité, môže sa to v diskurze analyzovanej osobnosti ukázať ako signifikantné. Divák postdramatického divadla nie je teda nútený ihneď spracúvať zmyslové vnemy, ale môže si ich ukladať s „rovnomernej rozptýlenou pozornosťou“.

## 2. Simultánnosť

S metódou parataxy sa viaže simultánnosť znakov. Zatiaľ čo v dramatickom divadle sa z množstva signálov sprostredkovaných v každom okamihu predstavenia uprednostňujú vždy iba niektoré, parataktická hodnota a usporiadanie vedie ku skúsenosti simultánnosti, čo neraz preťažuje – a treba dodať, že často systematicky a úmyselne – schopnosť vnímania diváka. Heiner Müller tvrdí, že chce čitateľov a divákov zavalit súčasne takým množstvom vnemov, aby ich neboli schopní všetky spracovať. Na scéne často počuť simultánne zvuky, ktorým možno len čiastočne rozumieť, navyše sa používajú rôzne jazyky. Nikto nedokáže vnímať všetky simultánne deje tanečných produkcií Wiliama Forsytha alebo Sabura Tešigavaru. V niektorých inscenáciách prekrýva viditeľné dianie na javisku druhá realita, ktorú tvoria najrozličnejšie šумы, hudba, hlasy a štruktúry hluku – ako napríklad v produkciách *Orestea a Július Cézar* divadelnej spoločnosti Societas Raffaello Sanzio –, takže treba hovoriť o simultánnej existencii druhej „auditívnej scény“ (Helene Varopoulouová).

Ak sa pýtame na zámer a účinok simultánnosti, môžeme konštatovať: *útržkovitosť vnímania sa stáva nevyhnutnou skúsenosťou*. Ak sa percepčia nemôže oprieť o presahujúce súvislosti deja, potom nie je možné syntetizovať ani v tej chvíli vnímané udalosti, ak prebiehajú simultánne a sústreďovanie sa na jednu líniu znemožňuje jasne registrovať ostatné. Pri simultánne predvádzaných udalostiach často nie je jasné, či nejako spolu *súvisia* alebo či ide len o vonkajškovú *súbežnosť*. Vzniká systematická dvojité väzba: divák má vnímať zároveň konkrétnu jednotlivosť aj celok. Parataxa a simultánnosť vedú k tomu, že nedochádza ku klasickému estetickému ideálu „organického“ spájania prvkov v artefakte. Silný konzervatívny odpor proti tendencii moderny k rozkladaniu a montáži bol v neposlednom rade motivovaný myšlienkou analógie medzi umeleckým dielom a živým organickým telom. Kontrast alegorickej a „organicky“ zameranej symbolickej estetiky u Waltera Benjamina môžeme chápať aj ako divadelnú teóriu.<sup>123</sup> V tomto zmysle v postdramatickom divadle nastupuje na miesto organického prehľadného celku nevyhnutný a všeobecne „zabudnutý“ *fragmentárny charakter* percepcie. Kompenzačná funkcia drámy suplovať poriadok v chaose reality je postavená na hlavu, potreba diváka zorientovať sa je neuspokojená. Princíp jedného deja sa ruší v mene pokusu vytvárať udalosti, pričom je divákovi ponechaná sféra vlastnej voľby a rozhodnutia, ktorú z ponúkaných udalostí chce sledovať, čo sa spája s frustráciou *vedomia vylučujúceho a ohraničujúceho charakteru tejto slobody*. Tento postup sa odlišuje od číreho chaosu tým, že recipientovi dáva šance spracovávať simultánne deje selektovaním a vytváraním vlastných štruktúr. Zároveň

ide o estetiku odopierania zmyslu, pretože tvorba štruktúry je možná iba ako nadväzovanie na jednotlivé vybrané subštruktúry alebo mikroštruktúry inscenácie a nikdy nemôže obsiahnuť celok. Rozhodujúce je, že nemožnosť totality netreba chápať ako deficit, ale ako oslobodzujúcu možnosť pripisovania, domýšľania a nového kombinovania, ktorá polahky odmieta „zúrivosť chápania“ (Jochen Hörisch).

## 3. Hra s hustotou znakov

V postdramatickom divadle býva pravidlom, že sa porušuje zaužívané pravidlo a viac či menej etablovaná *norma hustoty znakov*. Buď je ich priveľa alebo primálo. V pomere k času, priestoru alebo k závažnosti veci divák vníma nahromadenie alebo na druhej strane zjavný nedostatok znakov. Možno v tom vidieť estetický zámer dať priestor *dialektike pletory a odopierania*, plnosti a prázdnoty. (Z tohto pohľadu by sa raz mala analyzovať prehistória prázdneho priestoru v divadle – Appiove svetelné priestory, Copeau a jeho *tréteau nu*, Brechtova záľuba v prázdnej scéne, *empty space* Petra Brooksa.) Ukazuje sa, že významné sú nielen všetky znakové roviny divadla, ale aj samotná prítomnosť alebo neprítomnosť znakov, nečakané množstvo znakov. Divadlo aj takto reaguje na mediálnu kultúru. McLuhanov svet sa z ekonomických, estetických a špecificky mediálnych príčin musel stať kultúrou preplnenosti. Rozmnožoval hustotu a množstvo lákadiel do tej miery, že nadbytok, *pletora* obrazov čoraz väčšmi vedie k vyhasínaniu telesne nazeraného sveta. V situácii, keď stále väčší priestor získava to, čo odlišuje mediálnu teóriu ako „vnímanie nástrojov“ od telesného vnímania, oddeľuje sa čoraz viac aj požiadavka „primeraného“ množstva informácií od kritéria telesno-zmyslového vnímania. Zostáva otvorená otázka, či permanentné útočenie obrazov a znakov, spojené s čoraz väčším rozkolom medzi vnímaním a zmyslovo-reálnym telesným kontaktom, časom nevytrénuje orgány na čoraz povrchné vnímanie. Ak spolu s Freudom predpokladáme, že dojmy sa do rozličných systémov psychického aparátu zaznamenávajú ako stopy a dráhy, potom nie je neopodstatnená obava, že návyk na permanentné opakovanie nesúvisiacich dojmov vedie k tomu, že v psychickom aparáte zostávajú čoraz plytkejšie dráhy, celé emočné správanie sa stáva „plytkejším“, obrana proti vzruchu čoraz nepreniknuteľnejšia. Potom by pletorický obrazový svet mohol znamenať zánik obrazov, lebo všetky v podstate vizuálne dojmy by sme registrovali viacmenej ako informácie, čoraz menej by sme vnímali kvalitu „ikonického“ v obrazoch.

Známy je Lyotardov predpoklad, že v *La condition postmoderne* by sa zo spoločenského obehu mohlo vytratiť všetko vedomie, ktoré by nemalo

podobu informácie. Čosi podobné by sa mohlo týkať zmyslovo-estetického vnímania. Hoci tu nemôžeme poskytnúť dôkaz, dovoľme si tvrdiť, že televízne obrazy už aj v porovnaní so sledovaním filmu v kine vedú k obmedzovaniu emocionality na mentálnu, viac či menej abstraktnú informáciu. Nedostatočná hĺbka a dimenzia televízneho obrazu sotva umožňuje intenzívne vizuálne vnímanie. Postdramatické divadlo používa vzhľadom na zálahu znakov v každodennom živote stratégiu obmedzovania. Praktizuje priam asketickú skromnosť v používaní znakov, zdôrazňuje *formalizmus*, ktorý opakovaním a trvaním redukuje množstvo znakov, a ukazuje sklon ku *grafickosti* a písmu, čo je očividnou obranou proti optickej hojnosti a prebytočnosti. Mlčanie, pomalosť, opakovanie a plynutie, keď sa „nič nedeje“, nachádzame nielen v minimalistických raných Wilsonových prácach, ale aj napríklad u Jana Fabra, Sabura Tešigavaru, Michela Lauba a u skupín ako Théâtre du Radeau, Maatschappij Discordia alebo Von Heyduck: málo akcie, veľké prestávky, minimalistická redukcia, napokon divadlo zmlknutia a mlčania, ku ktorému sa zaraďujú literárne texty ako *Hodina, keď sme o sebe nič nevedeli* Petra Handkeho. Obrovské scény sú provokatívne prázdne, dej a gestá sa obmedzujú na minimum. Na tejto eliptickej dráhe sa programovo využíva prázdny priestor a absencia, čo môžeme porovnať s tendenciou v literatúre moderny (Mallarmé, Celan, Ponge, Beckett), uprednostňujúcou odopieranie a prázdnotu. Hra s malým množstvom znakov je zacielená na vlastnú aktivitu diváka, ktorá má byť produktívna, lebo nemá dostatok východiskového materiálu. Absencia, redukcia a prázdnota nevychádzajú z minimalistickej ideológie, ale zo základnej myšlienky aktivizujúceho divadla. John Cage mimoriadne konzekventne používal obmedzovanie ako predpoklad novej skúsenosti. Často sa cituje jeho výrok, že keď niečo začne byť po dvoch minútach nudné, treba v tom pokračovať štyri minúty, potom to skúsiť predĺžiť na osem minút a tak ďalej. Picassovi sa prisudzuje nasledovná veta: „Keď vieš maľovať tromi farbami, maľuj dvoma!“

#### 4. Preplnenosť

Prekročenie podobne ako nedodržanie „normy“ vedie k výsledku, ktorý môžeme označiť ako *znetvorujúcu figuráciu*. Tvar pozná dve hranice: nudnú a neprehľadnú rozvláčnosť a chaotické nahromadenie podobného labyrintu. Tvar je stredom. Vzdanie sa konvenčného vnímania tvaru (*jednota, vlastná identita, symetrické členenie, tvarová súvislosť, prehľadnosť*) respektíve odmietanie zavedenej klasickej obrazovej podoby sa s obľubou realizuje prostredníctvom *extrémov*: obrazové usporiadanie, ktoré je v dvojakom význame viazané na „prostriedok“, na organizujúce médium a na stred, sa ruší prebujnením znakov. Gilles

Deleuze a Felix Guattari vymysleli pojem *rizóma* pre reality, kde neprehľadné rozvetvovania a heterogénne spájania zabraňujú syntéze. Aj divadlo vyvinulo množstvo heterogénnych rizomatických spojitostí. Už rozčlenenie javiskového času na minimálne sekvencie, takpovediac filmové zábery, nepriamo zmnožuje dáta vnímania, pretože množstvo neviazaných prvkov sa z hľadiska psychológie vnímania cení viac ako rovnaké množstvo v koherentnom poriadku. V divadle tanca Johanna Kresnika, Wima Vandekeybusa alebo La La La Human Steps je fenomén scénického preplnenia veľmi zreteľný. Môžeme spomenúť aj preplnenosť v groteskných strašidelných jazdách v spektakloch Rezu Abdoha, ktorý predčasne zomrel na aids, a takisto „hypernaturalistické“ inscenácie (napríklad belgickej skupiny Victoria) so scénami preplnenými predmetmi a nábytkom. V dobrom i v zlom (ľubovolnom) zmysle sme svedkami priam „bitiek s materiálmi“ v režijnej praxi nemeckých režisérov osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia. Podľa vzoru Franka Castorfa sa množstvo, chaos a pridávanie gagových prvkov stávajú znakmi štýlu. Zaujímavým variantom pletorickej estetiky sú práce Jürgena Kruseho (*Siedmi proti Tébam, Médea, Richard II., Torquato Tasso, Nože atď.*). Kruse vytvára *divadlo rekvizít* – javisko sa mení na hraciu plochu (alebo smetisko) preplnenú predmetmi, spismi a znakmi, chaoticky roztrieštenými asociáciami, ktorých mätúce množstvo vyvoláva pocit zmätku, nespokojnosti, dezorientácie, smútku a *horroru vacui* – strachu z prázdna.

#### 5. Muzikalizácia

V prednáške o „muzikalizácii všetkých divadelných prostriedkov“ v novom divadle roku 1998 vo Frankfurte<sup>124</sup> vyjadrila Helene Varopoulouová názor, „že hudba sa pre hercov, ako aj pre režisérov stala svojbytnou štruktúrou divadla. Nejde o evidentnú úlohu hudby a hudobného divadla, ale o ďalekosiahlejšiu ideu divadla ako hudby. Možno je typické, že to bola práve divadelníčka Meredith Monková, známa svojimi obrazovými a zvukovými básňami inscenovanými v priestore, ktorá raz povedala: 'K divadlu som sa dostala cez tanec, ale práve divadlo ma priviedlo k hudbe.'“<sup>125</sup> Skutočne, významnou kapitolou používania znakov v postdramatickom divadle je všeobecná tendencia muzikalizácie, a to nielen jazyka. Vzniká vlastná *auditívna semiotika*, režiséri vnášajú svoje hudobné a rytmické cítenie ovplyvnené popom aj do textov klasikov (Jürgen Kruse), Wilson svoje diela nazýva *opery*. V znamení uvoľnenej dramatickej koherencie dochádza k nadmernému hudobnému zvýrazňovaniu jazyka hercov v súvislosti s ich etnickými a kultúrnymi osobitosťami. „Významní režiséri od sedemdesiatych rokov náročky a systematicky zoskupovali vo svojich súborech hercov celkom rozdielneho kultúrne-



ho a/alebo etnického pôvodu, pretože sa zameriavali práve na rozličné melódie reči, intonácie, prízvuky a všeobecne na odlišný kultúrny habitus aktu rozprávania. A tak sa prednes textu stáva vďaka rozličným auditívnym zvláštnostiam prameňom svojbytnej muzikality. Ako svetoznáme príklady slúžia práce Petra Brooka a Ariane Mnouchkinovej. To, čo niektorí francúzski kritici vnímali ako problém – že japonským alebo africkým hercom chýba osobitá hudobnosť francúzskeho jazyka –, práve zaujímalo Brooka ako objavenie inej, bohatejšej hudby: zvukových figúr interkultúrnej polyfónie hlasov a rečových gest.<sup>126</sup> Patrí k tomu aj hudba, ktorá prenikla do divadla vďaka mnohojazyčnosti prítomnej v postdramatickom divadle. „To, čo najskôr pôsobilo ako provokácia alebo zlom: prítomnosť nezrozumiteľných, cudzích rečových zvukov, získava mimo bezprostrednej sémantiky reči vlastnú kvalitu ako hudobné bohatstvo a ako objav neznámych kombinácií zvukov.“<sup>127</sup> V rozhovore, ktorý sa uskutočnil v Drážďanoch roku 1996 pri príležitosti festivalu Theater der Welt<sup>128</sup>, Paul Koek vyhlásil: „Hollandia nadväzuje na tradíciu napríklad Kurta Schwittersa. Analyzujeme aj modernú hudbu, napríklad Stockhausenovu.“ A o inscenácii *Peržanov* povedal: „Chceli sme, aby to bolo čo najbližšie ku gréckym rytmom. Aj chóry boli rytmizované, teda určované výškou tónu alebo melódiou. (...) Priviedol som si do štúdia herca a požiadal ho, aby predniesol svoj monológ, ale tak ako v japonskom divadle *bunraku*: výstredné zvuky, tóny od najvyšších až po celkom nízke.“

V elektronickej hudbe môžeme ľubovoľne manipulovať parametrami zvuku, čo muzikalizácii hlasov a zvukov v divadle otvára celkom nové dimenzie. Ak je jednotlivý tón tvorený viacerými kvalitami – frekvenciou, výškou tónu, hornými tónmi, zafarbením, hlasitosťou... –, ktorými môžeme manipulovať pomocou syntetizátora, potom v divadle vzniká z elektronických kombinácií šumov a tónov (*sampling*) úplne nová dimenzia *soundu*. Heiner Goebbels, ktorý nazval svoj spôsob práce „konceptuálnym komponovaním“, kombinuje v mnohých variantoch logiku textov a hudobný a hlasový materiál. To mu umožňuje cielene manipulovať a členiť celý zvukový priestor divadla. Hudobná rovina takisto ako priebeh akcií sa už nekonštruuje lineárne, ale povedzme simultánnym vrstvením zvukových svetov, ako napríklad v tanečnej produkcii *Roaratorio* (1979) od Johna Cagea a Merce Cunninghama, keď Cage v Avignone čítal texty z Joyceovho *Plaču nad Finneganom*, textu, ktorý v literatúre znamenal novú epochu práce s jazykovým materiálom: prekračovanie hraníc medzi národnými jazykmi, zhustovanie a znásobovanie možných významov, hudobno-architektonická konštrukcia atď. Postdramatické divadelné znaky nachádzame v linii tradície takýchto štruktúr.

Aj tam, kde významní režiséri používajú dramatickú predlohu, pričom však dôraz kladú na nedramatické, čisto divadelné aspekty, často práve muzikalizácia najvýraznejšie manifestuje prehešok voči dramatickému divadlu. „V najnovšej inscenácii Hamleta litovského režiséra Eimuntasa Nekrošiusa dosiahla vrchol muzikalizácia, ktorú výrazne uplatňoval aj v predošlých inscenáciách, napríklad v *Troch sestrách*,“ poznamenáva Helene Varopoulouová. „Počas takmer celej inscenácie znie hudba, predstaviteľ hlavnej postavy je známa litovská rocková hviezda a v rovine tónov a zvukov sa využíva bohatý repertoár hudobných foriem: leitmotívom inscenácie je pravidelné kvapkanie roztápajúceho sa ľadu, klopajúce a dupotavé rytmy nôh, rytmické tleskanie, zvuk svišiacich tyčí slúži ako chór pri súboji Hamleta s Laertom. Dokonca jediná citeľná prestávka v hudbe – keď sa Ofélia zblázni – sa interpretuje ako hudba mlčanlivého tanca. U Nekrošiusa sa muzikalizácia manifestuje predovšetkým vo vzťahu medzi ľuďmi a objektmi na scéne. Funkcia objektov je prevrátená, používajú sa takmer ako hudobné nástroje a v súčinnosti s ľudskými telami vytvárajú hudbu.“<sup>129</sup> Z metodického hľadiska je rozhodujúce zistenie, že takéto fenomény sa nevnímajú ako – hoci aj originálne – rozšírenie dramatického divadla, ale že analytický pohľad takpovediac „preskočí“ a aj v inscenáciách takýchto dramatických diel odhaľuje nové aspekty divadelného jazyka, ktorý sa prevratne mení a už nie je dramatický.

## 6. Scénografia, vizuálna dramaturgia

V rámci parataktického, odhierarchizovaného používania znakov, ako to vidíme na príklade muzikalizácie, sa v postdramatickom divadle po zrušení logocentrickej hierarchie ponúka možnosť prisúdiť dominantnú úlohu iným prvkom než je dramatický logos a jazyk. Väčšmi než auditívnej stránky sa to týka vizuálnej dimenzie. Namiesto dramaturgie regulovanej textom často nastupuje *vizuálna dramaturgia*, ktorá očividne prevláda najmä koncom sedemdesiatych a v osemdesiatych rokoch 20. storočia, a napokon v deväťdesiatych rokoch sa prejavuje určitý „návrat textu“ (ktorý sa, prirodzene, nikdy celkom nevytratil). Vizuálna dramaturgia pritom neznamena výhradne vizuálne organizovanú dramaturgiu, ale takú, ktorá sa nepodriada textu a slobodne rozvíja svoju vlastnú logiku. Na „divadle obrazov“ nás ako divadelných kritikov nezaujíma, či je požehnaním alebo skazou, vyvrcholením divadla v civilizácii obrazov alebo nie, a ako divadelných historikov ani to, či sa jeho éra dočasne skončila, alebo či sa znovu začnú presadzovať neonaturalistické a naratívne divadelné formy. Ide o to, čo je tu príznačné pre semiózu divadla. Sekvencie a prepojenia, zauzlenia a body zhusteného vnímania a nimi – akokoľvek fragmentárne – sprostredko-

vané významové štruktúry sa vo vizuálnej dramaturgii definujú z hľadiska optických údajov. Vzniká *scénografické divadlo*. Už Mallarmé reflektoval takéto scénické „písmo“, keď chápal tanec ako telesný rukopis (*écriture corporelle*): „V skutočnosti tanečnica *nie je žena, ktorá tancuje*, pretože *nie je ženou*, ale metaforou obsahujúcou jeden zo základných aspektov našej formy, je mečom, čašou, kvetom, atď., a tiež preto, že *netancuje*, ale zázrakom skratky a toku energie nám vnuká rukopisom tela to, čo by dokázali vyjadriť iba celé odstavce opisnej alebo dialogizovanej prózy. Je to báseň oslobodená od pera pisateľa.“<sup>130</sup> Pokúsme sa – namiesto mimoriadne problematického prekladu tohto textu – objasniť jeho posolstvo. To, čo vidíme alebo skôr čo musíme čítať na javisku, je teda to, čo nesprávne posudzujeme na základe častého omylu, súvisiaceho s výrazom „žena, ktorá tancuje“. Tancujúca žena tu nie je *jedna* individualizovaná ľudská postava, ale mnohonásobná figurácia jej telesných údov, jej postavy v podobách, ktoré sa menia zo sekundy na sekundu. To, čo by sme vlastne mali „vidieť“, je neviditeľnosť rozličných aspektov, pohľadov, neviditeľnosť ľudského tela ako takého – podobne ako zarámovaný kvet už nepredstavuje určitý kvet, ale kvet ako taký. Nejde teda o „jednu“ ženu, ale ani o „ženu“: pohľad je skôr zameraný na „neviditeľné“ telo, ktoré presahuje nielen rod, ale vo forme meča, misky, kvetu aj ľudskosť ako takú. V tomto zmysle pohľad opäť číta, scéna predstavuje „písmo“, báseň, ktorá vzniká bez pisárovho pisateľského náčinia. Scénografia, názov divadla komplexnej vizuality, sa nachádza pred pozorujúcim pohľadom ako text, scénická báseň, v ktorej je ľudské telo metaforou, jeho pohyb je – nielen v jednoduchom metaforickom zmysle – písmom, nie „tancovaním“.

V oblasti divadla doháname estetický vývin, ktorý ostatné druhy umenia prekonali už dávnejšie. Nie je náhoda, že pojmy z výtvarného umenia, hudby alebo literatúry sú vhodné na charakterizovanie postdramatického divadla. Až pod vplyvom reprodukčných médií fotografie a filmu dospelo divadlo k uvedomeniu si svojej špecifickosti. Významní súčasní divadelní umelci majú nápadne často prepojenia na výtvarné umenie. Netreba sa čudovať, že až v divadle posledných desaťročí našlo živnú pôdu úsilie, ktoré môžeme načrtnúť pojmi sebareferenčnosť, bezpredmetnosť, abstraktné alebo konkrétne umenie, autonomizácia signifikantnosti, sériovosť, aleatorika atď. Keďže divadlo ako finančne náročná estetická prax sa muselo v meštianskej spoločnosti starať o získavanie dôležitých príjmov a bolo teda nútené zaujať pokiaľ možno čo najpočetnejšie publikum, objavujú sa v ňom riskantné novoty a zásadné zmeny či modernizácia s charakteristickým oneskorením v porovnaní so stavom materiálne menej náročných foriem umenia, ako je lyrika alebo maliarstvo. Spomenuté tendencie však medzičasom zapríčinili podstat-

né a dosiaľ pretrvávajúce zmätky aj v oblasti divadla. Široké spektrum publika dosiaľ ťažko prijíma skutočnosť, že novoty takzvaného moderného divadla, na ktoré si práve zvyklo, už do istej miery zastarali, že divadelné umenie znovu vyžaduje od svojich divákov zmenu prístupu.

## 7. Teplo a chlad

Publikum vychované v tradícii textového divadla ťažko akceptuje najmä „detronizáciu“ rečových znakov a s tým spojené odpsychologizovanie. Účasť živých ľudí, ako aj stáročné fixovanie na pohnuté ľudské osudy dodávalo divadlu určité „teplo“. Klasické avantgardy, epické a dokumentárne divadlo to však viac-menej zlikvidovali. Napriek tomu formalizmus postdramatického divadla predstavuje kvalitatívne nový krok a ešte vždy vyvoláva bezradnosť. Pre toho, kto očakáva zobrazenie ľudských – v zmysle psychologických – skúsenostných svetov, môže tento krok predstavovať ťažko znesiteľný *chlad*. Ten pôsobí mimoriadne prekvapivo, pretože v divadle v skutočnosti nejde o čisto vizuálne procesy, ale o ľudské telá s ich teplom, s ktorým vnímajúca obrazotvornosť nevyhnutne asociuje ľudské skúsenosti. Je teda provokatívne, keď sú tieto ľudské prejavy spútané vo vizuálnych rastroch a napríklad vojenská scéna vo Wilsonových *The Civil Wars* je zobrazená ako hrozivo chladné (a krásne) choreograficky prepracované masové umieranie. Naopak, osamostatnenie vizuálnej dimenzie môže viesť k *prehriatiu* a k záplave obrazov. Tomáš Pandur sa vo svojej adaptácii Danteho usiloval dosiahnuť „pekelnú“ intenzitu a vizuálnou prebujenosťou (*overkill*) sa priblížil cirkusu. Od sedemdesiatych rokov 20. storočia pôsobí vo Viedni Serapionstheater, divadlo, ktoré pri vytváraní vizuálnej dramaturgie preberalo podnety od Wilsona, Mnouchkinovej a iných, a jeho inscenácie boli mimoriadne príťažlivé. Veľmi známa bola inscenácia *Double & Paradise. Vizuálna báseň, katafrázy k Edgarovi Allenovi Poeovi a Busterovi Keatonovi od Erwina Piplitsa*, ktorá sa do marca roku 1983 hrala vo Viedni 120 ráz a hostovala v mnohých európskych mestách. Šlo tu o pletoru vizuálnych podnetov, krutosti a „záplavu dráždidiel“.<sup>131</sup>

## 8. Telesnosť

Napriek úsiliu spútať výrazový potenciál tela pravidlami logiky, gramatiky či rétoriky, aura telesnej prítomnosti naďalej zostáva tým bodom divadla, pri ktorom vždy znovu dochádza k vytrácaniu, *fading* všetkých významov v prospech rozumovo nezdôvodniteľnej fascinácie, hereckej prítomnosti, charizmy alebo vyžarovania. V divadle sa prenáša význam, ktorý nenachádza slová, ktorý, povedané s Lyotardom, vždy čaká na pomenovanie. Preto sa vnímanie znakov posúva vždy vtedy, keď v postdra-

matickom divadle dochádza k extrémnej, bezprostredne sa natískajúcej, často odstrašujúcej telesnosti. Telo sa stáva stredobodom, neprináša však zmysel, ale svoju fyzickosť a gestikuláciu. Ústredný divadelný znak, telo herca, odmieta službu označujúceho. Postdramatické divadlo sa všeobecne javí ako divadlo *autosuficientnej telesnosti*, prezentovanej intenzitou, gestickým potenciálom, prítomnosťou aury a vnútorne aj navonok sprostredkovaným napätím. K tomu pristupuje prítomnosť *deviantného tela*, ktoré sa chorobou, postihnutím či znetvorením odchyľuje od normy a vyvoláva „nemorálnu“ fascináciu, stiesnenosť alebo strach. Všeobecne potláčané a vylučované možnosti bytia sa uplatňujú v značne fyzických formách postdramatického divadla a popierajú vnímanie, ktoré sa vo svete udomácnilo za cenu vytesňovania poznania, že oblasť, v ktorej sa môže odohrávať ako-tak „normálny“ život, je veľmi obmedzená.

Postdramatické divadlo stále znovu prekračuje hranicu bolesti, aby zrušilo vylúčenie tela z oblasti reči a do sféry ducha – hlasu a reči – znovu vnieslo bolestivú a vášnivú telesnosť, to, čo Julia Kristeva nazvala semiotickosťou v znakovom procese. Tým, že sa rozhodujúcou stáva telesná prítomnosť a telesné vyžarovanie, telo sa vo svojej znakovosti stáva mnohoznačným až nerozlúštiteľne záhadným. Intenzita a turbulencia divadla môže vyústiť tak do „tragického“, ako aj veselého a vášnivo-extatického stvárnenia. Významnú podobu postdramatického divadla predstavuje pretrvávajúca konjunkčúra *tanečného divadla*, ktorého nosnými prvkami sú rytmus, hudba a erotická telesnosť, no zároveň je presiaknuté sémantikou hovoreného divadla. Ak sa v *modern dance* upustilo od naratívnej zložky tanca, v *postmodern dance* aj od psychologickkej stránky, tento vývin sa rovnako prejavuje v postdramatickom divadle – hoci s oneskorením v porovnaní s vývinom tanečného divadla, keďže činoherné divadlo bolo miestom dramatického vytvárania zmyslu vždy vo väčšej miere ako tanec. Tanečné divadlo odkrýva zasypané stopy telesnosti. Stupňuje, posúva či objavuje pohybové impulzy a gestá, čím pripomína latentné, zabudnuté, nevyužitú možnosti reči tela. Aj činoherní režiséri často vytvárajú divadelné inscenácie s význačným choreografickým zástojom, aj keď nevyužívajú priamo tanec. Na druhej strane sa pojem tanca natolko rozšíril, že kategorické rozlišovanie je čoraz nezmyselnejšie. V prácach Gréka Theodorosa Terzopoulosova má pohybové divadlo a pohybový zbor tak blízko k tancu, že sa nevieme rozhodnúť, ako máme nastaviť svoje vnímanie.

Tým, že sa postdramatické divadlo prikláňa od intelektuálnej mentálnej štruktúry k expozícii intenzívnej telesnosti, *telo sa absolutizuje*. Paradoxným výsledkom často je, že zahŕňa všetky ostatné diskurzy.

Prebieha teda zaujímavý proces: tým, že telo neukazuje nič iné, len seba, dochádza k odklonu od označujúceho tela a príklonu k telu gest zbavených zmyslu (tanec, rytmus, pôvab, sila, kinetické bohatstvo) ako najsilnejšiemu mysliteľnému nabitíu tela významovosťou týkajúcou sa celého spoločenského bytia. Telo sa stáva *jedinou témou*. Odteraz musia zjavne všetky sociálne témy najskôr prejsť cez toto ucho ihly, musia prijať formu telesnej témy. Láska sa prezentuje ako sexuálna prítomnosť, smrť ako aids, krása ako dokonalosť tela. Vzťah k telu sa stáva fascináciou fitnessom a zdravím, prípadne – podľa uhla pohľadu fascinujúcimi alebo príšernými – možnosťami „technotela“. Telo sa stáva alfou a omegou – prirodzene, s nebezpečenstvom, že na telo zamerané slabšie práce si vyslúžia iba ochkanie pozorovateľa, a nie ohlas reflexie, ktorá by mala byť prítomná aj v divadle odopierajúcom zmysel.

Zatiaľ čo u iných vizuálne organizovaných divadelných štýlov dominuje *ohraničenie* a vzdialenosť obrazov nad fyzickou prítomnosťou hercov, u Einara Schleeffa sa divadelné obrazy zmyselne, telesne derú cez rampu. Križová forma scén, lávky smerujúce medzi publikum prispievajú k tomu, že priestorová dynamika preniká z hĺbky javiska k divákovi (zatiaľ čo napríklad Wilsonova divadelná forma uprednostňuje pohyb paralelný s rampou). Prostredníctvom dispozície frontálne a priamo konfrontujúcej publikum, mimoriadna „frontálnosť“ Schleeffovho divadla vystavuje diváka fyzickému účinku, takže často nepríjemne cíti pot, vníma námahu, bolesť, obrovské nároky na hlas hercov, rytmicky agresívne zbory, ale prežíva aj ironicky zmierlivé „krmenie“ publika (čaj, zemiaky v šupke, čokoládové mince...). Telesnosť divadelného diania sa prejavuje razantnými, dokonca nebezpečnými akciami hercov, náznaky športových disciplín a polovojenských cvičení evokujú spomienky na kolektívne nemecké dejiny: témy vojenskej telesnej disciplíny, sily, ovládania a sebaovládania, kolektívneho drilu tu hrajú významnú úlohu. Napokon, práce Einara Schleeffa boli od počiatku sporné. Niektorí rýchlokvasení kritici uňho nevideli umeleckú ani politickú kvalitu a spájali ho s neofašistickými tendenciami. To však hovorí skôr o úrovni tých kritikov ako o Schleeffovej divadelnej práci. Pri tejto téme sa môžeme na chvíľu pristaviť, pretože sa tu vynára zásadná otázka politickej a etickej dimenzie estetického používania znakov. Používanie znakov sa vymyká meradlu politickej korektnosti. V opačnom prípade by sme z toho museli vyvodit dôsledok a estetické zobrazenie všeobecne redukovat na jeho „výpoveď“. To je však očividne nezmyselné úsilie. Napríklad to, čo robia telá v Schleeffovom divadle, keď nahé a zaliate potom predvádzajú svoju silu a výdrž, nedemonštruje, neukazuje, nesprostredkúva prítomnosť minulej politickej katastrofy alebo možnú budúcnosť bezmyslienkovitého a bezohľadného vyšportovaného či vojensky cvičeného tela,

ale manifestuje ju. Práve preto, že Schleef vie, že historická pamäť nefunguje jednoducho prostredníctvom vedomia, ale telesnou inerváciou, jeho obrazy sa vymykajú prostému morálnemu či politickému výkladu. Vyvolávajú o to hlbšie znepokojenie a vynucujú si reflexiu telesnej pamäti, ktorá sa spája s útokom na senzory diváka. Fyzické telo, ktorého gestický slovník sa ešte v 18. storočí dal čítať a vykladať ako text, sa v postdramatickom divadle stáva vlastnou realitou, ktorá „nerozpráva“ gestom o takom alebo onakom hnutí, ale svojou prítomnosťou sa *manifestuje* ako miesto na vpisovanie kolektívnych dejín.

## 9. „Konkrétne divadlo“

Pri tom, čo sa označuje ako „abstraktné“ v zmysle „divadlo bez deja“ alebo ako „divadelné“ divadlo, formálne štruktúry prevažujú do tej miery, že ťažko vypátrať nejakú referenciu ako takú. Malo by sa tu hovoriť o *konkrétnom divadle*. Tak ako Theo van Doesburg a Kandinskij uprednostňujú pojem „konkrétne maliarstvo“ alebo „konkrétne umenie“ ako protiklad k zaužívanému termínu „abstraktné umenie“, pretože namiesto negatívneho vzťahu k predmetnosti zdôrazňuje bezprostredne vnímanú konkrétnosť farby, línie a plochy, tak treba chápať formálne štrukturované divadelné formy alebo divadelné aspekty postdramatického divadla ako „konkrétne divadlo“. Ide tu totiž o *exponovanie* divadla *sameho pre seba* ako umenia v priestore, v čase, s ľudskými telami a vôbec všetkými prostriedkami, ktoré zahŕňa ako *Gesamtkunstwerk*, tak ako sa v maliarstve farba, plocha, taktilná štruktúra, materiálnosť stali autonómnymi objektmi estetickéj skúsenosti. Renate Lorenzová pri skúmaní práce Jana Fabra *Moc divadelných bláznovstiev* v tomto zmysle navrhla pojem „konkrétne divadlo“, opierajúc sa o Thea van Doesburga, ktorý tak nazval túto inscenáciu.<sup>132</sup>

Keď divadlo objaví, že môže byť „jednoducho“ konkrétnym spracovaním priestoru, času, telesnosti, farby, zvuku a pohybu, dobehne tým možnosti anticipované v konkrétnej poézii a v rovine už aj divadelného textu autorov Viedenskej školy ako Bayer, Rühm alebo v hravom slovnom divadle H. C. Artmanna (*smrť majáka* alebo *how lovecraft saved the world*). Čas konkrétneho básnictva v najužšom zmysle sa skončil. Prvky konkrétnej písanej tvorby sa však dajú vystopovať aj v súčasnej lyrike. To, čo vtedy v divadle zostalo okrajovým experimentom, sa vďaka novým možnostiam spájania mediálnych technológií, tanečného divadla, priestorového umenia a činohry stalo ústrednou možnosťou divadelnej estetiky. V divadle ako mieste pozerania sa tým zároveň extrémne vyhracuje princíp „vizuálnej dramaturgie“, ktorá sa stáva „konkrétnou“ realizáciou formálnych viditeľných scénických štruktúr. Tým vstupuje

do divadla istý spôsob použitia znakov, ktorý mimoriadne provokuje tradičné názory. Jedna vec je, keď znaky, ako sme ukázali, neposkytujú syntézu, ale predsa len ponúkajú odkazy, ktoré možno asimilovať v spletitej asociačnej činnosti. Keď sa však tieto odkazy takmer vytratia, recepcia sa ocitne zoči-voči ešte radikálnejšiemu odopieraniu: v konfrontácii s „nemou“ (v prenesenom zmysle) a zhustenou prítomnosťou tiel, matérií a foriem. Znak prezentuje iba sám seba, presnejšie: svoju prítomnosť. Percepcia sa vracia späť na úroveň *vnímania štruktúry*.

Fabre používa scénické prvky na základe princípov jednoduchosti a nehierarchického zoradenia, symetrie a paralelnosti, podobne ako Frank Stella v *non-relational art*. Herci, osvetlovacie telesá, tanečníci atď. sú vystavení čisto formálnemu pozorovaniu, pohľad nenachádza dôvod odhaľovať hlbší symbolický význam, je spútaný aktivitou sledovania „povrchu“, vyvolávajúceho pôžitok alebo nudu. Nekompromisná estetická formalizácia sa tu stáva zrkadlom, v ktorom sa spoznáva – alebo by sa mohol spoznať – ozajstný prázdny formalizmus vnímania každodennosti. Trúfalosťou nie je obsah, ale samotná formalizácia: únavné opakovanie, prázdnota, čistá matematika diania na scéne, ktorá nás núti zažiť symetriu, ktorej sa bojíme, pretože prináša hrozbu ničoty. Vnímanie takého divadla, zbaveného zvyčajných barličiek pochopenia zmyslu, zlyháva, a divák je nútený prijať zložitý – zároveň formálny a zmyslovo presný – spôsob videnia, ktorý by z hľadiska chápania zmyslu mohol poskytnúť ľahší, „uvolnenejší“ postoj, nebyť provokatívneho chladu geometrie na jednej strane a neuspokojeného prudkého hladu po zmysle na druhej. Fabrov divák si oboje priestro uvedomuje a vníma to ako dialektiku formy a agresie.

Všetko, čo je v divadle Jana Fabra exemplárne vypointované do krajnosti, vypichuje to, čo v postdramatickom divadle nastupuje na miesto ťažiska dramatického divadla. V prederavenom ráme významu vystupuje do popredia konkrétna, zmyslovo intenzívna *vnímateľnosť*. Tento pojem vyjadruje virtuálnu stránku vytvoreného alebo plánovaného divadelného vnímania. Kým mimézis v aristotelovskom zmysle vytvára rozkoš z rozpoznávania a takpovediac vždy dospieva k výsledku, tu sa zmyslové údaje vzťahujú na chýbajúce odpovede, to, čo vidíme a počujeme, zostáva v rovine potenciálneho, prijatie sa odkladá. V tomto zmysle ide o *divadlo vnímateľnosti*. Postdramatické divadlo do tej miery zdôrazňuje svoju neukončenosť a neukončiteľnosť, že realizuje vlastnú „fenomenológiu percepcie“, ktorá sa vyznačuje prekonaním princípov mimézis a fikcie. Hra ako momentálne vytváraná konkrétna udalosť zásadne mení logiku percepcie a status subjektu tejto percepcie, ktorý sa už nemôže opierať o reprezentatívny poriadok. Waldenfels v komentári

ku koncepcii „vidiaceho videnia“ Maxa Imdahla poznamenáva: „V podstate sa tu nič nevyjadruje ani neodovzdáva, pretože v takýchto prelomových situáciách nie je nič, čo by sa dalo vyjadriť či odovzdať. *Vidiace videnie sa zúčastňuje na vzniku videného a vidiaceho*, o ktoré ide v procese videnia, zviditeľňovania sa a zviditeľňovania.“<sup>133</sup>

## 10. Prienik reálneho

Tradovaná predstava divadla vychádza z uzavretého fiktívneho kozmu, akéhosi „rozprávačského univerza“, ktoré tak možno nazývať, hoci je vytvorené prostriedkami *mimézis* (napodobňovania), zvyčajne stavanými do opozície voči *diegése* (rozprávaniu). Aj keď divadlo pozná viacero konvenčných prostriedkov narúšania svojej uzavretosti (hovorenie bokom, priame oslovovanie publika), hra na scéne sa vníma ako *diegézis* oddelenej a „zarámovanej“ reality, kde vládnu osobité zákony a interný vzťah prvkov, ktorý sa od okolia odlišuje ako „inscenovaná“ realita. K odjakživa jestvujúcemu narúšaniu divadelného rámca sa pristupovalo ako k „reálnemu“, no umelecky a koncepcne zanedbateľnému aspektu divadla. Shakespeareove postavy často zápalisto komunikujú s publikom, nárek tragických obetí všetkých období sa vždy obracia aj na prítomné publikum, nielen na bohov. Závažné výroky v divadle Lessingovej doby boli poučné aj pre divákov iných období a vzťahovali ich na seba. Napriek tomu bolo umelecovou úlohou toto všetko nenápadne zabudovať do fiktívneho kozmu, a to tak, aby oslovenie reálneho diváka, vystupovanie z hry, nepôsobilo rušivo. V tomto zmysle môžeme vidieť paralelu drámy v divadle s rámom obrazu, ktorý obraz zvnútra zjednocuje a navonok uzatvára. Kategoriaálny rozdiel – a tým aj systematická virtuálnosť prelomenia rámu – vzniká tým, že divadlo ako proces *in actu* sa realizuje inak ako zarámovaný obraz (nakrútený film, napísaná poviedka). Mimoriadne dlhá prestávka v reči môže znamenať „uviaznutie“ (reálna rovina) alebo môže byť zámerná (inscenačná rovina). Iba v druhom prípade patrí systematicky k estetikej danosti divadla (inscenácie), v prvom prípade ide len o náhodný kiks počas jedného konkrétneho predstavenia, ktorý tam nepatrí, tak ako nepatrí tlačová chyba do románu.

Potiaľ opis stavu dramatického divadla, kde „intencionálny objekt“ *inscenáciu* – bez toho, aby to zmenšilo lásku k reálnemu omylnému divadlu – treba odlišiť od empiricky náhodného *predstavenia*. Danosť fakticity, nie koncepcne nepretržite prítomnej roviny reálneho sa až v postdramatickom divadle explicitne stala *predmetom* nielen reflexie – ako v období romantizmu –, ale samotného divadelného stvárnenia. To sa deje na mnohých úrovniach, no mimoriadne poučným spôsobom prostredníctvom stratégie vychádzajúcej zo základných prostriedkov divadla

a prostredníctvom *estetiky nerozlíšiteľnosti*. Vo Fabrovej *Moci divadelných bláznovstiev* sa po vyčerpávajúcej akcii (akomsi grotovskovskom hereckom cvičení) uprostred predstavenia zažnú svetlá v sále a herci, vyštvavení a prudko dychčiaci, si urobia fajčiarsku prestávku, pričom hľadia na divákov. Nie je jasné, či je ich nezdravé počínanie „reálne“ nevyhnutné alebo inscenované. Podobne to platí o odpratávaní črepín a iných úkonochoch na javisku, ktoré pragmaticky majú zmysel alebo sú potrebné, no vzhľadom na chýbajúci vzťah reality s javiskovými znakmi sa vnímajú ako rovnoprávne s výraznejšie inscenovanými udalosťami na scéne.

Skúsenosť reálneho, neprítomnosť fiktívneho vytvárania ilúzií často prináša sklamanie v súvislosti s redukciou, s bezobsažnou „chudobou“. Námiety voči takémuto divadlu sa na jednej strane vzťahujú na nudnosť číreho vnímania štruktúry. Tieto sťažnosti sú staré ako sama moderna, dôvodom je predovšetkým nechota pristúpiť na nový spôsob vnímania. Na druhej strane sa kritizuje triviálnosť a banálnosť čisto formálnych hier. Avšak odkedy impresionisti stvárňovali banálne lúky a van Gogh prosté stoličky namiesto veľkých tém, je zjavné, že nevyhnutným predpokladom zintenzívnenia nových spôsobov vnímania môže byť práve triviálnosť, redukcia na čo najväčšiu jednoduchosť. Aj tu divadelná estetika pokrívka za literárnu estetiku. Už dávno vieme, že triviálne deje u Becketta vôbec nie sú triviálne, ale že radikálnou redukciou sa akoby po prvý raz osvetľujú najjednoduchšie skutočnosti, že prosté slovné koláže a scény každodenného života v novej literatúre predstavujú osobitú estetickú kvalitu. Naproti tomu stále ťažko prijímame názor, že divadlo sa nemá sústreďovať iba na zobrazenie človeka, ale že je práve tak umením tela, priestoru, času, podobne ako socha alebo architektúra.

Vážnejšie treba brať námitku, že každá stratégia prieniku reálneho do hry ju oberá nielen o „vyššiu“ umeleckú kvalitu, ale že je morálne zavrhnuteľná a z hľadiska logiky vnímania klamlivá. Schechner stavia hraničný prípad sebazraňovania performančných umelcov na úroveň zlovestných *snuff films* a gladiátorských zápasov, pretože aj tu sú „živé bytosti symbolickými sprostredkovateľmi zvecnenia. Takéto zvecnenie je odporné. Bez výnimky ho odsudzujem.“<sup>134</sup> O problematike zvecnenia tela na významný materiál v performančnom umení ešte bude reč. Teraz smerujú naše úvahy k tomu, že v postdramatickom divadle reálneho nie je pointou trvanie na realite (ako v senzačných produktoch pornografického priemyslu), ale zneistenie *nerozlišiteľnosťou*, či ide o realitu, alebo fikciu. Táto mnohovýznamovosť prináša divadelný účinok a účinkuje aj vo vedomí.

Realita a divadlo sa vždy esteticky a koncepcne vylučovali, no sú spolu nevyhnutne späté. Realita sa zvyčajne prejavuje iba ako nedopatrenie. O tejto hrozbe a túžbe divadla, o prieniku reálneho do hry, sa obyčaj-

ne hovorí iba v súvislosti s trápnyimi chybami, známymi z divadelných anekdot a vtipov, ktorých analýza by bola v tejto súvislosti lákavá. Divadlo predstavuje prax, ktorá viac ako ktorákoľvek iná prináša poznanie, že nejestvuje pevná hranica medzi estetickou a mimoestetickou oblasťou.<sup>135</sup> V umení sa v rozličnej miere vyskytujú mimoumelecké prímеси reálneho – tak ako sa, naopak, vyskytujú estetické faktory v mimoumeleckej oblasti (v remesle). Tu sa na povrch dostáva osobitá estetická kvalita: v podstate nečakané konštatovanie, že pri pozornejšom pohľade umelecké dielo – každé umelecké dielo, ale divadlo špeciálne – predstavuje konštrukt vytvorený z neestetického materiálu. Mukařovský v súvislosti s umeleckým dielom konštatuje: „Umelecké dielo sa objavuje napokon ako skutočný súbor mimoestetických hodnôt a ako *nič iné len práve tento súbor*. Materiálne zložky umeleckého artefaktu a spôsob ich využitia ako tvárných prostriedkov vystupujú iba v úlohe vodičov energie, predstavovaných mimoestetickými hodnotami. Ak sa v tejto chvíli spýtame, kde zostala estetická hodnota, ukáže sa, že sa rozplynula v jednotlivých mimoestetických hodnotách a nie je vlastne ničím iným než súhrnným pomenovaním dynamickej celistvosti ich vzájomných vzťahov.“<sup>136</sup>

Ak je v tomto zmysle „reálne“ natolko zahrnuté do estetického, že estetické „ako také“ vstupuje do vnímania iba nepretržitým procesom abstrakcie, potom môžeme bez obáv z triviálnosti konštatovať, že estetický proces divadla sa nedá oddeliť od jeho mimoestetickéj reálnej materiálnosti v tom istom zmysle ako estetickosť literárneho textu od materiálnosti papiera a tlačiarenskej černe. (Pritom nezabúdajme na materiálnosť písma – ani na Mallarmého *Un coup de dés* ani na nevyhnutné *espacement* všetkých znakov. Odlíšenie materiálnosti divadelných a písomných znakov však nie je našou témou.) Nápis „stolička“ je síce takisto materiálnym znakom, ale nie je materiálnou stoličkou. A jednako – musíme prijať toto drastické konštatovanie – je divadlo zároveň materiálnym dianím – chodenie, státie, sedenie, hovorenie, kašlanie, potkýnanie, spievanie – i „znakom pre“ chodenie, státie atď. Divadlo sa realizuje ako načisto znaková a zároveň načisto reálna prax. Všetky divadelné znaky sú zároveň fyzicko-reálne veci: strom je lepenkový model, ale niekedy aj skutočný strom na javisku, stolička v Ibsenovom dome Alvingovcov je skutočnou stoličkou na javisku, ktorú divák vníma nielen vo fiktívnom kozme drámy, ale aj v reálnej časopriestorovej situácii („tu vpredu na javisku“).

Umocnená abstraktnosť divadelného znaku, jeho svojráznosť, to, že je to vždy „znak znaku“ (Erika Fischerová-Lichteová) – na čo sa často zabúda –, má dva rovnako zaujímavé dôsledky. Skutočnosť, že divadlu jeho

príklon k abstraktnosti, iba znakovosti spôsobuje istú ťažkosť, prináša estetickú výhodu v tom zmysle, že na základe tejto znakovosti komplexne odkazuje na *konštitúciu* významu ako procesu, ktorý sa uskutočňuje všade. Lebo „tým, že divadlo používa materiálne výtvyry kultúry ako svoje vlastné znaky, ako estetické znaky, podčiarkuje znakový charakter týchto materiálnych výtvyrov a okolitú kultúru vykazuje ako významotvornú prax vo všetkých jej heterogénnych systémoch“.<sup>137</sup> Divadlo tak zároveň pripomína priestor nového konštituovania, líšiaceho sa od oficiálne schváleného, podnecuje implicitne nielen k performatívnym aktom, ktoré vytvárajú nový význam, ale aj k takým, ktoré novým spôsobom prinášajú alebo lepšie: riskujú význam.

S touto umocnenou znakovosťou divadla korešponduje jeho nemenej mäťúca „bezvýznamová“ konkrétnosť, ktorá umožňuje estetiku prieniku reálneho. Podstate divadla zodpovedá, že sa v ňom môže v žiare reflektorov kedykoľvek znovu vynoriť doslova preexponovaná realita. Bez reality niet inscenácie. Reprezentácia a prítomnosť, pantomíma a performancia, stvárnené a proces stvárnenia: divadlo súčasnosti z tohto zdvojenia, tým, že ho radikálne tematizuje a realitu zrovnoprávňuje s fiktívnym, získalo ústredný prvok postdramatickej paradigmy. Estetiku postdramatického divadla necharakterizuje prítomnosť „reálneho“ ako takého, ale jeho *sebareflexívne* použitie. Táto sebareferenčnosť umožňuje uvažovať o hodnote, mieste, význame mimoestetického v estetickom a tým o posune tohto pojmu. Estetickú rovinu nemôžeme uchopiť z hľadiska obsahu (krása, pravda, cit, antropomorfizujúci odraz atď.), ale tak ako to vidieť v divadle reálneho, výlučne ako hraničný pohyb, ako neprestajné vzájomné prelínanie nie formy a obsahu, ale „reálneho“ dotyku (súvislosť s realitou) a „inscenovanej“ konštrukcie. V tomto zmysle postdramatické divadlo znamená: divadlo reálneho. Ide mu o rozvoj vnímania, ktoré na vlastnú zodpovednosť prechádza *va et vient* medzi vnímaním štruktúry a zmyslovej reality.

V súvislosti s divadelnými estetikami, v ktorých sa cielene ruší jasná hranica medzi realitou (kde sa napríklad pri sledovaní násilia dostaví pocit zodpovednosti a potreba zasiahnuť) a „diváckou udalosťou“, sa objavuje posun týkajúci sa všetkých otázok morálky a noriem správania. Ak totiž platí, že o signifikantnosti konania rozhoduje výlučne *druh situácie* a že zásadným momentom divadelného predstavenia/inscenácie sa stáva to, že divák sám definuje svoju situáciu, musí potom aj sám prevziať zodpovednosť za definovanie spôsobu svojej štrukturálnej účasti na predstavení. Nie však opačne – vopred vytvorená *definícia* situácie ako „divadla“ (alebo „ne-divadla“) nemôže charakterizovať konanie. Divadelná veda sa v tomto zmysle pokúša raz a navždy definovať divadlo ponajprv

ako „divácku“ udalosť, pre ktorú platí jediné kritérium – aby sa odohrávalo pred divákmi a pre divákov. Právom sa objavili námietky proti tomuto školometskému pokusu klasifikovať divadlo ako udalosť „na pozeranie“. Platí to iba potiaľ, pokiaľ pozeranie vnímame ako „sociálne a morálne neproblematické“.<sup>138</sup> Pre postdramatické divadlo sa však stáva rozhodujúcim, že túto istotu neposkytuje a tým ani istotu, ako ho definovať. Keď v revue o Vietname *US*, ktorú inscenoval Peter Brook, spálili motýla-žltáčka, ešte to vyvolalo rozruch. Medzičasom sa hra s reálnym stala rozšírenou praxou nového divadla – väčšinou nejde o bezprostrednú politickú provokáciu, ale o teatrálnu tematizovanie divadla a tým aj úlohy etiky v ňom.

Ak na scéne zomierajú ryby, ak sa (zdanlivo) mliaždia žaby alebo ak zostáva náročky neisté, či herca pred divákmi skutočne mučia elektrickými impulzmi (dialo sa to vo Fabrovej hre *Kto hovorí moje myšlienky?*), diváci na to pravdepodobne reagujú ako na reálny, morálne neprijateľný dej. Inak povedané: ak sa na scéne presadí reálne voči inscenovanému, presadí sa – ako v zrkadle – aj v hľadisku. Keď sa divák donútený okolnosťami (podnietený inscenačnou praxou) pýta, či má na dianie na javisku reagovať ako na fikciu (esteticky), alebo ako na realitu (teda napríklad morálne), potom takáto situácia prechádzania z divadla do reality zneisťuje rozhodujúcu dispozíciu diváka: nerefektovanú bezpečnosť a istotu, vďaka ktorej zažíva svoju rolu diváka ako bezproblémové sociálne správanie. Tam, kde sa v priebehu predstavenia prekračuje hranica medzi „divadlom“ a každodennosťou, sa to v postdramatickom divadle nekrytom nejakou definíciou často objaví ako *problém* a tým ako predmet divadelného stvárnenia. Akýkoľvek (hoci znepokojený) estetický odstup diváka je fenoménom dramatického divadla, ktoré novšie divadelné formy typu performancie štruktúrne, viac či menej nápadne a provokujúco narúšajú. Všade tam, kde prichádza k tomuto znepokojivému stieraniu hraníc, preniká do postdramatického divadla kvalita *situácie* v emfatickom zmysle slova – aj keď ide zdanlivo o klasické divadlo s jasným oddelením javiska a teatronu (hľadiska).

## 11. Udalosť / situácia

Analýzou divadla, ktoré upúšťa od svojho znakového charakteru a prikláňa sa k nemému gestu, k vystavovaniu procesov, akoby chcelo sprostredkovať záhadné udalosti za neznámym účelom, sme dospeli k novej rovine otázok, ktoré sa týkajú znakov postdramatického divadla. Nejde viac o otázku ich kombinatoriky, ani len o rozlíšiteľnosť označovaného (reálneho) a označujúceho, ale o otázku, akej metamorfóze podlieha použitie znakov, ak sa nedá oddeliť od „pragmatického“ zasadenia do

*udalosti a situácie* divadla, ak sa jeho zákonitosť už neodvodzuje od reprezentácie v rámci tejto udalosti alebo od jeho charakteru ako stvárňovanej reality, ale od zámeru vytvoriť alebo postarať sa o udalosť. V tomto postdramatickom divadle udalostí ide o tu a teraz reálne uskutočňovanie aktov, ktoré v momente, keď sa udejú, dostanú svoju odmenu a nemusia zanechať nijaké trvalé stopy zmyslu, kultúrneho pomníka atď.

Nie je potrebné obširne zdôvodňovať, že divadlo takto môže poklesnúť na úroveň nezávažného *eventu*. V tejto chvíli nás však nezaujímajú ani tak táto otázka, ako skôr tým daná jeho spriaznenosť s happeningom a performančným umením (*performance art*). Obe umelecké formy vzhľadom na stratu významu textu charakterizuje vlastná literárna koherencia. Obe spracúvajú telesný, afektívny a priestorový vzťah aktérov a divákov a skúmajú možnosti participácie a interakcie, obe zdôrazňujú prítomnosť (dianie v reálnej situácii) oproti re-representácii (mimézis fiktívneho), akt oproti výsledku. Divadlo sa takto vyhraňuje ako proces a nie ako hotový výsledok, ako tvorivosť a činnosť namiesto produktu, ako pôsobiacia sila (*energeia*), nie ako dielo (*ergón*). V tom naďalej prežíva vplyv moderny. Klasické avantgardy najrozličnejším spôsobom realizovali premenu divadla na slávnosť, debatu, verejnú akciu a politickú manifestáciu, slovom: na udalosť. Avšak pod vplyvom histórie sa mení funkcia a význam postupov, ktoré sú na prvý pohľad ekvivalentné. Ak v ruskom revolučnom divadle prebiehali pred predstavením politické diskusie a po skončení sa tancovalo, bolo takéto rozširovanie hraníc „divadelného zážitku“ logickým dôsledkom totálneho spolitizovania všetkých oblastí života. Futurizmus, dadaizmus a surrealizmus sprevádzala pri koncipovaní akčného umenia túžba po radikálnom prehodnotení civilizačných hodnôt a zrevolucionizovaní všetkých životných okolností. V súvislosti s inou „logikou produktívnych vzťahov“ (Adorno) treba význam rovnakého smerovania k umeniu udalosti pri postdramatickom divadle chápať inak ako vonkajškovo podobné postupy v estetike avantgardy začiatkom 20. storočia. Pre akčné umenie už v súčasnosti nie je typická požiadavka zmeny sveta, vyjadrená spoločenskou provokáciou, ale vytváranie *udalostí, výnimiek, okamihov odchýlky*.

Ani happening – aspoň v americkej podobe – spočiatku nepredstavoval akt politického protestu, ale ako názov naznačuje, znamenal jednoducho prerušenie každodennosti, vnímanej ako rutina, a to tým, „že sa niečo stane“. Zdivadelnenie ako prerušenie a/alebo de-konstrukcia – „*Hľadá sa: medzera v plynutí...*“ V šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch 20. storočia išli týmto smerom viaceré americké divadelné skupiny, pravdaže, často ovplyvnené politickými výzvami a kultúrno-revolučnými zámermi. Takúto prieskumnícku úlohu zohrali Living Theatre,

TPG, Wooster Group, Squat Theatre a mnohé iné happeningové divadelné formy, ktoré uprednostňovali prítomnosť a možnosti komunikácie pred predvádzaním príbehu. Spomeňme si na predstavenia Squat Theatre, kde sa diváci nachádzali v obchode s veľkou výkladnou skriňou, herci spájali hovorený text s rozličnými remeselnými činnosťami a ďalší diváci z ulice zvedavo sledovali aktérov i publikum. Pri týchto formách zaiste vždy šlo a ide aj o vyhlásenie vojny publiku, jeho (ako to nazývali ruskí formalisti) „automatizovanej“ percepcii – tento boj vedie každé umenie, vytvárajúce nový spôsob percepcie. Črtala sa tu však aj možnosť, ktorá nové divadlo oddeľuje od politických foriem ovládajúcich experimentálnu scénu historickej avantgardy až po šesťdesiate roky 20. storočia: divadelná komunikácia nie je v prvom rade *konfrontáciou* s publikom, ale vytváraním situácií *sebaspytovania* a *sebapochopenia* účastníkov. Otázku, či je to výraz odpolitizovania, krátkodobou účinnou rezignáciou alebo zmenou chápania, môžeme nechať otvorenú.

Často sa hovorí o *evente*, udalosti, ktorá sa nesmie premeškať. Filozofické heslo „udalosť“ však neoznačuje osvojenie a sebaoptvrdenie, ale moment nepostihnuteľnosti. Heidegger vo svojom neskorom období zhrnul zmysel konceptu *udalosti* (*Ereignis*) slovnou hračkou, že svojou podstatou ide o „*Ent-eignis*“ (*vy-vlastnenie*), ktoré odplaší istotu a umožňuje zakúsiť nedisponibilitu. Tým, že divadlo rozohráva svoj reálny udalostný charakter pre publikum aj proti nemu, objavuje svoj potenciál byť nielen výnimočnou udalosťou, ale i provokujúcou situáciou pre všetkých zúčastnených. Ak k používanějšíemu pojmu udalosť priradíme pojem situácia, vstúpi tým do hry tematizácia situácie v existencialistickej filozofii (Jaspers, Sartre, Merleau-Ponty) ako nezaručenej sféry možnej a zároveň nanútenej voľby a virtuálnej transformovateľnosti situácie. Divadlo hrou formou vytvára stav, keď sa divák vnímanému už nemôže jednoducho postaviť „oproti“, ale zúčastňuje sa, a preto akceptuje, že je natolko súčasťou „situácie“, ako zdôrazňuje Gadamer, že o nej nemôže mať „nijaké konkrétne vedomosti“. <sup>139</sup> Avšak pojem situácia oživuje popri koncepcii rozpracovanej predovšetkým Sartrom aj spomienku na situacionistov. Išlo im o prax, ktorej centrom bola myšlienka „konštrukcie situácií“ (Guy Debord). Namiesto fingovaných fantazijných svetov mala vzniknúť situácia, vytvorená v konkrétnej materiálnosti každodenného života pre určité okolie a iba na určitý čas, v ktorej kontexte sa diváci môžu sami aktivizovať, objavovať alebo rozvíjať vlastnú tvorivosť. V neposlednom rade šlo aj o rozvinutie citového života. <sup>140</sup> Tak ako udalostné formy divadla aj situacionisti smerovali so svojimi procedúrami – popri konštruovaných situáciách ako napríklad *dérive* (blúdenie) alebo *urbanisme unitaire* – k tomu, aby (nasledujúc surrealizmus) v politickej perspektíve revolucionizovania spoločenského života vyprovokovali aktivitu divákov.

Irving Goffman definuje: „Pojmom sociálna situácia označím určité prostredie, v ktorého rámci sa prichádzajúca osoba stáva členom zhromaždenia, ktoré sa koná (alebo sa začína). Situácie sa začínajú, keď príde k vzájomnému vnímaniu a končia sa, keď odíde predposledná osoba.“ <sup>141</sup> Divadlo, ktoré v tomto zmysle už nie je „na pozerať“, ale predstavuje spoločenskú situáciu, sa vymyká objektívnemu opisu, pretože pre každého zúčastneného predstavuje inú skúsenosť, ktorá sa nekryje so skúsenosťou druhých. Pozorovateľ naráža na vlastnú prítomnosť a je nútený viesť virtuálny spor s tvorcom divadelného procesu: Čo od neho chce? Takto do divadla presahuje pohyb moderného umenia: vzniká premena diela na proces, ako ho „reálnosťou“ pisať inštaloval Marcel Duchamp. Estetický objekt už takmer nemá vlastnú podstatu, ale funguje ako spúšťač, katalyzátor a rámec pre proces v divákovi. Titul Barneta Newmana *Not there, here*, ktorý tematizuje prítomnosť pozorovateľa zoči-voči obrazu, preniká do divadla. Susanne K. Langerová má pravdu, avšak iba v zmysle tradičného divadla „dramatickej ilúzie“, ak zbúranie „štvrtej steny“ pokladá principiálne za *artistically disastrous*, pretože, ako správne konštatuje, to „každého upozorňuje nielen na vlastnú prítomnosť, ale aj na prítomnosť iných ľudí, na budovu, javisko, na prebiehajúcu zábavu“. <sup>142</sup> Pre postdramatické divadlo spočíva práve v tom šanca zmeny percepcie.

Divadlo sa stáva „sociálnou situáciou“, v ktorej sa divák dozvedá, ako veľmi závisí nielen od neho, ale aj od ostatných, čo zažije. Pokiaľ ide o jeho úlohu, základný model divadla sa môže načisto obrátiť. Režisér Uwe Mengel skúša so svojimi hercami tak, že vlastne nepredvádzajú dielo, ale vystavujú jeho „výsledok“ v prázdnom výklade, slúžiacom ako divadlo. Po procese intenzívneho zaoberania sa sociálnymi problémami určitejšej mestskej štvrti vymyslia s ňou súvisiacu *story*. Herci sa intenzívne vnoria do svojich úloh. Niekoľko zabili, v obchode sa ako svedkovia zhromaždia otrasení priatelia, smútiaci príbuzní, páchatel' a iní účastníci fiktívneho príbehu, jeden herec prevezme rolu mŕtvolu, dvere obchodu sú otvorené a koncept inscenácie spočíva v tom, že diváci vstúpia dnu a môžu sa *vypytovať* jednotlivých hercov na príbeh, na ich názory a pocity a zatahnuť ich do rozhovoru. Každý divák logicky dostane iba také divadlo, aké si vlastnou aktivitou a ochotou komunikovať „zaslúži“. Ak takúto prax medzi „divadlom“, performanciou, výtvarným umením, tancom a hudbou, nechceme už nazývať divadlom, môžeme bez váhania prijať Brechtov výrok, ktorým ironicky pristúpil na to, že ak jeho nové formy nechcú nazývať „Theater“, môžu ich nazývať „Täter“ (páchatelia).



## Mimo ilúzie

Potom, čo sme sa najskôr zaoberali zvláštnosťami používania znakov v postdramatickom divadle týkajúcimi sa zloženia, pomerov a vzťahov dominancie medzi označovanými divadelnými znakmi, dostali sme sa analýzou telesnosti, konkrétneho divadla, reálneho divadla a divadla ako udalosti k znakovo-teoretickému rozkladu tradovaných estetických istôt, a to tým, že konceptuálna *bariéra medzi označujúcim a označovaným sa rúca*. Na tomto mieste je vhodné zmieniť sa o pojmoch, ktoré hrajú mimoriadnu úlohu v diskusii o divadle moderny: ilúzii a dezilúzii. Ukazuje sa, že pre pochopenie postdramatického divadla sú nepoužiteľné.

Prekračovanie hraníc medzi umením a realitou, divadlom a inými druhmi umenia, účinkovaním naživo a technologickou reprodukciou, medzi *acting a not acting* (podľa Michaela Kirbyho) sa pre divadlo stalo elixírom života. Toto prekračovanie spochybňuje tému, ktorá dlho ovládala diskusiu o divadle ako o fikcii: ilúziu. Otázky a pochybnosti divadla o vhodnosti a zmysle ilúzie sa vyhrocovali už v období klasickej moderny. Divadlo chápalo nárok byť podobou pravdy, presnejšie umeleckej pravdy, v tom zmysle, že túto pravdu ako „mentálnu“ realitu vôbec neovplyvňuje iluzivny charakter divadla. Skutočnosť, že sa na javisku vytvára ilúzia, teda že ide o klam, sa chápala ako spôsob javiskovej pravdy, *ludus* ilúzie mohol byť bez problémov symbolom, metaforou, podobenstvom pravdy. Na pozadí tejto zámernej estetickéj bezproblémovosti vytvárania ilúzie došlo koncom 19. storočia aj z hľadiska divadelnej praxe k osamostatneniu efektov ilúzie – na jednej strane v spektakulárnom, výpravnom divadle, na druhej strane vytváraním naturalistickej ilúzie v Antoinovom Théâtre Libre.<sup>143</sup> Jacques Robichez raz poznamenal, že vynálezy divadla v 19. storočí boli výdobytkami na poli techniky vytvárania ilúzie. Neskôr je *scénická ilúzia ako taká* v procese revolúcie historickej avantgardy *vnímaná ako problematická*. Falošné čaro vzbudzuje nenávisť. Jednou z možných odpovedí na nebezpečenstvá ľubovoľnej a nezáväznej produkcie zdania bolo paradoxne vecné zdokonaľovanie ilúzie: „skutočné“, „lepšie“ napodobňovanie malo vylúčiť nebezpečenstvo holého zdania, klamlivého umenia povrchu bez zretela na nástojčivé sociálne protiklady. Historicky závažnejšia bola druhá odpoveď: *realita* divadla a najmä herca, jeho telo, jeho vyžarovanie vystupujú do popredia namiesto iluzórnej záležitosti. Ilúzia sa má zničiť, divadlo má byť zreteľne divadlom. Vytráca sa názor, že pravda by sa mohla skrývať ako jadro v škrupine. Ak má divadlo ponúkať pravdu, musí sa prezentovať ako fikcia a vo svojom procese vytvárania fikcií, a nie to zastierať. Inak si nezíska vážnosť. „Ak pripustíme, že všetci aktéri divadelnej hry sú v podstate preoblečení, môžeme tvrdiť, že aj v najpochmúrnejšej dráme spolupôsobí prvok komickosti,“ píše Paul Claudel.<sup>144</sup>

## Estetický odstup, „mémoire involontaire“

To, čo sa deje v divadle, môžeme objasniť na základe zmeny románovej formy, na základe „miesta rozprávača v súčasnom románe“. „Tradičný román (...) sa dá prirovnať k ‚škatulovému‘ meštianskému divadlu. Bola to technika ilúzie. Rozprávač dvíha oponu: čitateľ sa má spoluzúčastňovať na dianí, akoby bol telesne prítomný. Subjektivita rozprávača sa osvedčuje v schopnosti vytvárať túto ilúziu.“<sup>145</sup> Nový spôsob reflexie moderného románu „sa stavia proti klamstvu stvárnenia, vlastne proti samotnému rozprávačovi, ktorý sa ako nadmieru bdely komentátor udalostí usiluje tento svoj nevyhnutný sklon korigovať. Porušenie formy spočíva v jej vlastnom zmysle.“ Thomas Mann podľa toho predstavuje ironický prístup, ktorý sa „spôsobom reči priznáva k javiskovému charakteru rozprávania, k neskutočnosti ilúzie“. Ak u Prousta ešte aj „komentár je natolko prepletený s dejom, že sa navzájom nedajú rozlíšiť“, potom tým „rozprávač napáda základný prvok vo vzťahu k čitateľovi: estetický odstup. Ten bol v tradičnom románe pevne stanovený. Teraz variuje ako nastavenie kamery vo filme: raz musí čitateľ zostať vonku, raz ho komentár vtahuje na scénu, za kulisy, do strojovne.“ Kafka túto stratu odstupu ešte viac radikalizuje: „Šokmi narúša čitateľovi kontemplatívny pocit bezpečia z prečítaného.“<sup>146</sup>

Sotva by sa dalo výstižnejšie označiť to, čo v novom divadle nahradilo ohraničenú fiktívnu súvislosť. Ak môžeme odôvodnene tvrdiť, že odstránenie estetickéj hranice vytrháva čitateľa z jeho „bezpečia“, potom divadlo, ktoré sa mení na čiastočne otvorenú situáciu, tým väčšmi ruší pocit bezpečia diváka. Divák je totiž vystavený divadelnému daniu oveľa nechránenejšie ako čitateľ dojmu z prečítaného. Reflexia aktu čítania môže mať v románe iba ohraničený vplyv na formu, pretože v texte sa síce dá tematizovať akt aktuálneho čitateľa alebo „dialóg“ autora s čitateľom, avšak empirické čitateľské správanie je očividne mimo dosahu autora. Na tom sa nič nemení, ak sa v textoch Itala Calvina alebo Thomasa Pynchona prostredníctvom hry myšlienok čítanie vnáša do textu. Zatiaľ čo čitateľ má k dispozícii široké možnosti voľby, ako sa postaví k textu a jeho obsahu, pri recepcii divadelného predstavenia sú do značnej miery čas, miesto, trvanie, rytmus či faktické okolnosti partnera – diváka dané. Kým čitateľ aj moderného románu si napriek „transcendentálnemu bezdomovectvu“ zachováva dôverne známou autonómiu mentálneho vnímania písaného textu, ovláda „tu a teraz“ svojho čítania, divadlo ho vytláča z vlastnej dráhy.

Percepcia divadelného predstavenia sa zásadne líši od lektúry aj v nasledovnom: text môže vyvolať šok, vzrušenie, zmätok, no ten sa z hľadiska

ka recepčnej estetiky stane skôr formou reflexie, kým časopriestorová telesnosť divadelného procesu zahŕňa inteligibilnú schému vnímaného do afektívneho okamihu života. Táto skutočnosť je rozhodujúca pre významovú logiku divadla. Význam scény je natolko voľne spojený s materiálnymi danosťami javiska ako obštasťujúce zmyslové dojmy u Prousta, ktoré vyvolávajú mimovoľné spomienky. Proust vysvetľuje čaro mimovoľnej spomienky tak, že určitý pocit možno prežívať akoby v dvoch dimenziách súčasne: v iba predstavovanej minulosti, preto ako číre *rêves de l'imagination* bez únavnej ťažoby aktuálnej reality; a zároveň, na rozdiel od fantazijných predstáv, aj v reálnej telesnej prítomnosti. Prežívaním rovnakej chuti, rovnakého šumu v iba *pripamätanej* skutočnosti minulej chvíle a zároveň v terajšku zmyslovej skúsenosti sa k nemateriálnej pripomienke pripája prostredníctvom pocítovania materiálneho *idée de l'existence*.<sup>147</sup> Analogicky k tomu môžeme povedať: divadlo pôsobí už v okamihu recepcie ako Proustova mimovoľná spomienka. Kým čitateľ vníma písmená, návštevník divadla neprestajne „rozdeľuje“ a spája *imaginatívnu* participáciu (ktorá sa dá porovnať s čítaním) s *reálne telesnou*, so svedectvom, ktoré poskytujú zmysly o existencii vecí. Ak si uvedomíme, že podľa Prousta závisí od prežívania týchto dvojčasových okamihov *mémoire involontaire* to, či u jednotlivca vznikne alebo nevznikne nejaký obraz, skúsenosť jeho života, trochu sa tým objasňuje osobitosť divadelnej skúsenosti ako takej: vzniká pocit, že v nej zažívame kúsok života, sprostredkovaný materiálnou stránkou divadelného procesu, spojením „spomienky“ a súčasnosti, ktoré recepcii umožňuje scéna.

Z postavenia diváka vytrhnutého z bezpečia, z toho, že je vtiahnutý do reálneho divadelného procesu a okamihu, vyvodzuje nové divadlo dôsledky: skúma, aké možnosti otvára marenie alebo prijímanie zostávajúceho estetického odstupu – nielen v estetickom konštrukte, ale aj v reálnom procese divadla. To, že telesné zapájanie je v *dramatickom* divadle vždy prítomné iba latentne – Szondi nie bezdôvodne píše o divákovi so zviazanými rukami –, sa ozrejmuje, keď je pozornosť divákov nasmerovaná na ich pozíciu v sále v konkrétnom čase, a nie na vytváranú ilúziu.

### Vrstvy ilúzie

Ako je však možné, že divadlo sa vzdáva šanci vytvárania ilúzie, z ktorých očividne žije, a predsa nás fascinuje? Stále sa hovorí, že v moderne sa presadilo narušenie ilúzie, a práve preto treba zdôrazniť, akú malú výpovednú hodnotu má toto heslo. Ilúzia vždy bola ko-produktom divadla a diváckej fantázie, koeficientom ich spoločnej aktivity. Analýza viacvrstvovosti ilúzie vysvetľuje, prečo sa divadlo zaobíde aj bez ilúzie, a predsa neprestane byť divadlom.

Keď hovoríme o ilúzii, tak väčšinou preto, aby sme zdôraznili, že ju neslobodno narúšať. Ale ona bola narúšaná vždy, a javisko s tým nemalo žiadny problém. Dav tisícov divákov v divadle antických Atén sa ponáral do vykonštruovanej duchovnej skutočnosti, pričom nemal k dispozícii takmer nijaké pomôcky javiskovej techniky. Aj shakespeareovská scéna bola celkom holá. Barokové mašinerie svojim hlukom napriek všetkému prekryvaniu hudbou – práve tak ako nepozornosť divákov, proti ktorej, ako vieme, museli tvrdo bojovať aj najväčší herci – zrejme vo veľkej miere zabraňovali vytváraniu ilúzie. Práve v epoche vrcholného umenia vytvárania ilúzie pomocou kulís bolo divadlo udalostou, pri ktorej vlastná inscenácia nepritahovala veľkú pozornosť. Moderné divadlo teda nerušilo dovtedy vytváranú a funkčnú ilúziu – napokon už v 19. storočí, priaznivo naklonenom ilúzii, predstavovala čosi iné ako klam –, ale presunulo ju na inú úroveň.

Dokonalá ilúzia nikdy neexistovala. Ak hovoríme o ilúzii, môžeme pri bližšom pohľade rozlíšiť najmenej tri aspekty. Jej súčasťou je *údiv* nad možnými efektmi reality (*aspekt mágie*); ďalej estetická a zmyslová *identifikácia* so zmyslovou intenzitou reálnych hercov a divadelných scén, s tanečnými pohybovými formami a verbálnymi sugesciami (*aspekt temného alebo čistého erosu*); a napokon obsahová *projekcia* vlastnej skúsenosti so svetom do predvádzaných divadelných modelov, spojená s mentálnymi procesmi „vypĺňania prázdnych miest“ a s vcitением sa do predstavovaných postáv, ako ich analyzuje recepčná estetika, ku ktorému dochádza *mutatis mutandis* v diváckom akte, ako aj v akte čítania (*aspekt „konkretizácie“*). Tu je zvláštne, že vlastne iba tretí aspekt sa dotýka oblasti fikcionality. Z toho je zrejmé, že fikcia môže ustúpiť do pozadia, ba aj celkom zaniknúť, a pritom sa nestratí zážitok „únosu“ do ríše zdania, ktorý často označujeme ako ilúziu. Ostatné vrstvy, mágia a eros, fungujú aj bez konkretizácie fiktívneho sveta. Napriek tomu sa mnohí obávajú o blaho divadla, ak dôjde k narušeniu fiktívneho kozmu drámy, a životodarné žriedlo drámy vidia iba vo fiktívnom svete ilúzie. A tak si práve znalec Wilsona v súvislosti s diskusiou o Schechnerovej inscenácii *Balkónu* robí starosti, „do akej miery možno ilúziu odstrániť z divadelnej reprezentácie“ a tvrdí – s „rizikom, že bude pôsobiť staromódne“, ako sám vraví –, „že práve v divadle sa realita najdôraznejšie sprostredkúva cez ilúziu“ a že otázka, „ako by sme ilúziu mohli dostať z javiska“, smeruje k „úvahe o možnosti zániku divadla“. Ale aj najodcudzenejšie divadlo dokáže vyvolávať údiv a zmyslovú identifikáciu. Aj bez klamlivej reality jestvuje pocit, ktorý bol vždy prítomný, keď bola reč o ilúzii. Opozícia ilúzia-dezilúzia nie je nijakým analytickým nástrojom, naráža na komplexnejšiu realitu divadelných procesov.

## Ukazovanie a komunikácia

Ak vyjdeme z Brechtovej koncepcie uvedomeného „ukazovania“, aby sme presnejšie pochopili aj „proces vytvárania dezilúzie“, môžeme zostaviť nasledujúcu škálu:

1. stupeň: ukazovanie nie je nápadné, *neukazuje* sa ako ukazovanie (príklad: naturalizmus);
2. stupeň: ukazovanie je nápadné, vyžaduje si pozornosť *popri* ukazovanom (príklad: nadmieru vyumelkované štýly stvárnenia). Kým v týchto dvoch prípadoch sa akt divadelnej komunikácie nemusí osobitne tematizovať, inak je to pri
3. stupni: ukazovanie je *zrovnoprávnené* s ukazovaným, ukazuje sa ako ukazovanie a preniká ukazovaným (príklad: Brechtovo epické divadlo). Až na
4. stupni sa ukazovanie stavia *pred* ukazované. Ukazované zoči-voči intenzite a prítomnosti ukazovania respektíve ukazujúceho prestáva byť zaujímavé, signifiant sa presúva pred signifié (príklad: autobiografické performancie Spaldinga Graya). Akt divadelnej komunikácie sa tu stáva dominantným.
5. stupeň: ukazovanie vystupuje „bezpredmetne“, ukazuje iba na seba ako akt a „gesto“ bez jasne spoznatelného objektu (príklad: Jan Fabre). Akt divadelnej komunikácie sa tu stáva sebareferenčným. Ukazovanie sa mení na prezentáciu, manifestáciu, vystavovanie seba ako sebestačného gesta.

Vo 4. a 5. stupni vystupuje do popredia vedomá percepcia samotného umeleckého procesu, fascinácia materiálnym procesom hry, predstavenia, časopriestorovej organizácie inscenácie, nie fiktívnym univerzom. Keďže vnímanie neprestáva pátrať po zmysle v zmysle spájania a asociácií s realitami, zmyslové vnímanie nevyhnutne dospieva ku skúsenosti, že v aktoch nezdôvodniteľnej ľubovôle napokon pripisuje vnemom subjektívne determinované významy. Teoretický problém radikálnej subjektivity myslenia a vnímania sa stáva zmyslovou istotou v zmysle bezprostrednej skúsenosti odopierania istoty. Takto vyžadované/umožňované vnímanie má neprestajne do činenia s charakteristickým zdvojením alebo rozštiepením: *prezentácia a re-prezentácia sa rozpadajú*. Telo, aby sme použili rozlíšenie Rolanda Barthesa, je „otupený zmysel“<sup>148</sup>, označujúce bez označovaného, a chce byť „prijaté“ samo osebe a zároveň ako „ponúkajúci sa zmysel“, logika súvislosti, ktorú zároveň ruší. Tým divadlo skĺzava do sféry nevyhnutného kolísania medzi reálnym a iluzívnym, ktoré práve klasická estetika drámy zavrhol.

## Príklady

### 1. Večer u Jana a jeho priateľov

Belgický umelec Jan Lauwers, podobne ako mnohí iní súčasní divadelníci, sa nepokladá len za režiséra ale za umelca, ktorý okrem iného robí aj divadlo. Roku 1980 v Bruseli vzniklo Epigonentheater zlv (*zonder leiding van*). Jan Lauwers, jeden z iniciátorov, bol pôvodne maliar, spoluzakladateľ skupiny André Pichal bol hudobník. Pridali sa aj tanečníci. Ako prvé predstavenia hrali roku 1981 *Night-Illness*, roku 1982 *Already hurt and not yet war*, roku 1982 *Simonne la puritaine*, roku 1983 *Vogel Strauss*, roku 1984 *Boulevard ZLV*, roku 1985 *Incident*. Po založení Needcompany pod Lauwersovým vedením bolo roku 1988 *Need to know* vo frankfurtskom TAT prvou prácou, kde v scénickej koláži použil textové fragmenty zo Shakesperovho *Antonia a Kleopatry*. Nasledovalo *Ča va*, a potom na všeobecné prekvapenie kritiky *Július Cézar* (1990), kde na rozdiel od predošlých prác hral text dominantnú úlohu. Roku 1991 predstavil Lauwers hru *Invictos* podľa textov Ernesta Hemingwaya, predovšetkým poviedky *Snehy Kilimandžára* (pri jej písaní sa Hemingway inšpiroval Scottom Fitzgeraldom) a biografie *Papa Hemingway* od E. Hotchnera. Ako Lauwers potvrdzuje, svoje práce pred *Júliom Cézarom* zakladal najmä na obrazoch. Aj po *Júliovi Cézarovi* znovu hľadal nedramatický text, ktorý by mohol na scéne „skonštruovať“ – namiesto aby inscenoval už hotové dielo, čo opisuje ako viacmenej neprijemnú úlohu režiséra, ktorý v takom prípade odvedie iba 50% umeleckej práce. Reportér Gerhard Fischer, ktorý s ním robil tento rozhovor, vyjadril prekvapenie nad „konvenčným“, „lineárnym“ stvárnením v *Invictos*, nad – ako sa mu zdalo – zastaranou metódou rozprávača.<sup>149</sup> Ale rozprávač v kontexte postdramatickej estetiky nemá tradičnú epicko-literárnu funkciu. Jeho rozprávanie tu predstavuje priamy kontakt s publikom.

Dej v tomto divadle *postepickej narácie*<sup>150</sup>, beztak fragmentárny a posplietaný s inými zložkami, má často podobu správy: je rozprávaný, referovaný, podávaný akoby mimochodom. Dramatický prvok sa u Lauwersa nápadne stráca zvlášť tam, kde stvárňuje smrť. K najsilnejším okamihom tohto divadla patrí, keď hercov, ktorí práve fiktívne zomreli, v nasledujúcej chvíli spoluhráči odvádzajú z javiska: javiskový život sa skončil, aktér zostáva priateľsky spriaznený s ostatnými – to je jeden z Lauwersových opakujúcich sa motívov. V Hemingwayovej poviedke *Snehy Kilimandžára* (1936) chorý muž odovzdané čaká na smrť. V zranenej nohe má infekciu, lietadlo, ktoré by ho mohlo zachrániť, neprichádza, no muž ani nechce, aby ho zachránili. So ženou, ktorá sa ho usiluje udržať pri živote, vedie dialóg plný nenávisťi, únavy, zúfalstva

a znechutenia. Povedka je zatažená chladným existencialistickým pátosom, pochmúrnou atmosférou – inscenácia *Needcompany* je, naopak, uvoľnená, nenútená, priateľská a plná humoru, krutosť akoby len citovala. Všetky dejové prvky, ktoré u Hemingwaya vedú k dramatickému bujneniu v španielskom štýle, chýbajú (hneď na začiatku aktéri ironicky odtisli ozrutného býka zo stredu javiska nabok). I keď bolo scénické stvárnenie premyslené a naskúšané, viedlo (zdanlivé) uvoľnenie hercov, absencia uzavretého deja, prerušovanie hovoreného a čítaného dialógu tanečnými vložkami k tomu, že sa dianie na javisku vždy znovu izolovalo. Ak sa divadlo prezentuje v podobe skice a nie hotového obrazu, dáva divákovi šancu cítiť, reflektovať svoju prítomnosť, prispieť k nehotovému dielu. Cenou za to je následné ubúdanie napätia. Divák sa tým viac sústreďuje na fyzické konanie a na prítomnosť hercov. Tak ako takmer vo všetkých Lauwersových prácach, aj opisovaný večer rozpráva o smrti, o jej desivosti, o strate – rozpráva však mierne, z pozície takpovediac mimo smrti. Model je nasledovný: prizeráme sa nejakej spoločnosti, avšak dvere nie sú celkom otvorené. Akoby sme sa pozerali na večierok vzdialených známych, no v skutočnosti sa na ňom nezúčastňovali. Dalo by sa povedať, že divák strávi večer u Jana (nie s Janom) a jeho priateľov.

## 2. Narácie

Podstatnou črtou postdramatického divadla je princíp narácie; divadlo sa stáva miestom rozprávačského aktu. (Príležitostne sa to dialo aj vo filme: v snímke *My Dinner with André* rozpráva André Gregory o práci s Jerzy Grotowským pri jedle.) Často máme pocit, že nesledujeme scénické stvárnenie, ale rozprávanie o danej hre. Rozsiahle rozprávanie sa strieda s vloženými dialogickými epizódami. Opis a záujem o zvláštny akt *osobnej* spomienky/rozprávania aktérov sa stáva najdôležitejšou vecou. Použitá divadelná forma sa kategoriálne odlišuje od epizácie fiktívnych udalostí a od epického divadla, hoci spriaznenosť s týmito formami je zjavná. Performanční a divadelní umelci nachádzali od sedemdesiatych rokov zmysel divadelnej práce v tom, že *prítomnosť* nadradovali nad reprezentáciu, keďže šlo o sprostredkovanie *osobnej skúsenosti*. Frankfurtskí študenti pod vedením Renate Lorenzovej a Jochena Beckera v divadelnom projekte s názvom *WYSIWYG (What you see is what you get)*, 1989) stvárňovali každodenný život zúčastnených – nákup, cesta na univerzitu, návšteva zubného lekára, stretnutie s priateľmi atď. – a to rôznymi spôsobmi sprítomnenia (obraz, denníkový záznam, fotografia, film, hraná dialogická scéna). Mediálnym stvárnením a vedomým využitím médií docielili antimedialný efekt: prítomnosť aktérov udržiava divadlo v rámci osobného stretnutia na rozdiel

od kadejakých exhibícií biografických „realít“ zo spovedí v televíznych šou. Preto súčasťou koncepcie bolo, že večer narácií ukončili spoločnou oslavou v tom istom priestore, kde sa práve hralo.

Rozprávanie, ktoré sa v mediálnom svete stráca, nachádza nový priestor v divadle. Je logické, že pritom dochádza k znovuobjaveniu rozprávok. Benhard Minetti mal úspech s večerom, v ktorom sám vystupoval na scéne Schillerovho divadla ako rozprávač Grimmových rozprávok (réžia: Alfred Kirchner). V produkcii dánskej performančnej skupiny Von Heiduck, ktorá v mnohých svojich prácach pomocou tanečných, gestických a scénických prostriedkov skúma eros, jeho desivosť a obavy pred ním, zrazu tanec ustane a nejaký muž pokojným nedramatickým hlasom asi pol hodiny rozpráva rozprávku *Kovové prasiatko* od Hansa Christiana Andersena. Je to prekvapivý *coup* divadelného večera, kde sa pomocou zmesi hollywoodskych hudobných citácií a provokatívnych erotických gest samoinscenovania rozpráva „nemými“ prostriedkami o zvädzaní a osamelosti zmyslených tiel. Moment narácie sa vracia na javisko a presadzuje sa proti potenciálu fascinácie telami a médiami.<sup>151</sup>

Práce Societas Raffaello Sanzio súrodencov Castellucciovcov, ktoré v nemeckej jazykovej oblasti takmer nemajú ekvivalent, premieňajú tragédiu na hrôzostrašnú rozprávku (*Orestea*), kde je miesto aj pre motívy z *Alice v krajine zázrakov*, a v inscenácii *Palčeka (Bucchetino)* dokonca umiestnia divákov do detských postielok, kde počúvajú mikrofónmi zosilnený hlas rozprávačky v strede miestnosti a rôzne iné zvuky zvonku. Politické divadlo, ako napríklad americké *Bread and Puppet*, rozprávalo veľké príbehy, podobostenvá z Biblie a alegórie, využívalo modelovosť commedie dell'arte a bábk. Toto divadlo pozná postavu rozprávača z epického divadla, a preto sa drží narácie o svete. Kým epické divadlo mení reprezentáciu zobrazených fiktívnych dejov a chce diváka od seba vzdialiť, dištancovať, aby z neho spravilo kritického pozorovateľa, odborníka, politického posudzovateľa, v post-epických formách narácie ide o zobrazenie *osobnej*, nie ukazujúcej prítomnosti rozprávača, o sebareferenčnú intenzitu tohto kontaktu: o blízkosť v dištancovaní, nie o dištancovanie blízkeho.

## 3. Scénická báseň

U Lauwersa sa fiktívna realita hry alebo narácie vracia späť do reality javiska, herci sa často správajú nenútené, ako súkromné osoby, obývajú scénu. Aj keď stvárňujú nejakú rolu, nevytvárajú ilúziu dramatických postáv. Podchvílou prerušujú hru a pohľadom sa frontálne obracajú na divákov, ktorých takto vtahujú do konkrétneho divadelného diania. Tak

prebieha celé predstavenie. Podobne ako v prácach Jana Fabra, aj tu je performančný impulz spútaný do divadelnej formy, ktorá sa vymyká kategorizácii naratívny/nenaratívny. Lauwers prináša do divadla mimo-riadne zostrený zmysel pre to, čo je pominutelné a predurčené na smrť. Divadlo preňho predstavuje nenávratný moment komunikácie. V jeho prácach sa spája dôraz na súčasný okamih s autonómnou scénickou estetikou, ktorú do divadla prináša výtvarný umelec: vizuálne detaily, gestá, farby a svetelné štruktúry, materiálnosť vecí, kostýmy a priestorové vzťahy tvoria spolu s exponovanými telami zložitú pletivo podnetov a reakcií, ktoré pri zdanlivej náhodnosti a nedokonalosti zároveň vytvára kompozíciu.

V rámci Lauwersovho umeleckého vývinu môžeme sledovať vývin dvojpolovosti jeho prác: na jednej strane sa sústreďuje skôr na vytváranie kontaktnej situácie, na druhej výraznejšie presadzuje autonómnú scénickú realitu. Vzrušujúca konfigurácia textu a tela tvorí spolu s predmetmi takpovediac rozmanité odrazy: svetlo a predmet, ľad, voda a krv, črepiny, rany a „rozsekaná“ reč. V tomto postdramatickom scénickom priestore sú telá, gestá, pohyby, postoje, timbre, hlasitosť, tempo, výška a hĺbka hlasov vytrhnuté zo zvyčajného časopriestorového kontinua a nanovo pospájané. Scéna sa stáva komplexným celkom vytvoreným z asociatívnych priestorov, komponovaným ako absolútna lyrika. Lauwersovo divadlo by sme mohli čítať v súlade s Rimbaudom a Mallarmém ako nový druh estetickéj alchémie, kde sa všetky scénické prostriedky združujú a vytvárajú poetický „jazyk“. Texty sa spájajú gestami a telesnosťou hercov a zároveň fragmentarizácia a zlučovanie rozličných dejových sekvencií napomáha tomu, aby sa (*epické*) napätie nesústredovalo na priebeh (rozprávaných a hraných) príbehov, ale výlučne na prítomnosť hercov a na vzájomné zrkadlenie a analógie. Tak vzniká – v duchu Mallarmého – *lyrická* dimenzia: v poetickom útvare sa majú slová a tóny vzájomným zrkadlením a analógiami umocňovať podobne ako v diamante, ktorý sa trblieta, pretože sa v ňom ustavične lámu svetelné lúče.

Uvedme príklad: v kontexte textov a scén poukazujúcich na *fin de siècle*, dochádza v Lauwersovej *Snakesong Trilogy III* k esteticky a tematicky nanajvýš príznačnej akcii: mladá žena na scéne s napätím pozorovaná divákmi a podchvílou aj inými hercami veľmi pomaly a systematicky stavia neisto vybalansovanú, nebezpečne a krehko pôsobiacu pyramídu z jemných sklenených častí. Nebezpečenstvo zranenia, „dekadentne“ pôsobiaca erotika, vyberaná sebareferenčnosť diania „ladia“ tematicky a formálne s použitými „estétskymi“ textmi Mallarmého, Huysmansa, Wilda. Divákovi sa zdá, že má pred sebou „text“ napísaný záhadnými

hieroglyfmi. Človek, telesné gestá, mäso a sklo, látka a priestor vytvárajú čisto scénickú figuráciu, divákovi sa prisudzuje rola čitateľa, ktorý zbiera ľudské, priestorové, zvukové signifikanty, roztrúsené po javisku. Takéto útvary/procesy, usídlené medzi poéziou, divadlom a inštaláciou možno najvýstižnejšie charakterizovať ako *scénickú báseň*. Podobne ako básnik, i režisér komponuje asociačné polia medzi slovami, zvukmi, telami, pohybmi, svetlom a objektmi.

#### 4. Medzi umeniami

V *scénických koncertoch* Heinerja Goebbelsa a v jeho rôznorodých divadelných prácach, ktoré vytvára ako skladateľ, režisér, aranžér a textový kolážista v jednej osobe, ide o interakciu komplexných priestorových inštalácií, svetla, videa a iného vizuálneho materiálu s hudobnými a jazykovými praktikami ako spev, recitácia, hra na nástrojoch a tanec, sčasti v obrovských dimenziách (*Surrogate Cities*), sčasti v malých formách, napríklad v kombinácii jedného hovoriaceho, jedného hudobníka (sám Goebbels) a jedného vokálneho umelca v hre *Oslobodenie Prométea* podľa Heinerja Müllera. V týchto divadelných formách ide o reflexiu možnosti vzájomného pôsobenia rozličných umelcov v rámci jednej performancie. Mohli by sme hovoriť o „interdisciplinárnom“ divadle. Skutočnou témou je však približovanie navzájom vzdialených divadelných jazykov (herectvo, muzicovanie, inštalácia, svetelná poézia, spev, tanec...). Goebbelsovo divadlo zahŕňa sen o inej divadelnosti, ktorá akceptuje skôr blízkosť k formám zábavného umenia ako k závažnému výchovnému divadlu. Toto divadlo je postdramatické nielen neprítomnosťou drámy, ale predovšetkým zdôraznením autonómie hudobnej, priestorovej a hereckej roviny stvárnenia. Tieto roviny rozvíjajú na scéne najprv vlastnú hodnotu, až potom svoju funkciu v súvislosti s inými prvkami. Podľa Goebbelsa v inscenácii *Newtons Casino*, vytvorenej v spolupráci s Michaelom Simonom, vychádzali hlavne zo Simonovej priestorovej predstavy, v inscenácii *Alebo nešťastné pristátie* sa kompozičným princípom inscenácie stala diagonála, ktorú navrhla Magdalena Jetelová, ako odraz vytvorený líniami a uhlami priestoru pri scénickej práci. Pri *Čierna a biela*, *Opakovanie* a iných prácach sa takmer nedá rozlíšiť, či boli hnacou silou pre inscenátora tematické (aj filozofické) impulzy, scénické inštalácie (Erich Wonder), pohybové kreácie na scéne alebo osobnosť určitých hercov, spevákov či hudobníkov.

K týmto pokusom má blízko viacero iných prác, napríklad scénické inštalácie s textom a hudbou Michaela Simona (s ktorým Goebbels spolupracoval na mnohých produkciách) ako *Narrative Landscape*, titul, ktorý dvojitém spôsobom poukazuje na nedramatický charakter prá-

ce: tým, že zdôrazňuje optickú otvorenosť pola a rozprávanie namiesto stvárňovania. Tu šlo o interakciu speváka a koňa so – sklenými – javiskovými rekvizitami v jednom priestore, ktorého veľkosť a štruktúra sa v dôsledku rafinovaného osvetlenia takmer nedala definovať. Pri inštalácii pre výstavu „documenta X“ v roku 1997 Goebbels vychádzal z urbanisticko-architektonickej „scény“, z nedokončeného mosta v Kasseli. Použil tu piktogramy, akcie, gestá, texty a hudbu – kombináciu, ktorú diváci (nachádzajúci sa pod spomínaným mostom) – vnímali s určitou neistotou, lebo nevedeli, kde sa inscenácia začína a kde sa končí: bol to *environment*, inštalácia, koncert pod holým nebom a divadlo v jednom. V inscenácii *Herci, speváci, tanečnica* (Gisela von Wysocki), ktorú vytvoril Axel Manthey, už názov názorne vyjadruje skúmanie toho „medzi“ v postdramatickom divadle: ide o interakciu performerov a nie abstraktných umeleckých princípov; o „medzi“ ako vzájomné reagovanie rozličných spôsobov stvárnenia, nie o ich spájanie; nejde o multi-mediálne senzácie, ale o skúsenosť, ktorá vedie naprieč tými efektmi a vedľa nich.

## 5. Scénická esej

Pre oblasť postdramatického divadla sú symptomatické práce, v ktorých sa namiesto deja prezentuje reflexia určitých tém. „Teoretické“, filozofické alebo divadelno-estetické texty sa z čítárne, univerzity alebo divadelnej školy prenášajú na scénu – s vedomím, že publikum by mohlo inklinovať k názoru, že by herci mali takúto činnosť vykonávať pred predstavením. Skupiny a režiséri používajú divadelné prostriedky, aby prezentovali rozmyšľanie nahlas alebo predniesli vedeckú prózu. Aj v scénických prácach s divadelnými textmi sa stretávame s tým, že aktéri akoby boli väčšmi zahĺbení do debaty o predmete inscenácie a jej stvárnení než do jej predvedenia. V prácach skupiny Maatschappij Discordia sa stáva, že divák sa zúčastňuje skôr verejného dorozumievania aktérov o ich predmete, a nie predstavenia. Takéto prechody k forme, ktorú by sme mohli nazvať divadelná alebo *scénická esej*, mimochodom predstavujú opačný pól značne narastajúceho obráteného úsilia zdivadelniť procesy sprostredkovania v školách a univerzitách. Počudovanie nad touto požiadavkou zmierňuje pripomienka, že využitie javiska na takéto účely, ktoré sú mu na prvý pohľad cudzie, by tiež mohlo rozšíriť možnosti divadla.

Scénickú esej pripomína *Podplukovník a Turíčna kázeň* Bazona Brocka, *Shakespeare's Memory* v berlínskej Schaubühne alebo *Elvire Jouvetoá* Giorgia Strehlera. Zaujímavé sú dve práce Petra Brooka, čosi medzi divadlom a esejou: *L'homme qui* podľa bestselleru *Muž, ktorý si pomýlil*

*svoju ženu s klobúkom a Qui est là?* Prvá prezentuje príklady patologických porúch vnímania, druhá zasa sentencie, rozprávania, krátke úvahy a príklady známych divadelných učiteľov. V oboch prípadoch herci účinkovali v uvoľnenej, veselej atmosfére, pred publikom sa dohadovali na určitých scénach, debatovali a diskutovali ako na seminári, obracali sa priamo na divákov a teóriu striedali s ukázkovými scénami alebo príhovorami dramatických postáv. V práci Christofa Nelsa *O pozvoľnom vytváraní myšlienok pri hovorení* podľa Kleista bolo divadelnou témou hravo teoretické a scénické skúmanie Kleistových ideí. Inscenácie *Symposium a Phaidros* v berlínskej Schaubühne spracovávali filozofické témy. To, že sa v deväťdesiatych rokoch 20. storočia inscenovali Platónove texty, že Hans Jürgen Syberberg a Edith Cleverová inscenovali esej z koláže citátov pod názvom *Noc*, že sa uskutočnili divadelné projekty s textmi Freuda a Nietzscheho – to všetko poukazuje na zjavné etablovanie žánru scénickej eseje koncom minulého storočia, na ktorého začiatku Edward Gordon Craig plánoval stvárnenie – vtedy nerealizované – všetkých platónskych dialógov.

Tento „žáner“ scénickej divadelnej eseje, ak sa krúti okolo divadla, možno chápať ako následníctvo Molièrovho *Versailleského impromptu* a Brechtovho *Kupovania mosadze*. Patria sem aj práce Jeana Jourdheuila, ktoré často vznikali v spolupráci s Jeanom Francoisom Peyretom a so scénickými dekoráciami Gillesa Aillauda (vytvoril veľa priestorov aj pre Grübera), ak vyzdvihneme ich ľahkosť, skicovitosť a asociatívnosť namiesto krčovitého zabezpečovania. Jourdheuil sa zaslúžil o – literárne a scénické – prenesenie diela Heinerja Müllera do francúzštiny a ako režisér mal nemalú zásluhu na vytvorení elegantných, vtipných a zároveň presných inscenácií Müllerových hier (*Stroj Hamlet/Mauser, Opis obrazu, La Route des Chars a i.*). Niektoré z nich sú svojím ironicko-reflektujúcim charakterom čímsi medzi inscenáciou Müllerovej hry a divadelnou esejou o Müllerovi. K tomu môžeme priradiť aj autorské čítania H. Müllera, ktoré Jourdheuil usporadúval v parížskom Odéone. Podobne ako pri iných Jourdheuillových inscenáciách (napr. *Robespierre; Shakespeare, sonety*) tu nenájdeme pátos ani zreteľné stotožnenie sa. Používanie citátov a demonštratívny charakter nám umožňuje charakterizovať Jourdheuillovo divadlo ako post-brechtovské. Hoci jeho hravá elegancia kontrastuje s Müllerovou tvrdosťou a apodiktickou lakonicnosťou, táto divadelná estetika sa napodiv dobre znáša s jeho *écriture*, pretože vyzdvihuje jeho nedramatický, scénický reflexívny potenciál: emblematické a v pamäti zakotvené myšlienkové obrazy v divadelnej forme scénickej eseje.

## 6. „Kinematografické divadlo“

Skutočnosť, že vyhranený *formalizmus* patrí k štýlovým črtám postdramatického divadla, netreba nijako obsérne dokazovať. Stačí poukázať na divadelné práce Wilsona a Foremana, na tanečné divadlo podľa vzoru geometricko-mechanických štruktúr *postmodern dance* (Cunningham) alebo na sklon k hre s redukovanými formálnymi štruktúrami u mladších režisérov. Jazyk je prezentovaný kvázi mechanicky, gestá a pohyb sú organizované podľa formálnych rastrov zbavených významu, herci akoby predvádzali dištancované (nie však odcudzujúce) techniky pohľadu, pohybu, nehybnosti, ktoré upútajú pohľad, ale nenasýtia hlad po zmysle. Vyhrotením tzv. *formalist theatre*, ako Michael Kirby výstižne pokrstil túto širokú oblasť nového divadla, je konkrétne divadlo Jana Fabra, ktoré svojim chladom a významom čisto geometrických štruktúr predčí dokonca práce Roberta Wilsona; ďalší príklad predstavuje divadlo Portorikánca Johna Jesuruna, žijúceho v New Yorku, ktoré kritika nazvala „kinematografické divadlo“. Jeho javiskový priestor sa väčšinou zaobíde bez kulis, keďže je rafinovane štruktúrovaný svetelnými plochami, medzi ktorými jednotlivé sekvencie bleskurýchlo skáču sem a ta. Možno tu hovoriť o sekvenciách, lebo toto divadlo skúma vzťahy medzi divadlom a filmom. Mierne modifikované filmové dialógy sú prenesené do divadla, radikalizuje sa princíp strihu. Divák takmer nestačí sledovať dejovú niť, hoci sa neprestajne ako záblesky mihajú náznaky a fragmenty nejakého príbehu. Kvázi mechanický, závratne rýchly spôsob reči bráni tomu, aby sa prejavili dramatické koncepty individuality, charakteru či fabuly. Vzniká kaleidoskop vizuálnych a verbálnych aspektov iba veľmi náznakového príbehu. Prevažuje dojem koláže a montáže videa, filmu, narácie – a potláča akékoľvek vnímanie dramatickej logiky. Texty, ktoré Jesurun sám tvorí ako autor, zodpovedajú tomuto štýlu. Sú rýchle, vypoinkované a pripomínajú modely filmových dialógov. V *Rider without a horse*, kde ide o absurdnú situáciu, keď sa člen rodiny premenil na vlka, dôjde k dlhej debate o agresivite vlkov – je to však dialóg z Hitchcockovho thrilleru *Vtáci*, v ktorom ornitologička rozhodne popiera, že by vtáky mohli napádať ľudí (pričom už k tomu dochádza). V Jesurunovom texte sú len vtáky nahradené vlkami.

Jesurun pôvodne študoval sochárstvo a jeho túžba nakrúcať filmy ho priviedla k divadlu. Divadlo preňho znamená robiť film, no nenakrútiť ho. Pomocou veľmi rýchleho striedania „hracích plôch“ na malom priestore – vytvorených svetlom a rekvizitami – docielil tempo filmového strihu a preniesol ho do divadla. Jesurun dlhé roky pracoval v televízii a túto skúsenosť badať na jeho divadelných prácach ešte prenikavejšie ako vplyv filmu. Čiastočne podľa televízneho seriálu vytváral

aj spôsob inscenovania: v roku 1982 začal každotýždenne ponúkať divadlo na pokračovanie, akýsi zvláštny seriál pod názvom (inšpirovaným Hitchcockom) *Chang in a void moon*, ktorý dosiaľ pokračuje a medzičasom sa realizovalo viac ako 60 častí. Tendencia k filmovému a mediálnemu stvárneniu je zdôraznená aj technickým zmnožovaním hercov pomocou videozáberov, s ktorými herci zdanlivo komunikujú. V rečových aktoch adresovaných obrazom sa nutne tematizujú samotní herci, lebo ide o ich vlastnú, zväčša predimenzovanú zväčšeninu. Zhovárajú sa so svojim obrazom, so sebou samým ako s nadmernou, kontrolujúcou inštanciou. Pretože musia svoje rozprávanie presne zosúladiť s dopredu nahraným textom videonahrávky, vzniká zvláštna mechanickosť tela a zároveň oživenie technologického obrazu. Neprestajným prelinaním mediálnej a osobnej prezencie sa akoby mimochodom demontuje klasická divadelná ideológia prítomnosti a živosti. Vo *White Water* z roku 1986 slúži táto štruktúra divadelnej hre so strašidelnými dimenziami virtuálnosti. Ide o chlapca, ktorý tvrdí, že mal mystické zjavenie a pri opisovaní sa zapletá do mnohých neudržateľných protirečení, no napriek tomu trvá na svojej „verzii“ svojej skúsenosti, nedotknutý racionálnymi nezhodami vo svojom opise. V Jesurunovom divadle sa v dialógoch síce vyskytujú „dramatické“ situácie, zostávajú však fragmentmi, ktoré musí divák ďalej rozvíjať. Postavy pôsobia ako odpsychologizované rozprávajúce stroje, popierajú formálne citované úzusy divadla aj kina. Kinematografickými postupmi získava toto divadlo bez drámy napodiv ešte divadelnejší charakter. „Rizóma“ vytvorená z mediálnych obrazov, prístrojov, svetelných štruktúr a hercov sa napriek prelinaniu mnohých rovín nerozpadáva. Drží ju pokope formálna prisnosť a *hovorený text*. Hovorenej reči, ktorá stratila hodnotu individuálnopsychologickej charakterizácie, pripadá rola konštitutívneho spájajúceho prvku.

## 7. Hypernaturalizmus

Ekonomická a ideologická moc filmárskeho a elektronického obrazového priemyslu spôsobila, že prevládla najbezduchejšia predstava o tom, čím by mohlo a malo byť umenie, a to dokonalým zobrazovaním alebo „simuláciou“, a teoretickú vážnosť získalo zobrazovanie triviálnej príťažlivosti, vychádzajúcej z iluzívnej reality. Umenie sa pokúša brániť proti tomuto úpadku – ako to najpresnejšie vystihol Adorno – dôrazným vymedzovaním prostredníctvom ezoteriky, provokácie, odopierania, „negativity“. Masové rozšírenie fotografických médií povýšilo naturalistickú ideológiu na niečo celkom samozrejme, kým záujem o štylizáciu, odcudzenie, dištancovanie alebo vystupňovanie, slovom, o vlastnú závažnosť umeleckých *foriem* ako stvárňovania myšlienok, sa vytratil. Umelecké formy a druhy už nevnímame ako osobitú skutoč-

nosť, ale iba ako rozličné spôsoby konzumu (sfilmovanie knihy), ako prostriedok na transportovanie toho jediného, čo je zaujímavé – *story*. Goethe<sup>152</sup> koncom roku 1797 v liste Schillerovi poznamenal, že ľudia by chceli prečítané romány čo najskôr vidieť v divadle (dnes by to bola televízia alebo film), literárne opisy ihneď ako obraz „vyrytý do medi“. Ponosuje sa, že toto všetko sa deje, „... pretože umelci, ktorí by mali umelecké diela vytvárať v rámci ich jasných podmienok, sa podriaďujú požiadavke divákov a poslucháčov, aby všetko bolo úplne pravdivé“. A „aby sa nemuseli namáhať niečo si predstavovať, má byť všetko zmysluplné, plne súčasné, dramatické, a samotná dramatickosť má stáť tesne bok po boku skutočnej pravdivosti“.<sup>153</sup>

Vzhľadom na naturalistické zobrazovanie existuje zásadný rozdiel medzi filmom na jednej strane a divadlom a literatúrou na druhej strane. Pre divadlo sa stáva rozhodujúcou črta, ktorú má spoločnú s literatúrou: nezobrazuje, ale označuje. Divadelný obraz má takpovediac menšiu „hustotu“, vyказuje samé diery, kým fotografický obraz ich nevyказuje. Prejavuje sa tu rovnaký rozdiel, aký Adorno rozoznáva medzi filmom a textom: „Menšia hustota zobraziteľnosti v naturalistickej literatúre nechávala priestor pre intencie: v celistvej štruktúre zdvojenia reality pomocou technických filmových prístrojov sa každá intencia stáva klamstvom, aj keby to bola číra pravda.“<sup>154</sup> Inými slovami: „Radikálny naturalizmus, ktorý ponúka filmová technika, rozkladá svojou povrchnosťou akúkoľvek zmyslovú súvislosť a speje k úplnému protikladu dôverne známeho realizmu.“ Lumièrovský typ filmu sa z komerčných dôvodov musí dostať do zásadného rozporu so svojim naturalistickým základom, ak do reprodukovania reality vnáša zmysel, perspektívu, intenciu.

Do postdramatického divadla sa vracajú *naturalistické* štýlové prvky, ktoré by nám po epickom, absurdnom, poetickom a formalistickom divadle mohli pripadať najmenej perspektívne. (Keby sme chceli nasledovať Baudrillardov radikalizmus, definitívne by sme mohli zodpovedať dávnu otázku o pravzore a zobrazení. Ak jestvuje už iba *simulákrum*, ktoré môžeme chápať ako umelé vytváranie pravzorov, potom nemôžeme nijako odlíšiť realitu od perfektne fungujúceho simulákra, už nejde o naturalizmus.) Naturalizmus nachádzame v divadelných formách, ktoré na prvý pohľad ponúkajú iba viac alebo menej zábavné reprodukovanie každodennosti v pomere 1:1. Musíme však rozlišovať nové formy vystupňovaného a reflektovaného naturalizmu od „pseudorealizmu kultúrneho priemyslu“ (Adorno). To, čo sa už od sedemdesiatych rokov 20. storočia – zrejme aj pod vplyvom fotorealizmu – javilo v divadle ako naturalistické, predstavuje formu *odredňovania*, a nie precíznosti zobrazovania. Werner Schwab písal hry, v ktorých sa zo spustnutého, úzkoprsého a meštiackeho prostredia v presne skarikova-

nej všednosti rodí nezmyselné násilie ako rituálne odhaľovanie hrôzy. Veľký realizmus „objavil“ drámu v zdanlivo fádnej všednosti meštiaikov, v konverzácii, v jednotvárnom živote spodiny. Divadlo, aj realistické a naturalistické, bolo definované tým, že zobrazovalo nielen to, čo lepšia spoločnosť potláčala, ale že reálny život formálne povýšilo na drámu. Nový naturalizmus osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia ponúka situácie, v ktorých sa prejavuje groteskný úpadok a absurdita. Aj v nových divadelných prácach dochádza k vystupňovaniu reality, tu však ide o *vystupňovanie smerom nadol*. Tam, kde sú záchody, spodina, to, čo uráža dobrý vkus, stretávame skrytú postavu obetného baránka. Naspodku nie je – tak ako v naturalizme – pravda, realita, to, čo sa utajuje a potláča, čo treba odkryť. Na spodku je, naopak, nová sviatosť, skutočná pravda, to, čo narúša normy a pravidlá: závislosť od drog, rozklad a smiešnosť. Nerest obsiahnutá v meštiackej každodennosti preberá status „druhého“, výnimky, hrozivého a neslýchaného, extázy. Mýlili by sme sa, ak by sme v tom na základe tohto „náboja“ banálnej a triviálnej skutočnosti chceli vidieť iba nový naturalizmus. Vhodnejší je pojem *hypernaturalizmus*, podľa vzoru Baudrillardovho pojmu „hyperrealizmus“, ktorým pomenúva na nič neodkazujúcu, mediálne vytvorenú vystupňovanú podobnosť vecí so sebou samými, a nie primeranosť zobrazovania reality.

Z televízno-každodenných scén podľa mediálnych vzorov v hypernaturalistickej výprave sa môže bez komentára či výkladu vyklúť *fantastická vízia*. Vynoria sa triviálno-utopické ideály nesmiernej intenzity. Stiesnený príbytok proletárov v *Moeder en Kind* v inscenácii divadelnej skupiny Victoria (ktorá získala niekoľko cien za inscenáciu *Bernadette*) sa premieňa na rozprávkovú a zároveň bláznivú snovú krajinu, kde jednotlivé postavy vyjadrujú svoje najhlbšie túžby slágrami a rockovou hudbou. Lothar Trolle v *81 minút* inscenuje bežný život predavačiek obchodného domu tak, že sa z ich rozprávania a drobných konfliktov zrazu vynorí utopická túžba. V týchto viac ako naturalistických divadelných formách sa každodennosť často preklopi do *absurdity*: vyrozprávané zážitky alebo udalosti sú čoraz nepravdepodobnejšie, groteskne komické, podobne ako texty Reného Pollescha, ovplyvnené televíznou estetikou. Z každodenných scén sa vyvinú bizarné udalosti (Werner Schwab). Podobné tendencie nachádzame v hrách Wolfganga Bauera, Kroetz, Fassbindera, (*Katzelmacher, Brémska sloboda*), Turriniho, Vinavera, Michela Deutscha a iných. V tomto divadelnom hypernaturalizme bez naturalistickej dramatiky sa to, čo leží pod povrchom, nevynáša na svetlo pomocou dramaturgie odhaľovania a neinterpretuje sa zo sociálneho hľadiska, ale vyjavuje sa v lyrických a obrazných extázach imaginácie.



V iných súvislostiach použil pojem „hypernaturalizmus“ aj Jean Pierre Sarrazac. Kriticky hovorí o tom, že mnohé divadelné hry pestujú hypernaturalizmus v zmysle naturalizmu „druhého stupňa“. Svet spodiny pritom získava konzumovateľnú exotickú príťažlivosť.<sup>155</sup> Naturalizmus sa skutočne stal dramatikou súcitu, ktorú najostrejšie kritizoval Brecht. Akokoľvek bol kult súcitu náhradným citom (pretože potrebné boli sociálne zmeny, a nie márne slzy), z dramatického stvárňovania predsa len vychádzala a vychádza implicitná požiadavka spoluúčasti: súcítienia, spoločného trápenia, spoluprežívania, spoločnej radosti s fingovaným osudom fingovanej postavy, ktorú herec stvárňuje. Teraz však na mieste tragickej alebo groteskno-tragikomickej dramaturgie, akú praktizovali Dürrenmatt a Frisch, lebo podľa ich názoru svet dokáže vystihnúť iba komédia, nachádzame prekvapujúci deficit pátosu a súcitu, akúsi depatetizáciu<sup>156</sup> stvárňovania „života tam dolu“. Celý jeden druh divadelných foriem môžeme charakterizovať pojmom *cool*. Postdramatické divadlo charakterizuje *hra s chladom*. Vždy znovu narážame na tendenciu *désinvolture* a ironicko-sarkastického odstupu. Chýba morálne zhrozenie tam, kde ho očakávame, chýba dramatické rozohnenie, hoci realita je zobrazovaná ako očividne ťažko znesiteľná. Netreba však moralizovať a vyvodzovať z týchto konštatovaní závery o sociálnej necitlivosti divadelníkov. Takisto je povrchné vyvodzovať nedostatok sociálne presnejšie zacielenej satiry v divadle zo zaslepenia myšlienkového a citového sveta malomeštiactva.<sup>157</sup> Nové divadlo treba skôr chápať na pozadí všeobecnej virtualizácie skutočnosti a intenzívneho prenikania mediálnych rastrov do vnímania. Vzhľadom na formotvornú silu a masové rozšírenie *mediatizovanej reality*, ktorej sa takmer nedá vyhnúť, väčšina umelcov nevidí iné východisko, než prispôbiť vlastnú prácu existujúcim modelom, miesto toho, aby sa podujali na beznádejný pokus o celkom odlišný prístup. No tým, že sa mediatizované kliše vkrádajú do každého stvárnenia, ani ten najserióznejší prístup tu veľa nezmože. *Cool* je názov pre emocionalitu, z ktorej sa vytratil „vlastný“ výraz, takže všetky citové poryvy treba sprostredkovať akoby v úvodzovkách, a nijaký cit, ktorý sa mohol prejaviť v dráme, už nemožno ukázať bez ironizujúceho filtra filmovej a mediálnej estetiky.

## 8. Cool Fun

V osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch 20. storočia divadelný dorast takmer násilne hľadá „realitu“, ktorá by zrieknutím sa formy provokovala a adekvátne vyjadrovala pochmúrny aj zúfalo rozjarený životný pocit. Divadlo sa pritom opíči, reflektuje všadeprítomné médiá s ich sugerovaním bezprostrednosti, ale zároveň hľadá inú formu otvorenosti, za ktorej zdanlivou rozjarenosťou sa skrýva melanchólia, osamote-

nosť a zúfalstvo. Táto nápadná črta postdramatického divadla často nachádza inšpiráciu vo vzoroch televíznej a filmovej zábavy, odvoláva sa na *splatter movies*, na Haralda Schmidta, reklamu, hudbu z diskoték a klasické duševné dedičstvo bez ohľadu na úroveň, a zároveň zaznamenáva stavy predovšetkým mladých návštevníkov medzi rezignáciou, rebéliou, smútkom a túžbou po intenzívnom živote a šťastí. Tieto divadelné formy, ktoré často už ani nie sú divadlom, zrejme reagujú na pocit nekonečného nedostatku budúcnosti, ktorý sa nedá zakryť ani preferovaným presadzovaním „zábavy“ tu a teraz. Zdá sa, že umenie sa nemôže frontálne vzoprieť nezvyčajne statickému stavu sociálnej sféry (ktorý jestvuje napriek politickému prevratu z roku 1989), ale reaguje skôr odchylením a odvrátením. To vytvára základňu pre *cool fun* ako esteticky nákazlivý postoj. V tejto oblasti nenachádzame dramatické konanie, skôr hravé imitácie scén a konštelácií z detektívok, televíznych seriálov alebo filmov. Akcia sa udeje, aby sa poukázalo na jej odcudzenosť. Divadlo odzrkadľuje rozpad skúsenosti na drobné časové úseky a podnety, ako aj prevládanie mediálne sprostredkovanej skúsenosti.

Štýlu *fun* zodpovedá všeobecný sklon k paródii, ktorý môžeme pozorovať už v absurdnom divadle. Ak ide o otvorenie divadelného procesu, o návrat divadla z postavenia objektu ku skúsenosti spoločného priebehu procesu, ktorý na konci nepripúšťa žiadny interpretačný odstup, ponúkala sa vždy paródia ako prostriedok takého otvorenia. Je to jedna z foriem intertextuality, ktoré podrobne diferencoval Genette.<sup>158</sup> Tým, že si uvedomíme znalosť iných textov (obrazov, tónov) a toto parodické osvojenie potvrdíme smiechom, dochádza k *zdivadelneniu publika* – z tejto interaktívnej formy žijú kabaret a komédia takisto ako *cool fun*. Tá navyše umožňuje ponechať otvorenú mieru odstupu k citovanému. Pochopiteľne, súvislosť s prirodzeným svetom je vpísaná aj do najjednoduchšieho úkonu recepcie – spoznávam len to, k čomu vo svojom skúsenostnom horizonte nachádzam analogickú schému. Z divadelno-estetického hľadiska však zaváži, či sa táto skutočnosť „aktualizuje“, či je v estetickej intencii a v percepcii divákov vlastný horizont zahrnutý explicitne alebo iba latentne. Divák sleduje parkúr pozostávajúci z alúzií, citátov a protirečení, insiderských vtipov, motívov filmovej hudby a popu, skladačku z rýchlych, často bezvýznamných epizód v ironicky dištancovanom, sarkastickom, „cynickom“, deziluzívnom a cool tóne. Aj primitívna slovná hračka je prijateľnejšia ako neznesiteľne lživá „vážnosť“ verejnej a oficiálnej rétoriky.

René Pollesch, Stefan Pucher alebo skupina Gob Squad predstavujú nemecké a anglické príklady tvrdošijného hľadania vzťahov medzi mediálnou technológiou a živými hercami. Formulujú sny v „prudkej nečinnosti“ (Paul Virilio), ktoré sa odvíjajú bez dramatického kontextu, skôr

asociatívne a popovo-„lyricky“. (Stefan Pucher viac ráz inscenoval texty Rolfa Dietera Brinkmanna.)

K tomuto divadlu patrí nový rozkvet *klubovej kultúry*: nové formy obyčajového divadla (priatelia a známi sa pozývajú priamo do vlastnej obývačky), divadelné stretnutia, na ktorých vzniká priamy kontakt s publikom. „V činžiakoch, zadných dvoroch a zrušených prevádzkach sú priestory, ktoré sú zónami prechodu: v podstate byt, no zároveň galéria, bar a priestor pre happening. Tieto kluby a miesta stretnutí sú prchavé, štítia sa mainstreamu, sú idylami v ústraní. Trvajú dovtedy, kým pretrváva radosť z nich.“ Formy vyjadrenia „klubovej kultúry“ spájajú „triviálnu kultúru väčšiny bez dobrého vkusu, masový tovar, socialistickú úžitkovú grafiku a súčasný barok, supermana a svit sviečok“. <sup>159</sup> Združuje sa tu ostentatívny gyč, solidárnosť s vkusom más, rebélia a smäd po zábave sa spájajú. V rovine scénickej realizácie zväčša nenájdeme príbeh. Vyberajú sa vedľajšie a nepodstatné situácie – večierky, televízna šou, stretnutie v diskotéke – a v týchto situáciách sa rozprávačským štýlom prezentujú fantázie, skúsenosti, anekdoty, vtípy. Prostredníctvom diaprojektorov, fotografií, hraných scén, inscenovaných dialógov, videa a magnetofónových nahrávok, prvkov zo šou a rozprávania sa tu predvádza všeličo medzi agresívnou triviálnosťou a pochybnou inteligenciou.

Skupina Gob Squad z Nottinghamu nehrá iba v divadlách, ale aj v kanceláriách, galériách a na parkoviskách. Mladicko-urbánna estetika reflektuje blízkosť a vzdialenosť medzi ľuďmi, a to často prekvapivým spôsobom. V predstavení *Close Enough to Kiss* sú herci „zavretí“ v podlhovastej miestnosti z jednostranne priehľadného zrkadlového skla, kde pred publikom vonku predvádzajú svoju veselosť i zúfalstvo. Ide, ak chceme, o „radikálne epické“ divadlo. Ibaže nie autor, ale istý počet „priemerných osôb“, často bez individuálnej charakteristiky, predkladá vo fiktívnom javiskovom svete témy a gestá, živé a sprostredkované sekundárnymi mediálnymi vnemami. Neúprosná zábava pritom sklzáva do sarkastického, ironického predvádzania obscénnosti, každodenného násillia, osamelosti a sexuálnych túžob, spojených s ironickým citovaním a využívaním triviálnej kultúry. V tejto súvislosti možno spomenúť projekty mladých divadelníkov, študentov aplikovanej teatrologie z Giessenu, v ktorých sa spája kolektívna práca a *cool* atmosféra. Stret divadelných situácií s klubovou kultúrou mladých nachádzame v skupinách ako *showcase beat le mot*. Divadlo sa ponúka nad cenu alebo pod cenu takými formami kontaktu, napríklad v *She she pop*, kde sa medzi divákmi a hercami dojednávalo, čo sa má hrať, alebo v *Na telo* Felixa Ruckerta, kde sa diváci zhromaždia v barovej atmosfére, pričom každý si „vyberie“ tanečníka, ktorý preňho v osobitnej miestnosti tancuje „na telo“ a vtahuje diváka do interakcie.

Velmi uvoľnené večery skupin BAK z Bergenu (Nórsko) vytvárajú zasa atmosféru intenzívnej a srdečnej zúčastnenosti, lebo divadlo tu pôsobí takmer „neviditeľne“. Diváci sotva tušia, o čo ide, ale osobný charakter práce vytvára situáciu, ktorá zaraduje divadelnú komunikáciu medzi verejnú a súkromnú rovinu. Chvíle zjavne improvizovaného diletantizmu (skôr skackanie ako tancovanie), očný kontakt s divákom, prerušovanie hry, blízkosť s divákom, vytváraná nedostatočnou profesionalitou, takmer úplne chýbajúca štruktúra akcií – na tomto základe vzniká pocit pospolitosti. Literatúra funguje ako ponuka narážok: *Germania. Smrt v Berlíne*, 1989 Heinerja Müllera, *Keď my mŕtvi precitáme*, H. Ibsena, 1990, *Peer, ty klameš. – Áno.*, 1991, inšpirácia z Peera Gynta. Väčšinou je súčasťou inscenácie aj hravé ohrozenie alebo sebaapremana: všetci herci majú na očiach odcudzujúce prenikavo modré („pravdivé“) kontaktné šošovky (v predstavení o klamárovi Peerovi Gyntovi) alebo vdychujú do pľúc hélium, čo krátkodobo groteskne mení ich hlasy, alebo na ich telách explodujú malé výbušniny, ktoré sa používajú vo filmoch na simuláciu zásahu gulkou.

Najmä v Holandsku a Belgicku sa vytvorila vitálna divadelná kultúra skupín, ktoré vystupujú aj vo veľkých divadlách a kultúrnych centrách a sú pokladané za rovnocenné s etablovanými divadlami. Ide väčšinou o mladých hercov aj divákov, združených okolo skupín Dito Dito, t'Barre Land, Toneelgezelschap Dood Paard alebo Theater Antigone. Ich vystúpenia charakterizuje zvláštna zmes atmosféry školských predstavení, večierkov a ľudového divadla. Herci nenútené prichádzajú na scénu, vrhajú pohľady na divákov, spolu si šepkajú, akoby sa dohovárali. Potom pomaly vychádza najavo, že si rozdeľujú úlohy. Žarty, nesúvisiace aj súvisiace s hrou, súkromné rozhovory a spôsob hrania nezastierajúci nedostatočnú profesionalitu s prechodmi do ustavične prerušovaných scén. Používanie rekvizít, vystupovanie, spôsob rozprávania všetko je uvoľnené, odcudzené a epické (všetci herci „ukazujú“ svoju postavu, len zriedka zaradujú stylizované scény identifikácie), predstavenie sa vždy obracia k divákovi. Dramatický text, podávaný fragmentárne a spôsobom vychádzajúcim zo skúsenostného sveta mladých, sa využíva čisto ako materiál na stvárnenie vlastných problémov – napríklad konflikt medzi kráľom a princom (ide o inscenáciu Shakespearovho Henricha IV., použitú ako modelový príklad) sa stáva konfliktom rodičov a detí. Cieľom nie je kvalita osvojenia klasického textu, ale *neohrozujúce divadlo* ako spoločenská udalosť. Možno v tom vidieť laboratóriá, z ktorých vychádza mimoriadna vitalita: divadlo bez drámy (aj keď sa používa) a bez obrovského bremena tradície bohatej dramatickej literatúry (ako napríklad v Nemecku). Tu sa vynára otázka, prečo vlastne diskutujeme o spomínaných fenoménoch, keď takmer niet pochybností, že väčši-

na z toho nezodpovedá vyšším umeleckým nárokom na hĺbku a formu. Odpoveď znie: pretože toto hľadanie výrazov a spôsobov správania mimo etablovaného divadla má aj napriek rozsiahlemu zlyhávaniu umeleckých prostriedkov predstihuje väčšinu rutinných produkcií. Tieto produkcie totiž okrem očividnej radosti z hrania živo sprostredkujú aj smútok, súcit, zlosť na pomery a túžbu po inom spôsobe komunikácie a aj ako zlé *umenie* sú lepším *divadlom* než často umelecky a remeselne „dobré“ divadlo. Z týchto divadelných okamihov medzi popom a vážnosťou možno skôr než od kvalifikovaného rutinného uvádzania klasiky očakávať v budúcnosti nové prístupy k divadlu – a k literatúre. Ak sa pozrieme na berlínsku Volksbühne, etablované divadlo, ktoré by sme najskôr mohli porovnať so spomínanou „scénou“, môžeme konštatovať, že aj umelecky kompetentné divadlo má šancu energicky prekonať akékoľvek kritické normy – a túto šancu neslobodno podceňiť. Divadlo ako zjavná provokácia sa tu neprezentuje v jeho kultúrnych alebo „dramatických“ výšinách, ale v živej verejnej diskusii. Prácu berlínskej Volksbühne charakterizuje atmosféra politickej diskusie, vyčleňovanie a utváranie rovnako zmýšľajúcich skupín. Frank Castorf v programe k svojej inscenácii *Zlatisto tečie ocel* vo Volksbühne napísal, že osobitosťou umelcov bývalej NDR je, že nech sú (na rozdiel od západoeurópskej postmodernity) „akokoľvek ironicky zdrvení“ vnímajú sa ako „neúspešní politici“, ktorí prinášajú obeť ideológii. (V tejto súvislosti treba spomenúť fenomén Christof Schlingensief, pohybujúci sa nerozlišiteľne medzi šou, výtržníctvom a politikou, ktorý svojimi akciami medzi popom, dadaizmom, surrealizmom, politikou a mediálnym divadlom dosiahol pozoruhodný mediálny záujem o politické otázky. Inscenácie Franka Castorfa rafinovanou triviálnosťou posúvajú divadlo ku kolportáži a banalite a tak artikulujú vtipnú – završenie iba bláznivú – rebéliu, ktorá sa však zväčšujúcim sa odstupom od „zdrojov“ v bývalej NDR vyprázdňuje. Fraška *Penzión Schöller* sa dáva do súvislosti s hrou *Bitka Heinera Müllera*, v *Zlatisto tečie ocel*, zlátanine Karla Grünberga, sú použité texty z Müllerovej hry *Volokolamská hradská*.

## 9. Divadlo „spoločne užívaného“ priestoru

So skupinou *Angelus Novus* sa spája mimoriadne radikalizovanie nemimetického princípu v postdramatickom divadle. Dobre zdokumentované<sup>160</sup> projekty tohto divadla a – po rozpustení skupiny – inscenácie a workshopy *Josefa Szeilera* (o. i. v Berlíne, Londýne, Tokiu a Argose) sa uskutočňovali *spolu* s publikom: rozprávanie a čítanie vznikajúce na základe improvizácií, jednoduchá intenzívna telesná prítomnosť hercov v situácii, kde neexistuje rozdiel medzi javiskom a hladiskom. Počas predstavení, ktoré treba chápať ako verejné pokračovanie skúšok (aj

skúšky sú vlastne verejné), môžu diváci podľa vlastného uváženia prichádzať a odchádzať. Dôležitý je *spoločne užívaný priestor*: zažívajú a využívajú ho rovnako herci ako aj návštevníci a v tomto zmysle sa oň všetci *delia*. Intenzívnou koncentráciou vzniká rituálny priestor bez rituálu. Zostáva otvorený, nikto nie je z neho vylúčený, okoloidúci môžu nahliadnuť dnu, návštevníci, novinári, záujemcovia prichádzajú a odchádzajú. Pri inscenovaní *Hamleta/Stroja Hamleta* roku 1992 v Tokiu, kde sa pracovalo vo filmovom štúdiu, bola veľká vstupná brána na ulicu do široka otvorená. Keďže pri skúškach a potom aj pri predstaveniach bolo možné kedykoľvek vstúpiť, zintenzívňovalo sa vnímanie pojmov „vonku“ a „vnútri“, vstup do haly a jej opustenie sa chápali ako čin, ba dokonca ako rozhodnutie diváka. Svetlo z ulice, ktoré sa s dennou hodinou mení, preniká do vedomia, napĺňa priestor konkrétnym časovo-svetlom. Otvorené divadlo, o ktorom sa vzhľadom na chýbajúce roly, scénické prostriedky či príbehy takmer nedá povedať, kde sa vlastne koná, a ktoré je napriek tomu nezvyčajne intenzívne.

„Akcia“ rozprávania, čítania, improvizovania bez deja, roly a drámy je pre hercov výzvou. Pri tomto usporiadaní ich nechráni javisko, zo všetkých strán, aj zozadu sú vystavení pohľadu, dekoncentracii, možno aj vyrušovaniu a agresivite netrpezlivých alebo nahnevaných návštevníkov. Zarážajúca je trpezlivosť, s akou sa japonské publikum, načisto prekvapené, že neuvidí očakávané dejové divadlo, pokúšalo vysvetliť si preň najvyššie nezvyčajné dianie: čierno odetí ľudia, ktorí „nehrajú“, nepoužívajú žiadne kulisy, nepredstavujú žiadne „roly“, ale v disciplinovanej volnosti improvizácie hovoria text Heinera Müllera *Stroj Hamlet*, prestúpený nemeckými, teda nezrozumiteľnými pasážami, *zdielajú ho v priestore*, a to jednotlivo, chórovo, ako ženy a muži, ponorení do seba, volajúc na všetkých alebo obracajúc sa na určitých divákov. Postdramatické *divadlo rozprávania*, ale aj predčítania textu, hlasov, divadelného minimalizmu obsahuje nmoderné, nmodernosti divadla primerané sústredenie na text a prekvapujúcu redukciu. Minimálne prostriedky ako hlas, telo, priestor, trvanie v čase odmietajú čaro ilúzie a z tohto nulového bodu umožňujú vznik odlišnej divadelnosti. Tajnou láskou tohto divadla je *architektúra*. Divadlo Josefa Szeilera možno s malým zveličením chápať ako mimoriadne opatrenie, vyzdvihnutie priestorov zo zabudnutia a opustenosti pomocou hlasov, tiel, gest a choreografie, ich rozozvučanie a empatické zviditeľnenie pre pozeranie, ktoré sa neuskutočňuje iba očami, ale celým telom, prostredníctvom vlastného pohybu a postavenia v priestore.

Dej sa vyskytuje len ako obsah textov, ktoré sa hovoria a čítajú, sú to epické texty ako Homérova *Illiada*, hry Becketa, Müllera, Brechta a Aischyla. To, čo sa deje reálne, telesne, je repertoár gestických udalostí. Žiadny

javiskový svet sa nesnaží komentovať, nebudaj zobrazíť to, čo vyjadruje text. V záujme oddelenia hracieho a diváckeho priestoru odkladá divadlo jednu hračku za druhou, údajne nevyhnutnú, ba základnú, najmä dej – roly a drámu – v prospech poväčšine improvizovaných akcií zameraných na špecifickú skúsenosť prítomnosti, v ideálnom prípade na rovnocennú spoluprácu hercov a divákov. Charakter „situácie“ v opísanom zmysle sa tu vytvára nasledujúcimi spôsobmi: po prvé, keď divák vojde do divadelného priestoru, nemá inú možnosť ako stať sa pre ostatných návštevníkov „spoluhráčom“ súčasťou divadla. Každý jednotlivec sa stáva *jedínym divákom*, pre ktorého sú herci a ostatné publikum „jeho“ divadlom. Po druhé, dochádza k zostrenému vnímaniu *vlastnej prítomnosti*: aké zvuky vydávame, v akej konštelácii sa nachádzame k iným prítomným atď. Po tretie, telesná blízkosť k hercom prináša *bezprostredný kontakt* (pohlady, výmenu pohľadov, prípadne letmé dotyky) a týmto kontaktom zakúšame osobitú „nedefinovanú“ sféru – ani celkom verejnú, ani celkom súkromnú. Bezprostredný pocit „pochybnej“ telesno-priestorovo podnietenej komunikácie reflektuje formy správania a medziludskú komunikáciu. Napokon sa pri týchto akciách vytvára priestor pre nielen „automatickú“, ale aj cieľenú vlastnú účasť: diváci sa môžu rozhodnúť a nasledovať herca v jeho spomalenej chôdzi; niektoré texty umožňujú, aby ich diváci opakovali a čítali atď. Text, telá a priestor vytvárajú hudobnú, architektonickú a dramaturgickú konšteláciu, ktorá vzniká spájaním vopred určených a neplánovaných momentov: každý účastník cíti svoju prítomnosť, šumy, hluk, postavenie v priestore, zvuk krokov a slov. Má konať obozretne, uvážlivo a brať ohľad na celkovú situáciu, na ticho, rytmus, pohyb. Tým, že sa divadlo chápe ako „situácia“, dochádza k rozplynutiu a zároveň k vystupňovaniu divadelnosti. Tento koncept nadväzuje na pokusy zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia, keď sa úlohy divákov a aktérov vzájomne prelínali, a nenápadne radikalizuje *zodpovednosť* diváka za divadelný proces, ktorý spoluutvára, ale svojím správaním ho môže aj narúšať, ba dokonca zničiť. Zraniteľnosť tohto procesu sa stáva jeho *raison d'être* a spochybňuje normy bežného správania. Určujúca zodpovednosť všetkých zúčastnených, aj divákov, za divadlo zostáva u Fabra virtuálnou dimenziou. Divák zostáva divákom a účty za účasť na odohrávaní sa procese musí skladať sám sebe. Avšak divadlo, o ktorom tu hovoríme, môže prakticky každý divák výrazne narušiť svojim necitlivým, prípadne agresívnym správaním, ba celkom ho znemožniť.

Estetický odstup dosiahol nové minimum v prvých vystúpeniach skupiny *La Fura dels Baus*. Kým v Madride hrajú poprednú úlohu subvenované a súkromné divadlá, v Katalánsku sa už počas diktatúry dal pozorovať čulý život nezávislých skupín – Els Joglars, Els Comediants a La

Fura dels Baus získali medzinárodnú popularitu. La Fura dels Baus je akiste extrémny prípad, ale z extrémov sa dá odčítať skrytá dialektika aj umiernenějších divadelných foriem. Toto divadlo vtahuje diváka nielen dobrovolne: ľudia sa podchvíľou rozprchnú, keď sa mohutné vozy rútia pomedzi dav, natlačený v stane. Publikum raz natlačia do stiesneného priestoru, inokedy ho nechajú bez orientácie. V divadle vzniká klaustrofobická atmosféra, pripomínajúca situácie pri násilnej pouličnej demonštrácii. Aktéri divákov hrubo sáču nabok, aby si vytvorili miesto na akciu, a zo všetkých strán sa na nich tlačia ďalší diváci. V priestore sa rozlieha ohlušujúca hudba a bubnovanie, prítomných obklopujú prenikavé svetlá, zvuky a pyrotechnické efekty, zdanlivo brutálne konanie hercov v nich vzbudzuje obavy o ich bezpečnosť. Pocit ohrozenia sa však časom vytratí: diváci si uvedomia, že aj krkolomné a riskantne pôsobiace akcie sú presne kontrolované. V tejto divadelnej situácii sa upúšťa od myšlienky divadelného priestoru, aký poznáme z minulých čias. Telo diváka sa stáva súčasťou inscenácie. Niet pochyb, že ide o divadlo, a nie o demonštráciu alebo predvádzanie pouličnej bitky. V inscenáciách skupiny Fura sa dokonca dá vybadať akási téma záhadného diania: moc, nadradenosť a podradenosť, autorita, hrôza a násilie. Večer ako napríklad *MTM* je precízne štruktúrovaný: prológ, štyri vojenské scény, epilóg. Každá scéna má svoje vyvrcholenie a uzatvára sa v tzv. „spájajúcich kataklizmách“, katastrofách, ktoré vytvárajú prázdny priestor pre nasledujúcu scénu. Téma sa nespracúva explicitne politicky, ale ako mýtus alebo poézia. Celkom inak to bolo ešte v *Living Theatre*, kde existovala priama a zjavná politická interakcia s publikom. Vtáhovali ľudí do diskusií, ktoré – podobne ako v bitkách inscenovaných futuristami – viedli k skutočným potýčkam. Ak v tom už Esslin videl problematickú *manipulation of reality*<sup>161</sup> a *borderline case* – či ešte ide o divadlo alebo už nie –, potom sa v divadle od tých čias stáva čoraz väčším pravidlom *borderline* medzi inscenáciou a situáciou.

## 10. Divadelné sóla, monológie

Mnohí režiséri, ako Klaus-Michael Güber (monologický Faust pri príležitosti Goetheho výročia r. 1982 s Bernhardom Minettim; *Rozprávania slúžky Zerliny* od Hermanna Brocha s Jeanne Moreauovou a Hannsom Zischlerom ako nemým poslucháčom v polotieni) alebo Robert Wilson (*Hamlet - A monologue*, 1994, *Orlando* od Virginie Woolfovej s Juttou Lampeovou v Berlíne a Isabelle Huppertovou v Paríži), prepracúvajú klasické drámy alebo iné texty na monológy. Početné pokusy o divadelné spracovanie napríklad *Slečny Elzy* alebo monológu *Molly Bloomovej* svedčia o túžbe pretvoriť tradičné literárne texty na monologickú divadelnú podobu. Alebo herci hrajú všetky roly hry či textu, čo nie je mo-

nológ v ozajstnom zmysle slova, ale monologicky koncipované divadlo. Ako príklad môže slúžiť *Pentesilea* Edith Cleverovej alebo *Markíza z O.* v réžii Syberberga; Marisa Fabbriová v Euripidových *Bakchantkách* v réžii svojho dlhoročného mentora Lucu Ronconiho (práca trvala niekoľko rokov – od 1976 do 1979). Napokon nemožno prehliadnúť, že niektorí divadelní novátori ako Jan Fabre, Jan Lauwers alebo Robert Lepage popri tendencii k divadelnej forme živých obrazov vždy znovu hľadajú monologickú štruktúru, aby mohli inscenovať „sóla“ pre určitých performerov. Spomeňme *Ihlu a ópium* Roberta Lepagea alebo Genetov *Quatre Heures à Chatila*, kde sa forma stáva prostriedkom priameho politického oslovenia. Jan Lauwers inscenoval roku 1992 sebastvárenie svojho herca Toma Jansena pod názvom *Škoda/škoda*. Jansen stojí pri písacom stole a publiku rozpráva o svojom živote, neteatrálnie prsto hovorí o svojom detstve, prvej sexualite, rodine, nakoniec o bratovej smrti (Jansen je sám autorom textu). Extrémnym príkladom je radikálna performance *Flaming creatures/Roy Cohn/Jack Smith* od Rona Vawtera, večer označený ako „divadelné sólo“, počas ktorého brilantný herec skupiny Wooster Group – poznačený aids, krátko nato zomrie – predstavoval obávaného amerického reakcionára Roya Cohna a následne známeho homosexuála. Nápadná je aj záľuba Wooster Group v textoch Eugena O'Neillia (*Cisár Jones, Chlpatá opica*), ktoré majú tendenciu k monodramatickosti. Mohli by sme poukázať aj na Goebbelsove verzie Müllerových hier, napríklad *Prométeus, Alebo nešťastné pristátie* a na početné práce mladších divadelníkov v celej Európe. Na doplnenie celkového obrazu stačí poukázať na to, že aj tam, kde zostal dialóg, chýba mu to, čo vytváralo umenie divadelného autora – elektrizujúce očakávanie vysvetlenia a vývoja.

Jedna z novších prác Roberta Wilsona *Hamlet, a monologue* (1994) je poučná z hľadiska kríženia nového divadelného jazyka, približujúceho sa k performancii, a textovej roviny drámy s monologickou štruktúrou. Predstavenie je dlhým monodramatickým výkladom drámy *Hamlet*. Prevaha monológov v Hamletovi sa často dávala do súvislosti s premýšľavým charakterom hlavného hrdinu. Mallarmé chápal Hamleta ako ukážkovú podobu lyricko-monologického divadla, Müller vo svojej hre *Stroj Hamlet* rozložil drámu na monológy. Wilson prináša Hamleta a niekoľko hlavných postáv hry s nanovo zoradeným textom, počnúc jedným z posledných Hamletových výrokov, ktorými sa mohlo aj začínať, pretože charakterizujú Wilsonovo divadlo: keby som mal čas – *had I but time*, („vám – keby nesiahla po mne smrť, ten krutý dráb, čo odklad nepozná – rád by som rozpovedal – ale nech!“; preložil Jozef Kot, pozn. prekl.) Wilsonov monológ, koncipovaný ako flashback, je reflexiou a spomienkou Hamleta na pokraji smrti. Na miesto

dramatického procesu sa dostáva lyricko-epické potvrdenie vlastného príbehu. Wolfgang Wiens prearanžoval text tak, aby bolo celkom zreteľné, že vlastne nejde o dramatický príbeh Hamletovho konania alebo nekonania. Ide skôr o proces reflexie a kladenia otázok v podobe monologického rozprávania. (Nechceme tu skúmať, či sa dráma Hamlet nemá čítať práve takto, a že ju teda postdramatická adaptácia veľmi presne vystihuje.) V toku textu sa spájajú jednotlivé vety, ktoré Hamlet hovorí v rozličných etapách drámy, a vzájomne sa nanovo osvetľujú; podobne sa miešajú a kombinujú aj texty viacerých postáv. Všetko spája hlas Wilsona/Hamleta a hudba Hansa Petra Kuhna. Wilson pritom hrá natolko bez zábran a jednoznačne odcudzene, intonovanie najmä ženských hlasov je natolko „predvádzané“, že inscenácia by sa pokojne mohla volať *Robert Wilson – performance v zrkadle postavy Hamleta*. Rozpráva v rozličných hlasových výškach, chrčivo a vyumelkované, falzetom a potom zase mrmlavo. Nechýbajú ani komické okamihy – až parodická deklamácia, citujúca herecký štýl predošlých generácií, sa strieda s prirodzeným rytmom reči. V každej chvíli je zjavné, že citovaný text hry je iba materiálom performeru Wilsona – sám vyhlásil, že táto inscenácia Hamleta je preňho nanajvýš súkromnou záležitosťou. Jasne si uvedomoval aj nebezpečenstvo, že je na čosi také už „pristaráy“. (Mimochodom, „formalizmus“ jeho divadla sa v deväťdesiatych rokoch 20. storočia skutočne trochu zmiernil v prospech osobnejšieho vyjadrenia citov, je v ňom viac psychológie a poézie, poskytuje priestor aj na prezentáciu osoby Roberta Wilsona. Čo však znamená formalizmus vo Wilsonovom chápaní? „Formalizmus znamená pozeráť sa na veci z odstupu; ako vták, ktorý z konára stromu hľadá do ďalekého vesmíru – pred ním sa rozkladá nekonečno, no on predsa dokáže rozoznať jeho časovú a priestorovú štruktúru.“<sup>162</sup>)

Jan Kott porovnáva veľký monológ v Shakespeareových drámach s detailným záberom vo filme<sup>163</sup>. Môže to pomôcť aj zmiast. Na prvý pohľad analogickej funkcii – a to izolovaniu protagonistov – totiž možno pripísať takmer protichodný význam. Divadelný monológ síce poskytuje pohľad do vnútra protagonistov, ako to svojim spôsobom umožňuje filmový detail. To, čo sa však deje vo filmovom vnímaní zvýraznenej tváre predovšetkým, je demontáž priestorového vnímania. Deleuze poukazuje na to, že pohľad filmového diváka zakúša *espace quelconque, nejaký priestor*. Detailný záber narúša reálne vnímanie priestorového kontinua. Zatiaľ čo „nejaký priestor“ detailného záberu nás od reality odvádza hlbšie do fantazijnej roviny, monológ postáv na javisku, naopak, upevňuje istotu nášho vnímania dramatického diania ako aktuálnej reality v konkrétnom priestore, potvrdenej priamym včlenením divákov do deja. Práve toto *prekračovanie hraníc imaginárneho dramatického uni-*

verza k reálnej divadelnej situácii vedie k osobitnému záujmu o textovú formu monológu a o jej špecifickú divadelnosť. Nie náhodou sa vyvinula charakteristická črta postdramatického divadla, ktorého podstatou je monologickosť. Ponúka monológy najrôznejšieho druhu, premieňa dramatické texty na monologické a používa aj nedivadelné literárne texty, aby ich prezentovalo ako monológy.

V divadle odlišujeme vnútroscénickú os komunikácie od priečne prebiehajúcej osi, ktorá označuje komunikáciu medzi javiskom a miestom diváka, odlišeného od javiska reálne alebo štruktúrne. Majúc na pamäti, že grécke slovo *teatron* pôvodne označovalo priestor diváka, a nie celé divadlo, nazvime druhú os „teatronová“. Rozličné druhy monológov a oslovovania publika až po sólové performancie spája *ústup vnútroscénickej osi voči teatronovej osi*. Reč herca je vopred usposobená tak, aby oslovila diváka ako reč reálne hovoriacej osoby, a teda aj expresívnosť jeho reči je akcentovaná skôr ako „emotívna“ dimenzia prejavu konkrétneho herca než ako výraz emocionalita fiktívnej postavy, ktorú predstavuje. Tým sa oživuje *latentné rozpoltenie* divadla: divadelná reč bola vždy adresovaná dvojako – *vnútroscénicky* (smerom k hereckému partnerovi) a *mimoscénicky* k teatronu. Z tejto známej dvojitosti divadla vyvodilo postdramatické divadlo záver, že je v zásade možné takmer úplne odstrániť prvú dimenziu, aby sa zvýraznila druhá dimenzia a tá sa povýšila na novú divadelnú kvalitu. Tým sa problematizuje téza divadelnej semiotiky, že dráma ako divadelný text je založená vždy na spojení dvoch komunikačných systémov. Skôr sa presadzuje náhľad, že divadlo ako „vonkajší komunikačný systém“ môže existovať aj celkom alebo takmer bez „výstavby fiktívneho vnútorného komunikačného systému“<sup>164</sup>. Takéto divadlo sa často veľmi rýchlo odsúva nabok s tým, že sa dá „typologicky priradiť k dráme nanajvýš ako metadráma alebo meta-divadlo“, čo je zasa možné len vtedy, ak za „drámu“ mylne považujeme len inscenovanú drámu. Divadelná situácia v postdramatickom divadle nie je iba oživením autonómnej reality dramatickej fikcie. Naopak, divadelná situácia ako taká sa stáva schémou, do ktorej sa zaznamenávajú prvky scénických fikcií. Zdôrazňuje sa situačný, nie fiktívny charakter divadla.

Jedna z možných verzií pokusov ako potlačiť zobrazujúci aspekt reči v prospech jej divadelnej reality spočíva v posilnení jej charakteru *apostrofy*, oslovovania neprítomnej osoby alebo neživej veci na teatronovej osi. Môže mať podobu žalospevu, modlitby, spovede, respektíve „sebaobviňovania“ alebo „nadávok publiku“. No nielen reč a hlas, aj telo, gestika, idiosynkratická individualita herca alebo performerera sú, povedané s Mukařovským, „izolované“, teda nanovo prezentované v osobitnom

rámci. Pretože tu nejde jednoducho o prepis monológu ako textovej formy, je vhodné použiť pre túto tendenciu postdramatického divadla umelé slovo: ide o *monológiu*, ktoré možno pokladať za symptóm a index postdramatického posunu chápania divadla. Tam, kde prítomnosť hercov, ich kontakt s divákmi koncepcne a nie náhodne určuje dianie na scéne, hovoríme o monológii ako základnom modeli divadla. Tento model nie je súčasťou drámy, čo Northrope Freye definuje ako „mimézis dialógu“.

Výskumy monológu poväčšine vychádzajú z polarít dialóg-monológ spätej s analýzou drámy a v základe zaznávajú práve divadelnú pointu monológií, lebo v centre ich záujmu je text. Rozlišovania ako „akčný verzus neakčný monológ“<sup>165</sup> alebo téza, že konvencia monológu „prispôsobuje normálu patologickú zvláštnosť“, že človek hovorí sám so sebou, vznikajú na základe schémy viac alebo menej realistickej reprezentácie dramatického deja a vedú analýzu *divadla* k mylným záverom, hoci v analýze drámy môžu dobre poslúžiť. Navyše monológ vo zvýšenej miere zvädza k prenáhleným interpretáciám formy. Pre teóriu divadla je nedostačujúca napríklad zvyčajná téza, podľa ktorej monológ vyjadruje osamelosť, vystupňovanú neschopnosť komunikácie respektíve „narušenú komunikáciu“<sup>166</sup> alebo medziludské odcudzenie. Z hľadiska divadelnej estetiky by skôr obstálo tvrdenie, že naopak, iba v dialogickom systéme je zjavné zlyhávanie hovorenia ako medziludskej komunikácie, kým monológ ako reč adresovaná divákovi zintenzívňuje komunikáciu, ktorá sa uskutočňuje *hic et nunc* v divadle. Naopak o divadle, ktoré sa podľa Szondiho „absolútne“ stahuje za štvrtú stenu, kde dialogická komunikácia funguje ako po masle, by sme mohli povedať, že komunikáciu v divadle brzdí. Z divadelného hľadiska má monologickosť inú hodnotu než dramatický text. Touto analýzou, samozrejme, nechceme dokazovať, že monológy nemôžu za žiadnych okolností stvárňovať chýbajúce dorozumenie. Spomeňme len strašidelný monológ starého Lohndreschera pri ženinej smrteľnej posteli v hre Herberta Achternbuscha *Gust*, ktorej premiéra sa konala vo francúzskom jazyku roku 1984 v parížskom T.E.P. a roku 1985 ju hral Joseph Bierbichler v Mníchove. Podobne ako v svojom monológu *Ella* Achternbusch aj tu ukazuje prostredníctvom osamelosti monologizovania, ako sa z obyčajných ľudí stávajú „biblicko-hroziví“ (Benjamin Henrichs).

## 11. Chórové divadlo

Teória monológu okrem narušenej komunikácie oprávnené zohľadňuje aj iné zdôvodnenie pre *monologizovanie dialógu* v dráme: nielen nepreklenutelná priepasť konfliktu, aj priveľký *konsenzus* hovoriacich

bráni dialogickosti. Postavy potom nerozprávajú ani tak k sebe, ale takpovediac všetky tým istým smerom. Takáto aditívna (nie konfliktná) reč pôsobí ako chór. Szondi to pozoroval napríklad na Maeterlinckových prácach. Pre postdramatické divadlo je symptomatické, že dialogickú štruktúru nahrádzajú štruktúry monologické a chórové. Na prvý pohľad prekvapuje, keď o chóre hovoríme v súvislosti s divadlom moderny, ktoré sa zdanlivo už dávno a jednoznačne chóru vzdalo. Pri vytrácaní sa chóru ide možno len o povrchnú realitu, ktorá zastiera závažnejšiu tematiku. V každom prípade je nepopierateľné, že v postdramatickom divadle dochádza k návratu chóru. Jednak sa chóry priamo inscenujú. Roku 1995 zároveň Gerardjan Rijnders i Anatolij Vasilijev spracovali Plač Jeremiášov. Chór, ktorý sa hýbe, hovorí, zariekava plačom a spevom často nahrádza drámu a dialóg. Od Serbana po Grübera sa v antickej tragédii zdôrazňuje chórová dimenzia. Paralela chóru a monológu vystupuje presvedčivo v Theatergroep Hollandia, kde jednak v chórovom duchu inscenujú antické tragédie (*Peržania, Trójanky*), jednak pod názvom *Twee Stemmen* spájajú dve sóla na základe textov Durasovej a Pasoliniho. Tu sa evidentne zlučujú dva paralelné divadelné motívy: redukcia na chórový a monologický žalospev a opätovné využívanie antických námetov.

Paralelný záujem o chór a monológ má dobrý dôvod. Už dávno sme pozorovali „tendenciu monológu prechádzať do rozprávania pripomínajúceho chór“<sup>167</sup>. Počnúc hrou *Wallensteinov tábor až po Dantonovu smrť* sa cez klasickú dramatickú tvorbu ťahá chórová línia. Bauer<sup>168</sup> ukazuje, ako na rozdiel od „viazaného dialógu“, ktorý si aj za prítomnosti viacerých hovoriacich zachováva „antitetický“ charakter, v štvrtom dejstve (posledná väzenská scéna) Büchnerovej *Dantonovej smrti* vzniká skôr polyfónia ako dialóg: jednotliví hovoriaci prispievajú iba jednotlivými veršami ku kolektívnemu chórovému žalospevu. Monologizácia a chór patria k sebe. V každej dráme, v ktorej sa svet zobrazuje prostredníctvom množstva postáv, sa prejavuje sklon k chórovosti, keď sa individuálne hlasy spoja do spoločného spevu, aj keď formálne nejde o chórové rozprávanie. Divadelno-estetickým prínosom tohto poznania je téza, že v ére médií sa do centra divadla dostávajú práve tie rečové formy, ktoré narúšajú dialogickú zomknutosť dramatického univerza – teda monológ a chór.

Analogicky k monológii môže chór (aj vzhľadom na svoj charakter davu) fungovať ako zrkadlo a partner publika. Chór vidí chór, hrá sa na teatrónovej osi. Chór ďalej ponúka možnosť manifestovať kolektívny organizmus, ktorý sa zúčastňuje na sociálnych utópiách a ilúziách. Je zrejmé, že si nevyžaduje veľké úsilie réžie, aby si diváci pri vystúpení chóru vybavili reálne masy ľudí, triedy, ľud a kolektív. Chór formálne

popiera koncepciu individua úplne oddeleného od kolektívu a zároveň posúva status reči: ak sa texty hovoria chórovo alebo prostredníctvom *dramatis personae*, ktoré svoj hlas nedvíhajú individuálne, ale ako súčasť chórového kolektívu, nanovo zažívame realitu slova, jeho hudobný zvuk a rytmus. Chórový hlas znamená manifestáciu nielen individuálneho zvuku hlasovej plurality, ale zároveň zjednotenie individuálnych tiel v dave ako „sily“. Možno menej nápadná je skutočnosť, že spojenie hlasov v chóre vedie aj k *odcudzeniu* hlasu – a to aj v doslovnom zmysle. Chór dvíha hlas, v ktorého zvukových vlnách individuálny hlas síce celkom nezaniká, ale nie je prítomný vo svojej nefalšovanej osobitosti. Predstavuje zvukový prvok nového, hrozivo osamostatneného chórového hlasu, ktorý nie je ani individuálny, ani iba abstraktne kolektívny. Ak sa individuálny hlas, hoci ho zavše ešte možno počuť, nedá rozlíšiť v rezonančnom priestore celkového chórového hlasu, potom naopak chór hovorí v jednotlivom hovoriacom. No zvuk odcudzený jednotlivému telu sa vznáša ako samostatná entita nad chórom: strašidelný hlas, ktorý prislúcha akémusi *medzitelu*. Vytvára sa tu zaujímavá paralela medzi chórom a *maskou*. Kto sleduje hovoriaceho, intenzívne zažíva spolupatričnosť zvuku individuálnej tváre. Ak však počujeme rozprávať niekoho s maskou na tvári (alebo keď sami rozprávame spod masky), vtedy sa tiež zdá, akoby sa hlas zvláštne odlišoval, oddeľoval od seba samého, akoby patril persóne (maske), a nie hovoriacej osobe.

Einar Schleef zviazal dejiny novodobej drámy s osudom chóru. Podľa neho klasická dráma vytlačila antický chór, a to predovšetkým ženský chór. Potlačenie ženy a chóru, vytrácanie ženského chóru podľa Schleefa „tesne súvisí s vyhnáním tragického vedomia“, ktoré možno znovu získať iba „návratom ženy do ústredného konfliktu“, lebo ženu z meštianskeho divadla „vypovedali“, keďže toto divadlo poznalo iba spoločenstvo mužov a mužský chór<sup>169</sup>. Je príznačné, že v textoch Heinerja Müllera sa žena aj ženský chór (chór Elektra a Ofélia; anjel zúfalstva a zrada v podobe ženy; Dascha, Médea atď.) skutočne dostávajú do centra pozornosti. Vyvažujú mužské scénické ja, ktoré by sa bez ambivalentného vzťahu k žene nemohlo konštituovať. Podľa Schleefa novodobá dráma skoncovala s antickým chórom, pretože chcela zabudnúť na vzájomný vzťah kolektívu a individua. Zrodmeštianskeho individua sa prestrihla pupočná šnúra ku kolektívnej skutočnosti, aby sa meštiansky subjekt mohol vzpriamiť v celej svojej veľkosti. Nová divadelná forma môže nadviazať iba na pozostatky a posunuté tvary, v ktorých sa predsa len zachoval základný model osi chór/individuum. Mnohé klasické drámy môžeme v podstate pokladať za chóry: *Vojaci, Tkáči, Zbojníci*<sup>170</sup>... „Nemecké hry,“ píše Schleef, „variujú motív Poslednej večere, potrebu drogy, (...) jej prijatie prostredníctvom chóru a individualizáciu člena chóru prostred-

níctvom zrady.“<sup>171</sup> Schleef cez túto prizmu číta v dramatickej spisbe o paralelnej existencii zjavného zatajovania a skrytého pokračovania chóru, číta *Fausta a Parsifala* ako príznačné diela, v ktorých „droga“ pôsobí ako katalyzátor (krv Poslednej večere v *Parsifalovi*, čarovné nápoje, smrteľná droga, povzbudzujúca droga atď. vo *Faustovi*). V Schleefovej chórovej inscenácii Brechtovej hry *Pán Puntila a jeho sluha Matti* je iba „pán“ osobitnou postavou. Tak ako vystupoval Kantor v úlohe režiséra, stojí aj Einar Schleef na javisku ako režisér i ako Puntila. Naproti tomu Matti, Brechtov „kladný hrdina“, sa mení na chórový dav. Dramatická os medzi otcom Puntilom a dcérou Evou (Jutta Hoffmannová) ostáva iba ako reminiscencia na jednu z obľúbených tém všetkých meštianskych trúchlohier – zložitý a dvojznačný vzťah otca a dcéry. O Schleefových chórových inscenáciách sa veľmi búrlivo a kontroverzne diskutovalo. Jeho divadlo je v postdramatickom spektre najexplicitnejšie chórové: umné a odcudzujúce rytmizovanie, chórové spájanie prehovorov, pohybu a priestoru vytvorilo vlastný divadelný jazyk, ktorý si vyžaduje detailné stvárnenie auditívnych aspektov. To však presahuje rámec nášho prehľadu, ktorý uvádza najdôležitejšie aspekty chórovej estetiky a nehodnotí jej jednotlivé prejavy.

Iným spôsobom sú pre nedramatickú chórovú prítomnosť hercov príznačné aj „večery“ Christoha Marthalara *Zabi Európana...* či *Nultá hodina alebo umenie servirovania*. Okrem neprítomnosti drámy upúta princíp výstupov, ktorý funguje podobne ako vo varieté alebo cirkuse. Záujem sa udržiava neprestajnými prekvapeniami a zmenami. Marthaler inscenuje hudobno-lyrické štruktúry. Lyrika a piesne rytmizujú výstupy. Nefunguje tu dynamika sekvencie a konzekvence, ale ustavičné mozaikové krúženie okolo témy. Dramaticky neproduktívne je aj sústredenie na bežné malomeštiacke správanie, scény žiarlivosti, neuspokojené sexuálne túžby, pravidelné výbuchy agresivity, plačlivé zmierenie. Ide o kozmos priemernosti, o stav, ktorý možno zviditeľniť malými výstupmi, ktorý však nemožno zmeniť prostredníctvom dramatických kolízií. Možno ho zobrazit prostredníctvom *sociálneho chóru*, ktorý sa síce skladá z jednotlivých hlasov, no vždy znovu sa spája do chórového spevu a aj striedaním hlasov si priebežne zachováva svoju chórovú kvalitu. Divadelné hry na úrovni textu sa takmer nepoužívajú, namiesto nich nachádzame piesne, prejavy a prednášky. Početné chórové piesne u Marthalara poukazujú na kolektívnu túžbu po harmónii. Výstupy sa však skladajú zo samých zákerností, malých aj väčších útrap, strachov a vystatovania. Ludové piesne, ktoré Marthaler s obľubou využíva, harmonizujú napätia a chórové spievanie napriek disharmóniám zvýrazňuje ich krásu. Prostredníctvom chóru sa Marthalerovo divadlo stáva hudobnou agitáciou a presvedčivou kritikou ideológie. Marthaler

tento efekt dosahuje aj takmer nepretržitou prítomnosťou všetkých aktérov na javisku. Systém nástupov a odchodov bol príznačný pre dramatické divadlo. „Chórová“ prítomnosť všetkých zúčastnených, pričom na scéne zostávajú aj momentálne neučinkujúci herci, vytvára sociálny chór. Túto inscenačnú stratégiu v novom divadle možno pozorovať od čechovovských inscenácií Otomara Krejču cez *Letných hostí* Petra Steina až k Marthalerovi.

## 12. Divadlo heterogenosti

V každej epoche sa divadlo definuje aj spôsobom vnímania a tematizácie imanentného momentu *heterogenosti*. Divadlo ako svet v malom, *in nuce*, zahŕňa celú škálu ľudských úkonov, činností a výrazových možností. V divadelnej praxi sa spája zvukotechnika a slávnosť, tanec a debata, scénografia a filozofia. Scénická myšlienka teda môže skrsnúť zo spojenia teórie, technickej danosti, výrazu hercovho tela a poetického obrazu, z diskusie medzi hlavným osvetľovačom, dramaturgom, hercom a autorom. To je heterogénne štruktúrovaná „rizomatickosť“ divadla. Každým svojím prvkom odkazuje smerom k „skutočnému životu“. Pretože divadlo je zároveň umeleckým aktom a časťou bežného života komunity, existuje v množstve urbanistických a politických súvislostí a jednou z jeho základných tém môže byť vzťah ku každodennosti. Od sedemdesiatych rokov 20. storočia divadlo vyhľadáva priestory spojené s prácou, kde by sa mohlo umelecky zúčastňovať na životných a pracovných procesoch a inšpirovať sa nimi. V osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch narastá tendencia nevtahovať až natolko do divadla každodennosť, ale skôr prenášať divadlo do verejných priestorov, a to až po hranicu divadelnosti alebo až za ňu. Brechtove náučné hry sa čítajú na sociálnom úrade, aby vyprovokovali diskusiu. V Münsteri zinscenovali akciu, ktorá skôr patrí do sféry sociálnej pomoci – bezplatné jedlo pre stovky chudobných. Takto sa divadlo zapája do rozličných procesov socializácie, pedagogiky a liečebnej pedagogiky, tvorí s postihnutými alebo nevidomými, pričom nie je vždy zjavné, či sa umenie inšpiruje tým, čo je mu cudzie, alebo sa necháva vtahovať do heterogénnej praxe iných spoločenských oblastí. V priebehu tejto aj iných podobných akcií skutočne došlo k vážnym debatám medzi zúčastnenými, či pozorované udalosti „sú ešte divadlom“. Postdramatické divadlo mizne, je to *„theatre at the vanishing point“*<sup>172</sup> (Herbert Blau). Obnovuje svoj charakter slávnosti, zhromaždenia a výnimočnej spoločenskej ba dokonca politickej udalosti, ktorý je mu ako umeleckému druhu tak či tak vlastný, ale aj svoju formu celkom reálneho konania, a tieto danosti spracúva divadelnými prostriedkami. Inscenovaný časovo-dynamický útvar „divadlo“ sa tak javí skôr ako „udalosť“.



# PERFORMANCIA

# Divadlo a performancia

## *Oblasť medzi*

Dôsledkom zmeny v narábaní s divadelnými znakmi je postupné posúvanie hraníc divadla smerom k praktickým formám, ktoré sa tak ako performančné umenie usilujú o reálnu skúsenosť. Opierajúc sa o pojem a tému konceptuálneho umenia (*concept art*) v takej podobe, v akej prekvitalo zvlášť okolo roku 1970, môžeme postdramatické divadlo chápať ako pokus konceptualizovať umenie v tom zmysle, že neponúka reprezentáciu, ale bezprostrednú reálnu skúsenosť: konceptuálne divadlo (*concept theatre*). Bezprostrednosť spoločnej skúsenosti umelcov a publika je podstatou performančného umenia (*performance art*). Z toho, že sa divadlo stále viac približuje zážitku a gestu sebastvárnenia umelcov – performerov, jasne vyplýva, že k prelínaniu medzi performanciou a divadlom muselo dôjsť, zvlášť keď na druhej strane môžeme v osemdesiatych rokoch sledovať paralelnú tendenciu k teatralizáciám v performančnom umení. RoseLee Goldbergová upozorňuje na tento vývoj u umelcov ako Jesurun, Fabre, LeCompteová, Wilson a jeho následník Lee Breuer (*Gospel at Colonus*, 1984). Nanovo sa zjednocuje opera, performancia a divadlo. Goldbergová v tejto súvislosti vymenúva aj talianske skupiny Falso movimento a La Gaia Scienza, La Fura dels Baus, Arianne Minouschkinová (!) a iné<sup>173</sup>. Performancia sa približuje k divadlu hľadaním vypracovaných vizuálnych a auditívnych štruktúr, zdokonaľovaním mediálnych technológií a narábaním s dlhšími časovými úsekmi. Experimentálne divadlo sa pod vplyvom zrýchlených rytmov vnímania „skracuje“ a neorientuje sa už na psychologický vývin deja a charakteru, často sa uspokojuje s hodinovou či kratšou inscenáciou. Z hľadiska výtvarného umenia sa performančné umenie javí ako rozšírenie obrazového alebo objektového stvárnenia reality prostredníctvom *časovej dimenzie*. Trvanie, pominuteľnosť, simultánnosť a neopakovanosť sa stávajú skúsenosťami s časom v umení, ktoré sa už neobmedzuje na prezentáciu konečného výsledku skrytej tvorby, ale zhodnocuje časový proces vytvárania obrazu ako „divadelný“ postup. Úlohou diváka už nie je mentálna rekonštrukcia, znovuvytváranie a trpezlivé kopírovanie fixného obrazu, ale mobilizácia schopnosti reagovať a zažívať, a využiť tak ponuku zúčastniť sa na procese.

Herec postdramatického divadla často už nie je predstaviteľom roly (*actor*), ale performerom, ktorý svoju prítomnosť na javisku ponúka na kontempláciu. Michael Kirby pre to zaviedol pojmy *acting* (hranie) a *not-acting* (ne-hranie), vrátane zaujímavého rozlíšenia prechodov od *full matrixed acting* (herectvo plne v kontexte) až po *non-matrixed*

*acting* (herectvo mimo kontextu).<sup>174</sup> Jeho analýza je cenná preto, lebo na základe technických rozlíšení prvýkrát zreteľne upozorňuje na terén „pod“ klasickým herectvom. *Not-acting*, jeden extrém, sa vzťahuje na prítomnosť, v ktorej herec nič nerobí, aby zosilnil informáciu vznikajúcu jeho *bytosťou prítomnosťou* (napríklad javiskový sluha v japonskom divadle). Keďže nie je súčasťou kontextu (*matrix*) hry, je tu v stave *non-matrixed acting*. V ďalšom stupni – *symbolized matrix* (symbolický kontext) – sa Kirby odvoláva na herca, ktorý ako Oidipus kríva. Krívanie však nehra, núti ho k nemu palica v jeho nohaviciach. Takže nenapodobňuje krívanie, ale naozaj kríva. Ak pridáme kontext *zvonku* prichádzajúcich znakov, ktoré si herec nevytvára sám, môžeme hovoriť o *received acting* (prijímané herectvo). (V barovej scéne niekoľkí muži v rohu hrajú pri stole karty. Okrem toho nerobia nič iné, ale budeme ich vnímať ako hercov, ktorí hrajú.) Keď pridáme s čistou emočnou spoluúčasťou, dosiahneme stupeň *simple acting* (jednoduché herectvo). (Performer z Living Theatre chodia medzi divákmi a so zanietím vysvetľujú: „Nesmiem cestovať bez pasu“, „Nesmiem sa vystaňovať“ a pod. Vyjadrenia sú výstižné, nie sú fiktívne, ale použilo sa jednoduché herectvo.) Až keď prichádza fikcia, môžeme hovoriť o *complex acting* (komplexné herectvo), o herectve v plnom zmysle zvyčajného používania tohto slova. To sa týka herca (*actor*), zatiaľ čo performer sa pohybuje najmä medzi *simple acting* a *not-acting*. V performancii sa rovnako ako v postdramatickom divadle dostáva do popredia *liveness* (živost), provokatívna prítomnosť človeka namiesto stelesňovania postavy. (Stálo by za to napísať samostatnú štúdiu o tom, ako sa zmenil profil požiadaviek na herca nových divadelných foriem oproti hercovi klasického divadla. V priebehu tohto výskumu sa hovorilo o rade aspektov tohto problému, napríklad o technike prítomnosti alebo o dualite stelesnenia a komunikácie, ale nemôžeme ich tu rozvíjať.)

### Vymedzenie performancie

Performancia vo všeobecnosti bola výstižne označená ako „integratívna estetika živosti“<sup>175</sup>. V centre metódy performančných postupov (ku ktorým nepatria len umelecké formy) stojí „produkcia prítomnosti“ (Gumbrecht), intenzita komunikácie *face to face*, ktorú nemôžu nahradiť akokoľvek progresívne komunikačné procesy sprostredkované cez interface. A tak ako sa performančné umenie zrieka kritérií diela, tak aj nové divadlo využíva vo svojej inscenačnej praxi predtým neuznávanú estetickú „platnosť“ performancie: právo na performatívne vymedzenie bez zdôvodňovania v stváraní. Platnosť divadla sa neodvodzuje z literárnej „predlohy“, aj keď jej v skutočnosti môže „zodpovedať“. To viedlo v literárnej vede k značnému zmätku. Wolfgang Matzat zastá-

va názor, že inscenovanie potlačuje aj dramatický proces stváraný „teatrálnym divadlom“, lebo v ňom dominuje „teatrálna perspektíva“, ako príklad však uvádza – aspoň v roku 1982 – vedľa frašky a *comédie dell'arte* už iba absurdné divadlo. A tomu prisudzuje hroziace nebezpečenstvo, že „extrémne zdôrazňovanie divadelného stváraní“ môže vyjaviť „príznačnú prázdnotu“ divadla: „Stvárané udalosti sa stávajú označujúcimi bez označovaných, symbolmi bez významu, takže sa nemôžu naplniť emocionálnym obsahom.“<sup>176</sup> Ostáva tajomstvom, prečo inscenácia nemá mať vo svojej vlastnej realite emocionálny obsah. Takéto pomýlené názory však tým väčšími upozorňujú na nevyhnutnosť presnej analýzy posunu miesta a štruktúry divadelnej komunikácie v postdramatickom divadle.

Rozštiepenie antiiluzivných a epických divadelných foriem na prítomnosť a reprezentáciu, stvárané a proces stváraní zahŕňa síce nové spôsoby vnímania, no ak máme publikum provokovať, burcovať, sociálne mobilizovať, politizovať, pozícia pozorovateľa (nachádza sa „oproti“ javisku) ostáva aj potom v jadre nezmenená. V starom divadle snovej ilúzie nebola pre modernu dostatočná miera „reálneho“, a tak divadlo prešlo k deziluzívnym stratégiám. Tento argument nedostatku reálneho sa však mohol zopakovať a namieriť aj proti modernému divadlu. Jeho recepcia bola síce uvedomelejšia, no jej ťažiskom sa nestala sama divadelná situácia, čiže proces medzi javiskom a publikom. Presne to sa však stalo jadrom myšlienky performancie. Iste sa tým urobil ďalší veľký krok k strate umeleckých kritérií, ktoré sa v *diele* ľahšie môžu uplatňovať a overovať. Ak nepredstavuje hodnotu „objektívne“ analyzovateľné dielo, ale kontakt s publikom, závisí táto hodnota od skúsenosti účastníkov, čiže v porovnaní s dlhodobou fixovaným, „inertným“ dielom od výrazne subjektívnej a efemérnej skutočnosti. Aj definícia toho, čo je performancia a čo iba exhibicionistické, nápadné správanie, je nemožná. Rozhodujúcou odpoveďou už môže byť len vlastná predstava umelca: Performancia je to, čo takto ohlasujú tí, ktorí ju predvádzajú. Vymedzenie performancie neprebíha podľa vopred stanovených kritérií, ale predovšetkým podľa jej komunikačného úspechu. Nemôžeme však obísť to, že o úspechu komunikácie rozhoduje publikum už nie ako nedotknutý svedok, ale ako divadelný partner. Tým vzniklo nevyhnutné *priblíženie ku kritériám masovej komunikácie*. To je odvrátená strana oslobodenia divadla pre performatívnu pozíciu, ktorá mu zároveň otvorila široký priestor nových inscenačných štýlov. Inscenácia (predstavenie), systematicky rozložená medzi pretextom a recepciou, presúva svoju váhu k druhému pólu. Divadlo sa musí stať z predvádzaného diela, ktoré chápeme ako zvecnený produkt (hoci aj toto zvecnené dielo vzniklo v procese), aktom a momentom komunikácie, výmenou, ktorá dočasnosť divadelnej „situácie“, teda jej

pominuteľnosť, v porovnaní s trvalým dielom tradične chápanú ako nedostatok, nielen priznáva, ale aj potvrdzuje ako nevyhnutnosť pre prax komunikačnej intenzity.

## Sebatransformácia

Nechceme tu robiť akúsi analýzu celého *performance art*, iba pomenovať prekrývajúcu sa oblasť divadla a performančného umenia, lebo patrí do diskurzu postdramatického divadla. Ide o nasledujúci posun: divadlo znamená, že umelci predvádzajú prostredníctvom informácií alebo gest realitu, ktorú umelecky *transformujú*. V performančnom umení sa umelec menej zameriava na transformáciu a sprostredkovanie esteticky spracovanej skutočnosti nachádzajúcej sa mimo neho, viac sa usiluje o „*sebatransformáciu*“.<sup>177</sup> Umelec – v performančnom umení nápadne často umelkyňa – organizuje, vykonáva, prezentuje akcie, do ktorých zapája vlastné telo. Ak sa vlastné telo nepoužíva iba ako subjekt manipulácie, ale zároveň aj ako objekt, ako signifikantný materiál, vytvára také konanie pre samého umelca aj pre publikum estetický odstup. Chris Burden, ktorý sa nechá postreliť, Iole de Freitasová, Gina Paneová, ktorá si v *A Hot Afternoon* (1977) žiletkou zranila špičku jazyka, nastolujú otázku statusu estetického diferencie a predovšetkým pozície, do akej sa pritom dostáva *divák*. Z problému, že sa sebatransformácia stáva hlavnou hodnotou, vyvodzuje divadlo iný dôsledok ako performančné umenie. Aj v divadle môže nastať situácia sebatransformácie, ale tesne pred jej totálnym završením sa zastaví. Herec môže síce uskutočniť jednorazové momenty sebatransformácie, ale môže ich aj *opakovať*. Odmietá sa stať dvojníkom jednej postavy, vystupuje ako „epický“ herec, *ukazujúci*, ako seba-predstavitel, ako performer, ktorý svoju prítomnosť používa ako primárny materiál, ale chce, ako on sám, na ďalší deň ten postup zopakovať. Niekedy môže herec neopakovateľným spôsobom manipulovať s vlastným telom, ale nie je to jeho cieľom.

Či už sa performer sám ponúka ako „obef“, alebo sa v publiku prostredníctvom súcitu vzbudzuje pocit viny a tak sa samo obecenstvo ocitne v úlohe obeť<sup>178</sup>, či performance prechádza do sebamaniplácie až po hranicu znesiteľnosti – vždy tu vidíme analógiu s archaickými *rituálmi*, ktoré však môžu byť problematické, pretože sa uskutočňujú mimo svojho niekdajšieho mýticko-magického náboženského kontextu. V skutočnosti koncept sebatransformácie predkladá verejnú samovraždu ako radikálny variant performance, ako akt, ktorý už nie je poznačený nijakým kompromisom samotnej „teatrálnosti“ a reprezentácie a ktorý predstavuje radikálne reálnu, súčasnú (a neopakovateľnú) skúsenosť. Túto úvahu nechápeme satiricky ani polemicky.

Nespochybnujeme osobnú a umeleckú autenticitu uvažovania o performance. Nielenže vytvorila nesmierne živé momenty, ale aj natrvalo zmenila myslenie o umení. Treba tu poukázať na odlišnosť východiskového bodu, voľby týkajúcej sa vzťahu medzi reálnym životom a umením: ostáva ešte radikálne zredukovaná estetická dištancia, princípom estetického konania – alebo už nie? V skutočnosti za otázkou virtuálne radikálnej sebatransformácie v performance a divadle stojí otázka *etickej opcie*. RoseLee Goldbergová cituje Leninovu (!) vetu „etika je estetika budúcnosti“<sup>179</sup>, ktorá poslúžila ako názov jednej performance Laurie Andersonovej z roku 1976 – *Ethics is the Aesthetics of the Few(ture)*. Aj v divadle môžeme telo vystavovať riziku: ako materiálna prax je divadelné umenie ešte vždy znečistením hranice medzi ukazujúcim a ukazovaným, lebo telo sa stále používa ako materiál. Tak je to v klasickom baletе, ktorý predpokladá mučivý dril, o radikálnej (a zároveň otáznej) praxi môžeme diskutovať u Schleefa, Fabra a iných. Odôvodnené rozlišovanie medzi performance a divadlom (vieme, že celkom zreteľná hranica neexistuje) by sme nenašli tam, kde telesné exponovanie, sebou samým zvolené telesné zraňovanie vytvára situáciu, v ktorej telo slúži iba ako signifikantný materiál „využitý“ v procese signifikácie, ale tam, kde situácia smeruje výslovne k sebatransformácii. V divadle performer v princípe nechce transformovať sám seba, ale situáciu a možno aj publikum. Inými slovami, aj v divadelnej práci, tak výrazne zameraanej na prítomnosť, transformácia a pôsobenie katarzie ostáva virtuálne, dobrovoľné a perspektívne. Ideálom performančného umenia je oproti tomu proces a okamih, ktorý sa deje reálne, emočne naliehavo a tu a teraz.

Vypracovanie deliacich čiar medzi transformáciou a sebatransformáciou v rozličných použitíach rituálu by mohlo byť zavádzajúce: Performance ako rituál – podobne ako u viedenských akcionistov (Nitsch, Mühl) – má pozorovateľa pretvoriť. Etika katarzie, kde sa civilizácie potlačená agresivita znova vracia do priestoru vedomia a prežívania, si vyžaduje spoluúčasť, prebudením nekontrolovateľných afektívnych reakcií (strach, odpor, zdesenie) prekračuje divákovu *splendid isolation*. Napriek tomu si herci uchovávajú vlastnú identitu a proces ostáva natolko divadlom, nakoľko obrazy Arnulfa Reinera ostávajú výtvorným umením. Keďže nám nejde o antropologický výskum, uspokojili sme sa s tým, že sme vyzdvihli rituálny alebo kvázirituálny aspekt divadelných foriem a performance. Aj keď pripustíme problematickosť presunu spôsobov správania z magických a mýtických predstáv do vysoko modernej situácie, je zrejmé, že odvolávanie sa na archaicnosť, sústredenie sa na hranice civilizácie kódovaného správania a hoci aj povrchná adaptácia obradných foriem sa objektívne stali umelecky

produktívne a najmä bojovali proti vtláčaniu radikálneho umenia do rámca tradičných estetických pravidiel. Johannes Lothar Schröder sa právom obracia proti „paušalizujúcemu odmietaniu, ktoré zavrhuje výzvu akcií pod zámienkou osvietenecky sa tváriacej averzie proti reli-gióznosti“<sup>180</sup>. Rituál sa v dnešnej divadelnej a performančnej praxi pýta na možnosti človeka na pokraji jeho civilizačného skrotenia. Je viac ako jasné, že umelec – a celkom iste najmä marginalizovaný performančný umelec – naozaj nemôže fungovať ako šaman, teda ako spoločensky uznávaný a obdivovaný samotár, ktorý prekračuje hranice za druhých. V dnešnej spoločnosti každý umelec vykonáva *ritus* na vlastnú zodpovednosť.

„Kamkoľvek... sa pozrieme a akokoľvek ďaleko sa obzrieme,“ píše Schechner, „divadlo sa vždy prezentuje ako prelinanie rituálu a zábavy. Chvíľu sa zdá, že pochádza z rituálu, v ďalšom momente, že zo zábavy – dvojičky-akrobati, prekoprcajúci sa jeden cez druhého, žiaden nie je navrchu dlhšie ako ten druhý“<sup>181</sup>. Bolo by nesprávne obmedzovať prienik rituálnych impulzov na divadlo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov. To, čo sa vtedy vyvinulo, to sa v rozmanitých formách etablovalo v divadle osemdesiatych a deväťdesiatych rokov. V divadle reálneho rovnako ako v inscenačných štýloch agresívne orientovaných na publikum, v performancii rovnako ako v početných parateatrálnych aktivitách nachádzame prax na pomedzí divadla a rituálu. Divadelno-antropologická téza hovorí, že ozajstná primárna polarita nevzniká medzi rituálom a divadlom (performančným umením), ale v parametroch „účinnosti“ (o ktorú ide v rituáli) a „zábavy“ (v „umení“).<sup>182</sup> Ide o to, nakoľko sa toto v kultúrnej antropológii ústredné rozlišovanie uplatní pri analýze nového divadla. Ťažkosť spočíva v tom, že estetický postoj vo všeobecnosti, tak ako to vyjadruje Schechnerov príklad dvojičiek, spočíva v ustavičnom „prepletaní“ oboch motívov. Tak sa divadlo môže usilovať o variáciu „účinnosti“, ktorú s rituálnymi postupmi, povedzme afrických spoločností, spája len málo, a napriek tomu predstavovať oveľa viac než zábavu.

### Agresia, zodpovednosť

Performancie zamerané na telo a osobu sú nápadne často „ženskou záležitosťou“. Medzi najznámejšie performerky patria Rachel Rosenthalová, Carolee Schneemanová, Joan Jonasová či Laurie Andersonová. Naznačili sme, že keď feministická kritika umožnila rozpoznať mužsky kódovaný obraz ženy (a čoraz viac aj rodovú identitu) ako konštrukciu vedomej projekcie mužského pohľadu, mimoriadne často sa témou stávalo ženské telo ako sociálne kódovaná projekčná plocha ideálov, želaní, túžob

a ponižovania. Treba spomenúť napríklad podujatia ako *Kitchen Shows* maliarky Bobby Bakerovej, ktorá pravidelne pozývala do svojej veľkej súkromnej kuchyne dva tucty divákov a tam zblízka prezentovala surrealisticky nadnesený monológ o otrockom údele ženy v kuchyni. V iných performanciách je realita ohrozeného tela silnejšia než akékoľvek iné témy. Keď sa Marina Abramoviczová ponúka divákovi s tým, že s ňou môžu robiť čokoľvek, musí sa vnímanie zmeniť na pocit zodpovednosti. V skutočnosti sa u návštevníkov, ktorí sa nechali vyprovokovať neprítomnosťou hraníc, prejavila aj neskrývaná agresivita, takže performanciu prerušili, keď niekto dal umelkyni do ruky nabitý revolver namierený na jej sluchu. Tu je nebezpečenstvo a bolesť výsledkom zámernej pasivity, všetko je nepredvídateľné, lebo spôsob správania ostal na návštevníkoch.

Performanční umelci šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov hľadali narúšanie spoločensky zväzujúcich noriem v skúsenosti s bolesťou a telesným ohrozením. Rozhodnutie zobrať na seba riziko, zraňovať sa, spôsobovať si bolesť a dokonca reálne ohroziť svoj život vzniklo u Chrisa Burdena asi aj z vonkajších príčin, no v akte, ktorý sám inicioval. Aj tam bola v hre nepredvídateľnosť, obmedzenie sebakontroly. V oboch prípadoch je zreteľná rola obeť, pričom vychádza z individuálnej subjektívnej *vôle*, aj tá však môže byť obeťou sociálnej štruktúry. Nový stupeň desivosti nachádzame u Orlan, ktorej telo – a predovšetkým tvár – oslobodzujú, skrášľujú, znetvorujú, pretvárajú verejne inscenované operácie podľa ideálnych obrazov západnej kultúry (čelo ako Mona Lisa, Nefertitin nos a pod.). Tvár tradične chápeme ako výraz nezameniteľnej individuality – tá Orlanina sa však rokmi stále mení a vytvára, nie ako trvalá identita, ale ako výsledok voľby z „vlastnej“ *vôle*. Zdá sa, že tým sa jej subjektívna vôľa oproti „obetovaniam sa“ predchádzajúcich performančných umelcov ešte zvyrazňuje. Zároveň sa však objavuje nový problém: tým, že subjekt voluntaristicky narába so svojím telom, vzniká na jednej strane apoteóza *self-willed* (svojvoľného) individua, ktoré sa neuspokojuje s realitou určenou osudom, napríklad so svojím výzorom. Orlan dokazuje svoju jednostranne absolútnu slobodu voliť „si“ samu seba, a to je prejav budúcej „spoločnosti multimožností“, v ktorej už ako dané prírodou nič neplatí: jednotlivec však musí niest aj narastajúcu farchu vlastnej voľby a zodpovednosti. Zároveň však Orlanine performancie s hroziou jasnosťou tematizujú, že „vôľa“ sa tam, kde sa zdá najmocnejšia a najodvážnejšia, v skutočnosti už vzdala. Totálne sa prispôsobuje kultúrnym normám, ideálom krásy, fantazijným vzorom. U Orlan sa stáva zvolená, umelecky zameraná telesná štylizácia, zmrzačenie do „krásy“ ozrutnou, hrôzostrašnou materializáciou ničotnosti *ja*, nielen „sebatransformáciou“, ale transformáciou obrazu človeka.

Priestor zodpovednosti sa spochybňuje do takmer neznesiteľnej miery – zvlášť Orlan sa vyhýbala tomu, aby recepciu svojich performancií uľahčila tézami ideologickej kritiky (feministická kritika skrášľovacej chirurgie a pod.).

## Prézens performancie

Hans Ulrich Gumbrecht objasnil, nakoľko sú za fascináciu športom (ako reálnou udalosťou) zodpovedné „elementárne gestá produkcie prítomnosti“, ktoré „sa zjavne veľa poučili z divadelných foriem, žánrov a rituálov“.<sup>183</sup> Hovorí, že ide o „posúvanie vecí na dosah, aby sme sa ich mohli dotknúť“, o pozmenené preformulovanie Benjaminovej tézy, že neprekonateľné želanie nás približovať sa k veciam sa stalo bázou straty aury umení. Gumbrecht nepribližuje hlbinnú hermeneutiku produkcie prítomnosti ničím menším než eucharistiou, v ktorej chlieb a víno nie sú signifiantmi Kristovho tela a krvi, ale reálnou prítomnosťou v akte svätého prijímania. Krv a telo Kristovo nie sú „označované“, ale substanciálne: sú modelom „prítomnosti“, ktorá poukazuje sama na seba a v rituálnom obrade zjednocuje zhromaždené spoločenstvo. V tomto zmysle je pre Gumbrechta športový zážitok porovnateľný so stredovekým javiskom: ani k jednému netreba pristupovať hermeneuticky, herci na javisku nepredstierajú tak ako v „modernom“ divadle, že si divákov nevidia, ale vzájomne na seba s publikom reagujú.

Ponúka sa téza, že šport súvisí s fenoménom performancie, symptomatickým pre kultúrnu vývinovú tendenciu, ktorá nefunguje podľa predpisov stvárňovania a hermeneutickej interpretácie. V skutočnosti je to asi tak, že „narastajúci význam športových podujatí je pravdepodobne súčasťou väčšieho presunu vnútri súčasnej kultúry“,<sup>184</sup> kde je čoraz významnejším kultúrnym fenoménom „produkcia prítomnosti“, ktorú v zásade nemôžeme chápať ako mimézis alebo stvárňovanie. Inou otázkou, ktorou sa tu nebudeme zaoberať, je to, či práve pri športe „realistická“ dimenzia víťazstva a porážky, (peňažnej) výhry a straty, nepotláča epifániu prítomnosti, takže sa šport nakoniec divadelným rituálom vôbec nepodobá. Pre postdramatické divadlo je v každom prípade kľúčovou figúrou spojenie naivného alebo rúhačského vykonania magickej ceremónie, interaktívna performancia, produkcia prítomnosti. Táto figúra vysvetľuje jeho nástojenie na prítomnosti, jeho ceremoniálne a rituálne tendencie a sklon stavať postdramatické divadlo na jednu úroveň s rituálmi rozšírenými vo viacerých kultúrach. Gumbrecht si neuvedomuje, že taká prítomnosť nikdy nemôže byť v plnom zmysle „tu“ a „naplnená“, že si stále uchováva charakter vytúženého, iba naznačeného a stráca sa zakaždým, keď sa v mysli stáva súčasťou skúsenosti. Vracia sa k Schillerovej idei nie naivnej, ale „sentimentálnej“ účasti, aby ju považoval za „zrodenie prítomnosti“ (Nancy), za príchod, advent, za jedinú *predstaviteľnú* prítomnosť.<sup>185</sup>

Pre divadlo je však podstatné nielen nahliadnutie do výlučne virtuálneho spôsobu bytia prítomnosti, ale aj jej eticky predurčená kvalita *spoluprítomnosti*, teda vzájomnej výzvy. Ak existuje herecký paradox, tak je to práve paradox hereckej prítomnosti. Gesto, zvuk, ktoré od herca prijímame, existujú, ale nie jednoducho samé od seba, z plnosti svojej existencie, ale ako prvok komplexnej situácie, ktorú opäť nemôžeme uchopiť ako celok. To, čo k nám prichádza, je očividná prítomnosť, tá je však tým, čím je, niečím iným než prítomnosťou obrazu, zvuku, architektúry. Je objektívnou – hoci nezámernou – spoluprítomnosťou so vzťahom k nám. Preto nie je isté, či nám túto prítomnosť niekto daroval, alebo ju my, diváci, prvýkrát vytvárame. Prítomnosť herca nemôžeme objektivizovať ako protiklad, predmet, objekt, prítomnosť, ale ako spolu-prítomnosť v zmysle nevyhnutnej implikácie. Estetická skúsenosť divadla – a prítomnosť herca je jej paradigmatickým príkladom, lebo zahŕňa všetky nejasnosti a ambivalencie spojené s hranicou estetickosti – je reflexiou až v podriadenom zmysle. Uskutočňuje sa skôr *ex post* a motivuje ju iba predchádzajúce uvedomenie si danosti, o ktorej sa nerozmýšľa, ktorá sa nereflektuje a preto má charakter *šokujúceho*. Každá estetická skúsenosť pozná túto dvojpólovosť, konfrontáciu s prítomnosťou, s „náhle“ a s princípom dodatočnej reflexie, spracovaním tejto skúsenosti v myšlienkach, dodatočných spomienkach, v hľbaní.

Na presnejšiu charakterizáciu prítomnosti, ktorú nachádzame v performancii a divadelných formách mimo paradigmy dramatického divadla, sa osvedčila Bohrerova *estetika hrôzy*. „Estetický čas nie je metaforicky ozvláštnený historický čas. Udalosť z historického času sa nevzťahuje na udalosti reálneho času,“<sup>186</sup> zdôrazňuje Bohrer. To, čo chápeme ako špecifickú časovosť performance – na rozdiel od stvárňovaného času – je pre Bohrera aspektom šoku a hrôzy. My sa naopak zaoberáme otázkou hrôzy ako súčasťou divadelnej estetiky. Oplatí sa teda pozrieť na Bohrerov koncept hrôzy. Autor na príklade Caravaggiovej *Medúzy* dokladá, že estetická hrôza sa na rozdiel od tej skutočnej vyznačuje štylizáciou, ktorá pretvára desivé na dekoratívne. Preto dochádza len k „imaginárnej identifikácii“.<sup>187</sup> Druhá kvalita je ešte dôležitejšia: „Tvár tejto Medúzy vlastne nevzbudzuje hrôzu, zdá sa, že sama vidí niečo hrozné (takpovediac svoj vlastný mýtický osud)...“<sup>188</sup>. Estetický jav nereprezentuje empirickú, reálnu hrôzu, chveje sa sám v sebe. Nestvárňuje nič skutočne hrozné. Prítomný jav ako estetická skutočnosť teda nepozýva vysvetlovať, skúmať ani (napríklad „tragicky“) z významňovať hrozivé, ale „mimeticky“ zakúsiť hrôzu. V pozorovateľovi obrazu sa uskutočňuje hrôza, ktorá *tkvie* v obraze. Bohrer z tohto modelu vyvodzuje kvality *intenzity* a *záhadnosti*, ktoré právom pokladá za konštitutívne prvky „estetickej

skúsenosti“, opísateľné rovnocennými formuláciami „náhle zjavenie“ a „sebareferenčná epifánia“.<sup>189</sup> Do akej miery mimoriadne alebo prednostne definuje moderna estetickosť časovosti tejto epifánie, to je už mimo nášho pozorovania. Bohrer konštatuje existenciu „gréckej a modernistickej estetiky hrôzy“<sup>190</sup> a chápe epifániu hrôzy ako „estetickú štruktúru (...), ktorá sa opakuje v rôznych časových fázach európskej literatúry a dejín umenia“, pričom v Aténach 5. storočia, v neskorej renesancii a v období okolo roku 1900 vidí zvlášť priaznivú pôdu pre vnútornú esteticky, nie historicky zdôvodnenú fenomenálnosť hrôzy.

Tu sa však ponúka využitie a variovanie Bohrerovej úvahy pre potreby divadla. Mohli by sme povedať, že hlava Medúzy asi menej vidí svoju vlastnú situáciu, presnejšie povedané, hrôza sa vôbec netýka nijakej denotovateľnej hroznej reality. Predmet hrôzy musí práve z dôvodu logiky obrazu ostať *mimo* stvárňovaného (stvárniteľného) sveta. Nemá podobu. Namaľovaná odseknutá hlava sa vôbec „nepozerala“, ale v logike namaľovaného obrazu „vyjadruje“ práve pohľad mŕtvej Medúzy, teda „nevidenie“. To však znamená, že hrozná je smrť pohľadu, jeho prázdnota, jeho zlyhanie. Základný motív novšieho myslenia o umení a divadle tak môžeme priradiť k idei „šoku“ (Benjamin), ktorá je charakteristicky na pomedzí psychologickkej kategórie a estetickkej štruktúry; „náhlosti“ (Bohrer), „prepadávania“ (Adorno), hrôzy, „ktorá nevyhnutne sprevádza poznanie“ (Brecht), idey hrôzy ako „prvého zjavenia nového“ (Müller), hrozby, že sa nič nestane (Lyotard). V oddramatizovaných formách divadla, ktoré sprostredkujú spôsob „prázdnej“ kontemplácie, ako aj v nepríjemných, radikálnych bolestivých performanciách, ktoré bezprostredne terorizujú afektom, sa ukazuje, že psychologický výklad zážitku prítomnosti ako hrôzy – ktorý ani Bohrera právom nezaujima – nikde nestačí. Vždy ho treba doplniť reprezentatívnym objektom alebo vecným obsahom vyvolávajúcim hrôzu. Divadelno-estetická dimenzia je štruktúra šoku, ktorý nevzniká v súvislosti s predmetom – nejde o hrôzu z príbehu, a či danosti, ale z hrôzy samotnej. Psychologická skúsenosť *zdesenia* by približne mohla charakterizovať to, čo sa človeku prihodí, ak niečo, nevedno čo, nevie alebo nemá, a toto nemá a nevedieť „náhle“ prežíva ako prázdnotu. Signál, ktorý si nevieme vysvetliť a ktorý nás zasiahne. Prítomnosť ako taktó neprerušená a neprerušiteľná skúsenosť je *zakúsenie oneskorenia*. V oneskorení, *na okraji času*, sa uskutočňuje skúsenosť.

Napriek pochopiteľnému podozreniu z estetizmu môže byť *estetika zdesenia* v divadle iným menom pre estetiku zodpovednosti. Hre v podstate ide o moju účasť: od mojej vlastnej zodpovednosti za mentálnu syntézu diania, cez pozornosť, ktorá musí ostať otvorená pre to, čo nebude zrozumiteľné, pociťovanie účasti na tom, čo sa okolo mňa deje, až po

vnímanie problematickej situácie samého prizerania. Postdramatické divadlo je *prézens divadla*. Aby sme prítomnosť v narážke na Bohrerov koncept „absolútnej prítomnosti“ preformulovali na *prézens divadla*, treba predovšetkým uvažovať o nej ako o procese. Nemôže byť objektom, substanciou ani predmetom poznávania v zmysle syntézy završenej obrazotvornosťou a rozumom. Pomôžeme si tým, že túto prítomnosť budeme chápať ako niečo, čo sa *deje*, využijeme kategórie teoretického poznávania – a dokonca etické kategórie – ako charakteristické pre estetickú oblasť. Bohrerova „absolútna prítomnosť“ je nemerateľná vzhľadom na všetky koncepcie, ktoré v estetikej skúsenosti vidia prostredníka, médium, metaforu, zástupcu inej reality. Umenie nie je prostredníkom skutočnosti, ľudskosti, božskosti alebo absolútna. Umenie nie je „reálna prítomnosť“ v zmysle výroku Georga Steinera, ale stáva sa „iným“, ktoré je v prítomnosti umeleckého diela striktne prázdne, „vytvorené v tomto okamihu, nie ako estetické svätodušné sviatky, ale ako *epifánia sui generis*“<sup>191</sup>. Jej formy už netreba systematicky odvodzovať, ale iba analyticky objasniť v ich aktuálnych konkrétnych podobách. Tento *prézens* nie je bodom súčasnosti zvecneným v linii času, ale – ako nepretržité ubúdanie tohto bodu – je už prechodom a zároveň cézurou medzi minulým a prichádzajúcim. *Prézens* je *nutne podryvaním prítomnosti a vymykaním sa z nej*. Označuje udalosť, ktorá vyprázdňuje *teraz*, a v tejto prázdnote nechá zablysnúť sa iba spomienku a predvídanie. *Prézens* nie je nič, čo by sme mohli konceptuálne uchopiť, je to završujúci sa proces trvalého sebarozdeľovania sa *teraz* na vždy nové úlomky z „práve pred chvíľou“ a „čoskoro“. Je bližší smrti, než tolko spomínanému „životu“ divadla. Heiner Müller: „Divadelným špecifikom totiž nie je prítomnosť živých divákov, ale prítomnosť potencionálnych umierajúcich.“<sup>192</sup> *Prézens* v tomto zmysle prebiehajúcej, miznúcej prítomnosti, ktorú zároveň zakúšame ako „preč“, ako neprítomnosť, ako už-odchádzanie, ruší v postdramatickom divadle dramatickú reprezentáciu.

Možno sa postdramatické divadlo stane iba momentom, v ktorom bolo možné preskúmať pozadie reprezentácie na všetkých úrovniach. Možno sa postdramatickosťou začína nové divadlo, v ktorom sa znova stretnú dramatické figurácie po tak veľkom vzdialení drámy a divadla. Premostením by mohli byť naratívne formy, prosté, až triviálne osvojenie si starých príbehov, a v neposlednom rade potreba návratu vedomej a umelej štylizácie ako úniku pred klamnosťou naturalistického obrazu. Príde niečo nové, a povedané s Brechtom:

„Táto povrchná zberba bažiaca po novinkách  
Ktorá nedonosi svoje čižmy

Nedočíta svoje knihy  
Pozabúda svoje myšlienky  
To je prirodzená  
Nádej sveta  
I keď ňou nie je  
Je všetko nové  
Lepšie ako všetko staré.“<sup>193</sup>



**TEXT**

## Text, reč, hovorenie

### Reč a javisko v agóne

Na prvý pohľad sa zdá, že postdramatické divadlo menej doceňuje úlohu textu než klasické divadelné diela s fabulou. Nekonštatoval však Stanislavskij, ktorého sotva môžeme zaradiť medzi nepriateľov literatúry, že text ako taký je pre divadlo bezcenný? Že slová nadobúdajú význam až cez „subtext“ dramaturgie a roly? Zásadný rozdiel (a konkurencia) medzi perspektívou textu, ktorý je v každej veľkej dráme aj završeným jazykovým dielom a celkom inou perspektívou divadla, pre ktorú text predstavuje materiál, je zrejmy a týka sa aj staršieho divadla. Nové divadlo iba prehĺbuje už nie celkom nové poznanie, že vzťah medzi textom a scénou nikdy nebol harmonický, skôr jednostaj konfliktný. Bernard Dort hovoril o tom, že ozajstné zjednotenie textu a javiska sa nikdy neuskutoční. Vždy pôjde o pomer medzi potlačením a kompromisom.<sup>194</sup> Keďže je táto nezvratnosť tak či tak latentným štrukturálnym konfliktom každej divadelnej praxe, môže sa stať cieľným, zamýšľaným inscenačným princípom. Opozícia verbálne/neverbálne pri tom nie je rozhodujúca, hoci to tak často rezonuje v obľúbenej bezduchej konfrontácii „avantgardného“ a „textového“ divadla. Nemý tanec môže byť nezáživný a didaktický, tanec rečových gest významnou výpoveďou.

Pred *logos* sa v postdramatickom divadle dostáva dych, rytmus, „teraz“ zmyslovej telesnej prítomnosti. Logos sa otvára a šíri takým spôsobom, že význam sa už nutne neodovzdáva z bodu A (javisko) do bodu B (divák), ale prostredníctvom reči sa realizuje špecificky divadelný, „magický“ prenos a spojenie. Jedným z prvých teoretikov tohto spojenia bol Artaud. Ani jemu však nešlo o jednoduchú alternatívu „za text alebo proti textu“, ale o presun hierarchie: o otvorenie textu, jeho logiky a jeho vynútenej architektúry pre opätovné získanie divadelnej *dimension événementielle*, dimenzie zážitku, udalosti. V druhom manifeste *Divadla krutosti* sa v tomto zmysle hovorí: „Slová sa budú chápať aj v zaklínacom, skutočne magickom zmysle – pre ich formu, badateľné vyžarovanie, a nie iba pre ich význam.“<sup>195</sup> Julia Kristeva poukazuje na to, že Platón v *Timaiovi* hovorí o takom „priestore“, ktorý má umožniť „vytúžiť“ logicky neriešiteľný paradox, totiž to, že existujúce sa musí chápať ako budúce. Podľa toho na začiatku existoval (materinsky konotovaný) „priestor“, logicky neuchopiteľný, v ktorého lone sa logos najskôr diferencoval so svojimi protikladmi znaku a označovaného, počúvania a videnia, priestoru a času atď. Tento „priestor“ sa volá *chora*. Je to niečo ako predsieň a zároveň utajená pivničná a základná stavba *logosu* reči.

Protirečí *logosu*. Ale v podobe rytmu a pôžitku zo zvuku ostáva vo všetkých jazykoch prítomná ako ich „poézia“. Kristeva túto dimenziu *chory* vo všetkých znakových procesoch nazýva semiotickosť (na rozdiel od symbolickosti).

To, čo sa črtá v novom divadle aj v radikálnych pokusoch *langage poétique* (poetickom jazyku) moderny, môžeme teda chápať ako pokusy *reštituovať choru*: priestor a reč bez telosu, hierarchie, kauzality, fixovateľného zmyslu a jednoty. Iste sa nedá artikulovať zvyčajným spôsobom – bola by to iba bláznivá reč. Ale tak ako v tanci, v rytmike gestickosti alebo v rozvrhu farieb, tak sa aj v hlase, v timbru, vokalizácii vyjadruje negatívita v zmysle zavrhnutia jazykovo-logického identifikačného tlaku, zavrhnutia, ktoré je dôležité pre poetický diskurz moderny.<sup>196</sup> V radikálnom divadle sa to alebo ono pojmové vymedzovanie neprijíma ani neodmieta, ale spochybňuje sa samotné schematické vymedzovanie. Pritom slovo nadobúda celý svoj rozmer a objem ako zvuk a seba-používateľ, ako význam, zvolanie a „*Zu-Sprache*“ (Heidegger). V takom procese vytvárania znakov bez ohľadu na logos sa logos v divadle nedeštruuje, ale poeticky dekonštruuje. V tomto zmysle môžeme povedať, že divadlo sa stáva *chora-grafiou*: de-konštrukciou reči zameranej na zmysel a objavením priestoru, ktorý sa vymyká zákonu *telosu* a jednoty. Status textu v novom divadle môžeme teda opísať pojmami dekonštrukcia a mnohohlasnosť. Reč zakúša spolu s ostatnými divadelnými prvkami de-sémantizáciu. Nejde o dialóg, ale mnohohlasnosť, *polylogue*<sup>197</sup>. Rozpad zmyslu teda nie je nezmyselný. Paroduje napríklad násilie koláže mediálnej reči, ktorá sa ukazuje ako moderná podoba *enkratickej*<sup>198</sup> reči, reči moci a ideológií.

## Poetika narúšania

Dejiny moderného divadla by sme už od čias moderny mohli písať ako dejiny *obojstranného narúšania textu a javiska*. Prítomnosť reči zastavuje prúd vizuality. Heiner Müller pracoval ako režisér s vedome vymedzenou prítomnosťou iba zdanlivo netelesného textu ako s kontrarpunktom k divadelnej scéne. Wilson pri skúškach Müllerovej hry *Stroj Hamlet* hovoril o tom, že text má „narúšať“ jeho obrazy. Pina Bauschová vytrháva z vnímania tanca slovnými sebaaprezentáciami tanečníkov alebo pomenovaním procesov, ktoré sa práve odohrávajú na javisku. Pripustenie zdanlivo nevhodných, neprofesionálne pôsobiacich a dokonca nepatričných spôsobov vyjadrovania sa stalo pravidlom v nezávislých divadlách, ale napríklad aj u režisérov Zadeka a Schleeffa. Estetický súlad tableau obetujú šoku z vnímanej reči. Pokusy udomáčniť písmo a čítanie v divadle sú aj výsledkom hľadania autonómnej prezentácie hlasov, pôsobia však tiež v zmysle tejto *poetiky narúšania*. El Lissitzkij

už preveril zrovnoprávnenie priestoru písma a priestoru divadla. Z tejto perspektívy sa môžeme nanovo pozrieť aj na Brechtove tézy o „zliterárňovaní“ divadla, ktoré písal v dvadsiatych rokoch: zameriavajú sa tiež, hoci s inými zámermi, na prítomnosť písaného textu ako prerušenia sebestačnej javiskovej obraznosti.

Zaujímavý príklad divadelného spracovania literárnych textov ponúka dlhoročný záujem jedného z najvýraznejších predstaviteľov talianskeho avantgardného divadla Giorgia Barberia Corsettiho o Kafku. Aj jeho téza znie: divadlo potrebuje text ako *cudzorodý prvok*, ako „svet mimo javiska“. Práve preto, že divadlo čoraz viac rozširuje svoje hranice pomocou optických trikov a kombináciou videa, projekcií a live prezentácií, nesmie sa stratiť v neprestajnej sebatematizácii *opsis*, videnia, ale musí využívať text ako odolávajúcu kvalitu. Corsetti nechce text v nijakom prípade „moderným“ spôsobom ilustrovať, paralelne k nemu však vyvíja gestickú reč. Pracovnú metódu, ktorá sa takto vytvára, možno zovšeobecniť: z improvizácií vznikajú osobné gestá, ktoré hľadajú odozvu v texte. Rovnako reagujú herci na jednotlivé časti textu, čím vnášajú do hry svoje individuálne schémy reakcií. V tejto praxi sa Corsetti výslovné odvoláva na tradície Mejerchoľda, Grotowského a Living Theatre. Herci pritom nestelesňujú nijaké konkrétne osoby. Jeden kritik opísal Corsettiho verziu Kafkovho *Opisu jedného zápasu* takto: „Niekedy sú – herci – tou istou postavou v trojici, niekedy mnohohlavým, mnohokrakým monštrum, (...) niekedy iba prvkom, časťou stavby v komplikovanej mašinérii tiel, niekedy surreálne ožije premietaný tieň postavy...“<sup>199</sup> Neskutočný priestor, ktorý evokuje Kafkov text, nachádza podobu vo vyklápacích debnách, otočných stenách, strmých schodoch, po ktorých sa aktéri štvorajú v striedavej hre tieňov a telesnej prítomnosti. Vnútorň a vonkajší priestor do seba zasahujú rovnako ako v Kafkovom texte. Aj keď sa v inscenácii objavujú iba fragmenty textu, podľa názoru mnohých kritikov táto estetika presne vyjadruje „kafkovskú“ atmosféru. V rozhovore s Monikou Meisterovou v júni roku 1980 vo Viedni Corsetti vysvetľoval, ako postupne sledoval v Kafkových textoch témy vnútorného zápasu, potom tému úniku individua smerom k inému úniku a napokon v medzinárodnej práci motív „geografického delíria“ medzi národmi a jazykmi. Divadlo tu neinterpretuje postavy a dejové línie textu, ale artikuluje svoju reč ako cudziu, rušivú realitu na javisku, ktoré sa necháva inšpirovať svojráznosťou textu.

## Reč ako výstavný objekt

Princíp *vystavovania* zasahuje vedľa tela, gestiky, hlasu aj rečový materiál a oslabuje zobrazovaciu funkciu reči. Namiesto rečového formova-

nia situácií nastupujú zvuky, slová, vety, tóny, ktoré neovplyvňuje ani tak „zmysel“, ako scénická kompozícia a vizuálna, nie textová dramaturgia. Fraktúra medzi existenciou a významom pôsobí šokujúco: niečo zdôrazňujeme so všetkou nástojčivosťou vnucovanej závažnosti – ale potom nepripustíme odhalenie očakávaného významu. Myšlienka vystavovania reči vyzerá paradoxne. Jednako máme najneskôr od divadelných textov Gertrude Steinovej príklad, ako reč môže stratiť imanentné teleologické smerovanie k zmyslu – technikami opakujúcich sa variácií, rozpájaním ľahko pochopiteľných sémantických spojení, uprednostňovaním formálnych aranžmánov podľa syntaktických alebo hudobných princípov (zvuková podobnosť, aliterácia, rytmické analógie) – a pripodobní sa vystavovanému objektu.

Osamostatňovanie reči a hovorenia môže mať rôzne podoby. Často sa rozpadá štylistická a logická koherencia a každodennému povrchnému používaniu a znehodnocovaniu reči sa vzpiera vlastná „abstraktná“ *estetika slovného materiálu*. Na ten sa môžeme pozeráť optikou Duchampových predmetov každodennej potreby ako na *objet trouvé*. Vo Wilsonových inscenáciách nachádzame zostrih z útržkov rozhovorov a nesúvislých každodenných fráz, spojených čisto formálne zostavenými sledmi slov: „sedel som na dvore keď sa ten človek objavil myslím som si že sa mi to sníva / kráčal som po ceste / ty si sa na mňa začal pozeráť trochu čudne / stretnem sa s ním vonku / bývate tu už dlho / NIE iba pár dní / pôjdete ďalej / iste (...) Čo myslíš že to bolo [Čo myslíš že to bolo]/ 125/ [125]/ výborne / [výborne]/ zahraj mŕtveho...“<sup>200</sup> Alebo sa elementy reči izolujú, rozloží sa stavba reči, tak ako v „hovorených hrách“ Petra Handkeho. Dôležité výskumy, významné aj pre divadlo, sa zaoberajú takzvanou „novou rozhlasovou hrou“.

V akustických textoch, rozhlasových hrách Becketta, Cagea, Henryho Chopina, Mayröckerovej a iných nachádzame mnohotvárnosť foriem, v ktorých – v rozhlasovom médiu, izolujúcom a osamostatňujúcom zvuk od viditeľných tiel – hlas, zvuk a rytmus naberajú autonómnou kvalitou. Pritom prekvapuje poznatok, že technická izolácia a autonomizácia – ako takpovediac „nahému“ hlasu – prepožičiava aj novú zmyslovú bezprostrednosť: „Práve vzdialenie hlasu od tela technickými prostriedkami môže priblížiť poslucháča telu, telo poslucháčovi. Preto je technické oslobodenie také poburujúce, odhaľuje – oddelené od tela – viac ako kedykoľvek predtým.“<sup>201</sup> Iným variantom vystavovania rečových štruktúr je odcudzenie, ktoré dosiahol Ernst Jandl vo svojej hovorenej opere *Z cudzoty*, keď previedol výpovede *dramatis personae* do nepriamej reči a konjunktívu a tak vytvoril svojskú zmiešanú formu rozprávania, príhovorov dramatických postáv a sebadištancovania. Ak sa z „Prosím ťa, podaj mi noviny“ na javisku stane „Prosi ju, aby mu podala noviny“,

pôsobí to spočiatku iba nápadito. Keďže si na to však rýchlo zvykneme, ostane trvalé vnímanie *skutočnosti reči oddelenej od hovoriacích*.

## Hudba viacerých jazykov

Popri koláži a montáži sa v postmodernom divadle ako všadeprítomný ukazuje *princíp mnohojazyčnosti*. Viacjazyčné divadelné texty demonstujú jednotu národných jazykov. *Rímskych psov* (1991) zostavuje Heiner Goebbels zo spirituálov, textov Heinerja Müllera v nemčine, Williama Faulknera (*The Sanctuary, Útočisko*) v angličtine a recitácie francúzskych alexandrinov z Corneillovho textu *Horace*, pričom herečka Cathérine Jaumiauxová tieto verše viac spieva ako prednáša a svoju reč stále znova skrúca z úžasnej precíznosti na lámané jachtanie a zvuky. V *Ou le débarquement désastreux* sa po nemecky alebo po francúzsky hovorený text – v jednej verzii hral Ernst Stötzner, v druhej francúzsky herec André Wilms – spájal okrem iného s africkou hudbou. Mnohojazyčnosť sa v divadle osvedčuje na viacerých úrovniach, ktoré hravou formou upozorňujú na prázdne miesta, obmedzenia a nevyriešené rozpory, aj na neschopnosť a stratu kontroly. Využitie viacerých jazykov v rámci jednej inscenácie súvisí asi aj s podmienkami produkcie: mnohé ambiciózne divadelné diela môžu financovať iba medzinárodné koprodukcie, takže jazyky zúčastnených krajín treba nechať vyniknúť už na základe celkom pragmatickej úvahy. Mnohojazyčnosť však má aj imanentne umelecké príčiny. Rudi Laermans upozornil na to, že u Jana Lauwersa nestačí ubezpečenie, že jeho divadlo je viacjazyčné. Táto okolnosť totiž nevysvetľuje, prečo jeho herci musia používať niekedy vlastný, inokedy však aj cudzí jazyk, takže téma „ťažkosti s cudzojazyčnou komunikáciou“ nezaujímá iba divákov. Lauwers etabluje spoločný „priestor jazykových problémov“, v ktorom herci rovnako ako diváci zažívajú blokády jazykového dorozumievania. Ak platí duchaplná poznámka, že básnici sú ľudia, ktorí majú problémy s jazykom, v postdramatickom divadle ide o zovšeobecnenú básnickú skúsenosť jazykových zábran.

## Rečový akt ako udalosť

Fyzický, motorický akt hovorenia textu alebo samotné čítanie sa často prezentuje ako *nesamozrejmý* proces. V tomto princípe chápania *rečového aktu ako konania* dochádza k rozštiepeniu, významnému pre postdramatické divadlo: vyvracia bežné vnímanie, že slovo nepatrí hovoriacemu, netkvie vnútri organického tela, ostáva *cudzím telom*. Z prázdnych miest reči vystupujú jej hrozni protivníci a dvojníci: zajakávanie, zlyhanie, akcent, chybná výslovnosť prezentujú konflikt medzi telom a slovom. Tak otváral Einar Schleeff svojho frankfurtského *Fausta*

recitáciou *Venovania* s výrazne cudzojazyčným akcentom. Avantgardné skupiny rezignovali na perfektnosť reči, divadelná práca, ktorú teraz robia úmyselne s amatérmi, nielenže umožňuje, no dokonca požaduje prítomnosť neprofesionálnych spôsobov vyjadrovania, ktoré nezapierajú konkrétnu ozajstnú intonáciu reči a dialekt. Prípustné sú rôznorodé jazykové znalosti hercov. Ožíva tak avantgardný, antiprofesionálny motív, ktorý už Brechta inšpiroval k hľadaniu spôsobov, ako priviesť amatérov a diletantov k divadelnej práci. Odpor voči remeselnej precízности pochádza aj z implicitne alebo explicitne politického, nielen divadelno-estetického zámeru zabrániť izolácii divadla sterilným profesionálnym perfekcionizmom, ktorý pre divadlo predstavuje stále nebezpečenstvo zmeravenia.

## Text, hlas, subjekt

Pokiaľ sa skúsenosť rozštiepenia sprostredkúva zdôraznením odstupu čítaného alebo hovoreného textu od tela, uvedomujeme si *prostredníctvom* čítajúcej/hovoriacej osoby. Henry M. Sayre si na čítaných performanciách Kathy Ackerovej všimol, ako sa takpovediac stávala chladným médiom, cez ktoré zaznievali spoločenské projekcie a mýty.<sup>203</sup> Mohli by sme v tejto úvahe pokračovať s odkazom, že sa tu performer podobne ako v istých feministických performanciách stavajú do úlohy *obete*: vyjadrujú, doslova odtrpia texty, ktoré sú voči nim nepriateľské, a tým pre diváka bolestným spôsobom manifestujú kultúrnu rozpoltenosť, ktorá oddeľuje ich subjektívne želania od represívnych rečových a myšlienkových súradníc ich spoločnosti. Iný príklad odštiepenia telesnosti od významu, ktoré si vynucuje zmenené vnímanie, nachádzame v divadle Societas Raffaello Sanzio: u herca, ktorému operovali hrtan a disponuje iba mechanicky podporeným, a tým strojovým a plechovo znejúcim hlasom, sa hovorená výpoveď a hlas nepríjemným spôsobom odlišujú. Rečový akt úplne stráca samozrejmosť, zároveň konotuje strašnú hrozbu, že môže zlyhať. V čítaných performanciách divadla Angelus novus zasa čistá dĺžka čítania *Iliady* (22 hodín) po určitom čase pôsobila tak, že sa zmyslový a hlasový zvukový celok hovorenia odlúčil od čítajúcej osoby. Slová sa samy vznášali v priestore, ako zvuk, ktorý vydávajú mísy tibetských mníchov, keď sa prechádza po ich okraji, ako iluzórne telo „stojace“ vo vzduchu. Jacques Lacan hájil myšlienku, že hlas (popri pohľade) patrí k fetišistickým objektom túžby, ktoré označoval termínom „objekt a“. Divadlo ponúka hlas ako objekt vystavovania erotickému vnímaniu – čo je ešte napínavejšie, ak toto vnímanie tak presvedčivo kontrastuje s hrozným obsahom, ako v prípade čítania Homéra. Vzťah písma a čítaného textu k javisku v novom divadle by sme mohli skúmať samostatne. Mallarmé chcel z textu urobiť objekt, ktorý odhaľuje vlastný *espacement*, rozpriestranenie a teda telesnosť. *Un coup de dés* objavuje stránku ako javisko slov. V osemdesiatych rokoch sa rozšírila tendencia radikálne rozdeliť text a situáciu herca a obe divadelné skúsenosti osamostatniť. V Belgicku Jan Decorte inscenoval texty Heinera Müllera, ale aj Goetheho *Tassa* ako scénické čítania. Medzičasom návrat celých textov tak pokročil, že jeden z divadelných revolucionárov tejto doby, Luk Perceval, uviedol na konci deväťdesiatych rokov mnohohodinovú inscenáciu Shakespeareových historických hier. Aj tu sa však odcudzujúcimi prekladmi vyhol „prirodzenému“ vzťahu textu a inscenácie. Text pôsobí viac ako recitácia, ako cudzí a cudzorodý rečový materiál než ako text roly.

## Krajina textu

Pri hľadaní nového pojmu, ktorý obsiahne nové formy stvárňovania textu musíme spomenúť *espacement* chápaný v derridovskom duchu: ako materialita zvuku, časový priebeh, strata teleológie a sebaidentifikácie. Zvolili sme si termín *krajina textu*, lebo pomenúva spojenie postdramatickej divadelnej reči s novou dramaturgiou vizuálnosti a zároveň upovedomuje o orientačnom bode *landscape play*. Text, hlas a zvuk sa zlievajú v myšlienke krajiny tónu – pravdaže, v inom zmysle než v klasickom javiskovom realizme. Známa je naturalistická verzia akustických krajín v Stanislavského inscenáciách Čechova. Stanislavskij precízne vypracovanými zvukovými kulisami (zvuky svrčkov, žiab, vtákov atď.) ako „auditívnym“ javiskom posilňoval reálnosť ohraničeného fiktívneho priestoru – a vyslúžil si tým sarkastickú kritiku autora. Roubine v tejto súvislosti<sup>204</sup> používa termíny *paysage auditive* a *paysage sonore*, auditívna krajina a zvuková krajina.

### Divadlo = nemý film + rozhlasová hra

Naproti tomu postdramatická *audio landscape*, o ktorej hovorí Wilson, nezobrazuje nijakú realitu, ale vytvára asociačný priestor vo vedomí diváka. *Auditívne javisko* otvára intertextuálne väzby do všetkých strán okolo divadelného obrazu či dopĺňa scénický materiál hudobnými zvukovými motívami alebo „konkrétnymi“ ruchovými motívami. Túto súvislosť objasňuje príležitostné Wilsonovo vyjadrenie, že jeho divadelným ideálom je zjednotenie nemého filmu a rozhlasovej hry: ide pri tom o otvorenie rámca. Bezhraničný priestor sa otvára vždy pre iný zmysel – pre imaginatívne videnie pri rozhlasovej hre, pre imaginatívne počúvanie pri nemom filme. Keď sa človek pozerá (nemý film), neohraničený je auditívny priestor, keď počúva (rozhlasová hra), nekonečný je ten vizuálny. V nemom filme si domýšľame hlasy, z ktorých vidíme iba ich fyzickú realizáciu: ústa, tváre, výraz počúvajúcich a pod. V rozhlasovej hre si k hlasom bez tela domýšľame tváre, postavy a telá. Dôležité je, že priestor na javisku a s ním spojený obsiahlejší zvukový priestor vytvárajú tretí priestor, ktorý zahŕňa scénu a divadlo. Tento *plejбек* teda na rozdiel od rozmachu prefabrikovaného materiálu v novších divadelných formách má pre Wilsona iba nepatrný význam. Ide mu o herca, ktorý v audiovizuálnom kontexte hovorí *tu a teraz*. *Priestor fantázie*, ktorý sa dostáva na miesto priestoru obrazu, má zrušiť protiklad hľadiska a scény a vytvoriť jeden priestor asociácie a sna z vizuálnej dramaturgie a krajiny zvuku.

## Divadlo hlasov

Friedrich Kittler duchaplné prepojil kategórie Lacanovej teórie s novodobými technickými „záznamovými systémami“: symbolickosť (pre diskontinuitné zretazenie jednotlivých signifiantov) s paličkovým písmom, imaginárnosť (pre rozpoznanie alebo zaznanie tvaru) s filmom, reálnosť (pre jej presémantický status) s fonografiou.<sup>205</sup> Reálnosť, teda aj telesnosť, nekódovaná túžbou (štruktúrovanou imaginárnosťou) alebo (symbolicky organizovaným) významom, pôsobí ne-zmyselnou prítomnosťou tela, aj keď fyzická prítomnosť už podkopala každý (verbálny či nonverbálny) poriadok a signifikantnosť. Telesná skutočnosť vytvára deficit zmyslu. Akýkoľvek význam na javisku prichádza zmyslovosťou tela čiastočne o svoju konzistenciu, strháva zmysel do pred-pojmového víru čisto „zmyslovej istoty“, ktorá z každého stabilného vymedzenia (*tézis*) textu vyberá jeho *performatívnu* stránku, jeho charakter bezstarostného nadradovania sa nad každú pravdu, jeho nesmiernu premenlivosť. Presúvanie, ktoré tkvie v divadelnom procese ako takom, sa nazýva *od zmyslu k zmyslovosti*. Prítomnosť a existujúcu nadradenosť zmyslovosti v samom zmysle najpriamejšie vyjadruje fenomén živého *hlasu*, ktorý zároveň určuje vnímanie srdca divadelnej situácie: *spoluprítomnosti živých hercov*. Podľa jednej zo základných európskych kultúrnych ilúzií hlas vychádza priamo z „duše“. Chápe sa takmer ako bezprostredné duševné i duchovné vyžarovanie „osoby“. Hovoriaca osoba je *prítomná osoba* par excellence, metafora „iného“ v zmysle Emmanuela Lévinasa, ktorý apeluje na zodpovednosť poslucháča, nie na hermeneutiku. Divák je vystavený „nezmyselnej“ prítomnosti hovoriaceho ako sebe položennej otázke, pohľadu na neho ako na telesnú bytosť. Nemôže už redukovat' jeho hlas na materializáciu, *neprítomný logos* toho, čo bolo, iba na hlas toho, kto stelesňuje postavu, ako je to u predstaviteľov dramatickej roly.

Zatiaľ čo klasická estetika sľubuje aj efemérnemu divadlu nemateriálne trvanie (dráma, zmysel reči, „ostáva“, pretrváva), nové divadlo berie na seba aj svoje *doznievanie* presunom definície divadla od diela k viacdimenzionálnej, priestorovo-časovej, audiovizuálnej udalosti. Môžeme rozlišovať rôzne modely postdramatickej estetiky hlasov:

- 1 – Divadlo sa sústreďuje na jeden zo svojich základných prvkov, na čistu *fyzis hlasu* v záťaži, dychu, rytme, archaickom zvuku a krikú.
- 2 – Divadlo nanovo objavuje *sólový hovoriaci hlas*, reč rozdelená do dialógu sa spája, celé bohatstvo divadla sa buduje z jedného hlasu a modulácie a stupnice jeho možností, napríklad v monológoch Jutte Lampeovej, Edith Cleverovej alebo Jeanne Moreauovej.
- 3 – *Elektronický hlas*. Tak ako v každodennom živote, aj na javisku hrá významnú úlohu hlas zachytený mikrofónom, zosilnený, v časovom po-

sune reprodukováný a umelo pozmenený. Naživo znejúci ľudský hlas sa tak stáva čoraz väčšou zvláštnosťou. (Hudobné skupiny občas presadzovali označenie *unplugged*, keď opovrhli priemyselnými elektronickými vymoženosťami, podporujúcimi hudobné efekty.)

Postdramatické divadlo nechce príliš poskytovať priestor jednému hlasu jedného subjektu, uskutočňuje totiž disemináciu hlasov, ktorá mimochodom vôbec nie je viazaná na výlučne elektronicky alebo inak „technicky“ realizované operácie odľučovania. Nachádzame *chorové* viazanie a *zne-svätenie* slova: exponovanie *fyzis* hlasu v kriku, vo vzdychaní, vydávaní zvieracích zvukov a architektonické *rozpriešťovanie*. Či už spomenieme Schleeffa, Fabra a Lauwersa, divadelné súbory Maatschappij Discordia, Theatergroep Hollandia, Fura dels Baus alebo Théâtre du Radeau – simultaneita, mnohohlasovosť, chór a „kričané árie“ (Wilson) prispievajú k tomu, že text sa často stáva sémanticky irelevantným libretom a zvukovým priestorom bez pevného ohraničenia. Miznú hranice medzi rečou ako výrazom živej prítomnosti a rečou ako prefabrikovaným rečovým materiálom. Skutočnosť reči sa sama stáva témou. Reč je aranžovaná a rytmizovaná podľa hudobných pravidiel alebo architektonických vzorov: opakovaním, elektronickým skresľovaním, prekryvaním až do nezrozumiteľnosti, exponovanými hlasmi ako šumom, krikom a pod.; vyčerpaná miešaním, oddelená od postáv ako netelesné a *nemiestne hlasy*.

### Subjekt / diseminácia

Prítomnosť ľudského tela na divadelnom javisku vytvára štruktúru vizuálneho priestoru. Analogicky platí, že ľudský hlas stojí *na hierarchicky najvyššom mieste* vo svete zvukov. (Aj vo filmovom zvuku sa v zvukovom poli umelo, pomocou technických trikov eliminujú iné zvuky, aby sa ako fetišizovaný objekt vyzdvihol hlas, ktorý prináša význam.) V divadle bol ľudský hlas vždy privilegovaný. K tomu pribudol *cordón sanitaire* z mlčania a ticho okolo posvätného chrámového priestoru javiska: obklady pohlcujúce hluk, červené výstražné svetlá, správanie publika primerané varovaniu „ticho, predstavenie“ (to sa, pravdaže, ako-tak ustálilo až v 18. storočí). Tradične sa predpokladá, že vokálny zvuk ako aura okolo tela, ktorého pravdou je jeho slovo, nie je ničím menším než subjektívne dvojznačne určenou identitou človeka. Preto hra novej *mediálnej technológie*, ktorá rozkladá prítomnosť herca a najmä jeho telesno-hlasovú jednotu, nie je nijakou detskou zábavkou. Elektronicky odcudzený hlas ukončil privilégium identity. Vznikol dvojnásobný presun: odlúčenie vlastnej auditívnej semiotiky mimo lingvistických signifiantov a imanentná zmena samej auditívnosti. Ak v klasickom zmysle definujeme hlas ako najdôležitejší hercov nástroj, teraz ide o to, aby sa celé telo stalo hlasom.

Zvuk hovoriaceho tela ruší jeho telesné hranice. Objem dýchajúceho tela sa rozširuje, narúša hranice svojho zvukového okolia. V tom, čo sa začína dychom, nádychom a výdychom – takže sa telo stáva vibráciou a zvukovým nástrojom – pokračuje hlas. Tón vytvára priestor vzdúvajúci sa okolo tela, zvukovú pobrežnú krajinu, ešte telo, už priestor javiska, rytmicky zaplavovaný a znova opúšťaný vlnami zvuku a energie. Divadlo žije z tohto „medzi“, z prostredia okolo tela vytvoreného dychom, zvukom a hlasom. Explicitná skúsenosť auditívneho sa vylúpe, ak rozložíme nepriepustný celok divadelného procesu, ak sa zvuk a hlas oddelia a utriedia podľa vlastnej logiky, ak sa oddelí priestor tela, scénický priestor a priestor diváka od tónu a hlasu, slova a zvuku, pre-rozdelia sa a nanovo sa zjednotia. Medzi telami a geometriou scény je zvukový priestor hlasu nevedomím hovoreného divadla. Divadlo drámy a inscenovaného významu textu nedovolí auditívnej semiotike samostatne sa prejaviť. Slovo redukované na prenos zmyslu stráca možnosť načrtnúť iba divadelne realizovateľný zvukový horizont. Naproti tomu elektronický a telesne-zmyslový kontext postdramatického divadla objavuje nanovo aj hlas. Tým, že sa prítomnosť hlasu stáva základom auditívnej semiotiky, oddeľuje sa od významu, vytváranie znakov sa chápe ako *gestikulácia hlasu*, načúva sa ozvenám v pivničných klenbách monumentálnych literárnych stavieb. Je to zvuková analýza divadelného nevedomia: za heslami krik tela, za subjektmi vokálne signifianty, ktoré tápajúcim subjektom rozkazujú. Implicitná dehumanizácia hlasu uvoľňuje nové vnútorné únikové cesty a prúdy energie. To mohol mať na mysli Antonin Artaud roku 1947 v legendárnom rozhlasovom vysielaní *Pour en finir avec le jugement de dieu (Koniec s Božím súdom)*, niečo ako miniatúrny model divadla krutosti: skreslenie na najvyššie timbre a frekvencie, potom znovu „mužne“ kódované hĺbky, zmnoženie hlasu vlastného tela a jeho spojenie so zvukmi a inými hlasmi dotiahnuté tak ďaleko, že môžeme zakúsiť pluralitu bez ustáleného centra, zosadenie ja, *subjekt ako objekt*, ako obeť cezeň prúdiacich impulzov, nie v jeho osobnej identite.<sup>206</sup> Tým, že hlas naprieč individualizovaným zmyslovým výrazom nechá zaznieť svoju zvukovú artikuláciu, prejaví sa tá vrstva, kde hlas, povedané s Rolandom Barthesom, „skúma, ako reč pracuje, a s touto prácou sa identifikuje. Je to *dikcia* reči: jednoducho povedané, avšak treba to brať veľmi vážne.“<sup>207</sup>

### Locus agendi, locus parlandi, auditívna semiotika

Vzťah tela a hlasu sa stal aj svojským ihriskom elektronickej divadelnej estetiky: *doublage*, ktorá ako pri filmových postsynchrónoch zjednocuje skrytý hlas s obrazom tela, *plejbeku*, pri ktorom sa telo mimeticky spája s dopredu určeným hlasom, ktorý si zároveň „osvojuje“, tvorby *zvukové-*

ho priestoru, v ktorom sú *locus agendi* a *locus parlandi* oddelené, *audio landscape*: hlasy bez tiel, off-hlasy sa často spájajú a interferujú s inými hlasmi, ktoré žijú v telách (*live*), aj s nahranými hlasmi hercov. Robert Wilson sa preslávil tým, že rozdelil *locus agendi* a *locus parlandi* a tak podkopal vnímanie jednotnej osoby. Mikroport umožňuje, aby hlas herca, ktorého vidíme na javisku ako postavu, zdanlivo prichádzal odkiaľsi z divadelného priestoru. Tak technika mikroportu neumiestňuje hlas ako prvok do priestoru určenia, ktorý už neurčuje autonómny subjekt, ovládajúci svoj hlas, ale tam, kde zvukový priestor a auditívna štruktúra ponajprv povedia toto: nie ja, ale „to“ hovorí, a to cez/ako úplne zmechanizovaný *agencement* (Deleuze).

John Jesurun vytvoril vo svojom „kinematografickom“ divadle nový spôsob narábania s hlasom a zvukom. Príležitosť definovať zvuk, obraz, priestor a scénu siločiarami sa pripisuje opticky organizovanému scénickému priestoru. Zvuky, ich šírenie, smerovanie vytvárajú *agencement* s vizuálnymi štruktúrami ako súčiastkami stroja, ktorý spája telá, obrazy a zvuky. Jeho prácu môžeme opísať v kontexte paradigmy, o ktorej Helga Finterová píše: „Frontálny boj proti reči nahrádza Istivá hra s jazykmi, ktorých prvky sa ľahko usporadúvajú nanovo. V storočí elektroniky a médií sa z tieňového šumu Artaudových extatických prejavov uvoľňujú groteskné a tragikomické hlasy, ktoré vychádzajú zo skúsenosti plurality jazykov a relativity diskurzov, aké napríklad sprostredkováva mesto New York.“<sup>208</sup> U Newyorčana Jesuruna sa javisko stáva *environmentom* svetelných štruktúr a auditívnych textúr. Textový stroj z hlasov, slov, asociácií pracuje od prvého momentu v ostrom tempe, bleskovými replikami a spojeniami, prakticky bez prestávok. Fragmenty deja sú predvídateľné. Z neurčitosti sa odvíjajú jednotlivé dialógy, polemiky, lúboštné návrhy. Politické a osobné sa mieša. Jesurunova téma, komunikácia – hrozivosť reči – viac vypovedá o forme ako o obsahu. Aj v Jesurunových prácach hlasy často odcudzujú neviditeľné mikrofóny a znejú odinakaďaľ. Vety lietajú sem a tam, opisujú línie, vytvárajú polia, ktoré interferujú s optickými danosťami. Strojová rýchlosť hovorenia a nadväznosti umožňuje slovám pôsobiť ako šípy alebo loptičky, ktoré vystreľujú medzi osobami a obrazmi sem a tam, tak rýchlo ako v bláznivej komédii. Tak ťahajú siločiaru cez scénu, ktorú vidí divák, uhniesdžujú sa v nej a predurčujú jej vizuálnu podobu. Kto hovorí, kto odpovedá? Hľadáme pohľadom. Kto je ten, kto práve hovorí? Objavujeme pery, ktoré sa pohybujú, asociujeme hlas s obrazom, skladáme rozpadnuté, znova to strácame. Tak ako pohľad putuje medzi telom a videoobrazom sem a tam, reflektujúc sám seba, aby sa dozvedel, kde sa spojí fascinácia, erotika, záujem, zakúšajúc sa teda ako videopohľad, konštituuje počúvanie iný priestor v optickom: styčné plochy, línie, ktoré prekračujú bariéry.

Zatiaľ čo obrazy štiepia prítomnosť, aby presýtili „teraz“, odohrávajúce sa na obrazovke videa, podľa možnosti celkom inými časmi/obrazmi, reč v hre na otázky a odpovede na okamihy opäť spája rozpadávajúci sa obraz do prítomnosti imaginácie.

Reprodukovaný hlas nemá telesný timbre, charakteristický pre ľudský hlas. Hlas z elektronického priestoru sa však súčasne stáva miestom trans-subjektívneho nemysliteľného, neopísateľného, rozbieha imagináciu. Obraz sa premalováva, prepisuje slovami. Zo zlomkov zmyslu si recepcia vytvára imaginárne konštrukcie. Mimo strateného sentimentu, práve v strojovosti, sa potom náhle, v mieste prerušenia, vyjadruje aj túžba po komunikácii, utrpenie vyplývajúce z nemožnosti (ťažkosti, nádeje) preraziť múr, múr hluku nepreložitelných rečí. Preblesne „humánny“ moment, na chvíľu nájdeme celý subjekt, keď pohľad lokalizoval hlas a vracia ho telu. Potom pohľad znova prevezme mechanizmus zo zvukov, reakcií, elektrických častíc, obrazových a zvukových stôp.

Odkedy môžeme prostredníctvom gramofónu a telefónu oddeliť hlas od hovoriaceho, vzniká výlučne elektronickou technológiou realita hlasov „bez miesta“. Môžeme ich nazvať aj hlasmi *en souffrance*, čo je pojem, ktorý použil Derrida v *La Carte postale* na nedoručiteľný list. Tieto hlasy sa nedajú vždy bezproblémovo pričleniť k postavám a hudobnou architektonikou sa od nich ešte viac odlišujú. Benjamin hovorí o videní bez počúvania a v umeleckom výkone analyzuje rozčlenenie a odlúčenie zmyslových vnímaní.<sup>209</sup> Bežne môžeme aj počuť hlas a nevidieť toho, kto hovorí.<sup>210</sup> Čo to znamená, keď sa zvuk hlasu čoraz častejšie oddeľuje od telesnosti? Predovšetkým toto: každý oddelený hlas prichádza z Hádesu, pripomína smrteľnosť. Vztahuje sa na to Proustova pasáž, v ktorej Marcel započuje v telefóne hlas starej mamy: „Je to ona, hovorí s nami jej hlas, je tu s nami. A pritom tak ďaleko! Kolkokrát som nedokázal počúvať bez úzkosti! Keď som nemal možnosť vidieť ju, vidieť – bez predchádzajúcich dlhých hodín na ceste – tú, ktorej hlas bol tak blízko pri mojom uchu, akoby som dokonalejšie precítil, kolko klamu je v zdanlivo najsladšom zblížení a aká vzdialenosť nás môže deliť od milovaných osôb vo chvíli, keď nám v predstavách stačí len natiahnuť ruku, aby sme ich zadržali. Tento nadovšetko blízky hlas je skutočnou prítomnosťou pri zjavnom odlúčení! Ale aj anticipáciou večného odlúčenia! Často, keď som takto počúval a nevidel tú, čo sa mi prihovárala z tolkej dialky, mal som dojem, že hlas volá z hlbín, odkiaľ už niet návratu, a pocítil som úzkosť, ktorá ma zovrie, keď sa nejaký hlas raz ku mne takto vráti (osamotený a odpútaný od tela, to mi už nikdy nebude dané vidieť) a bude mi šeptať do ucha slová, ktoré by som tak rád zbozkával z pier navždy zmenených na popol.“<sup>211</sup>



**PRIESTOR**

# Dramatický a postdramatický priestor

## Dramatický, dostredivý a odstredivý priestor

Vo všeobecnosti môžeme povedať, že dramatické divadlo musí uprednostňovať „stredný“ priestor. Dráme môže škodiť priestor obrovský alebo priveľmi intímny. V oboch prípadoch sa nenaplnia alebo ohrozuje štruktúra *zrkadlenia*, ak portál funguje ako zrkadlo, ktoré umožňuje, aby sa homogénny svet pozorovateľa spoznával v rovnako uzavretom svete drámy. Aby sa táto ekvivalencia a zrkadlenie – nech aj akokoľvek klamná alebo ideologická – začala, je potrebné obojstranné uzatvorenie, úplnosť a vlastná identita oboch svetov. To potom umožňuje istotu hraníc medzi emisiou a recepciou znakov, potrebnú pre proces identifikácie, ktorú sprostredkováva sebaidentifikujúci sa vysielateľ sebaidentifikujúcemu sa prijemcovi. Divadlo, v ktorom vnímanie neovláda sprostredkovávanie znakov a signálov, ale to, čo Jerzy Grotowski nazval „blízkosťou živých organizmov“<sup>212</sup>, marí pre drámu podstatný odstup a abstrakciu. Ak zredukujeme vzdialenosť medzi aktérmi a divákmi natoľko, že fyzická a fyziologická blízkosť (dych, pot, dychčanie, pohyb svalu, krč, pohľad) prehlúši mentálny význam, vznikne priestor napätej *dostredivej* dynamiky, v ktorej sa divadlo stáva momentom spoluprežívaných energií namiesto sprostredkovaných znakov. V tomto zmysle sa v Grotovského inscenáciách (*Vytrvalý princ*, 1965–1968, *Akropolis*, 1962–1964–1967, *Apokalypsis cum figuris*, 1971 atď.) divadlo mení na kvázirituálne scény do tej miery, do akej je pre dianie podstatná emocionálna spoluúčasť obecnstva. Na aktérov sa pozorovateľ díva z takej tesnej blízkosti (*close-up*), že sa jednoducho musí sústrediť na svoju telesnú blízkosť a svoj voyeurický pohľad, začína organicky spoluprežívať – čo samozrejme ostáva jasne oddelené od ozajstnej účasti, ktorá u Grotovského neexistuje.

Druhou hrozbou pre dramatické divadlo je veľmi veľký priestor pôsobiaci *odstredivo*. Môže to byť taký priestor, ktorý jednoducho svojimi ohromnými rozmermi predurčí vnímanie všetkých ostatných prvkov alebo nad nimi preváži (berlínsky olympijský štadión v Grüberovej *Zimnej ceste* alebo priestor, ktorý marí pozorovanie tým, že sa v ňom hrá simultánne na rôznych miestach ako v *integrovanom* divadle, napríklad ako v slávnej adaptácii Tassa *Orlando furioso* Eduarda Sanguinetiho, ktorá sa prvýkrát uvádzala roku 1969 na festivale Dei due mondi v Spolete a stala sa jednou zo svetoznámych udalostí čoskoro všade známeho *totálneho divadla*. Diváci sa tu museli rozhodnúť, ako si z viacerých možností zostavia „svoje“ predstavenie. Využili ich aj ako dekoráciu, keď sa odrazu stali stromami v lese, medzi ktorými krížom-krážom prechádzali herci.

To, čo je zaujímavé tu aj na iných príkladoch totálneho divadla, napríklad na mimoriadnej inscenácii Théâtre du Soleil nazvanej *1789*, je skutočnosť, že boli napriek odklonu od iluzionistickej výpravy oslavované ako naozajstné triumfy divadelnej „ilúzie“<sup>213</sup>. Dojem pestrého jarmoku s množstvom ľudí, kočovnými divadlami, hlukom a prekvapeniami sa v inscenácii *1789* spájal so scénami hry. Mostíkmi navzájom poprepájané drevené praktikáble a medzi nimi množstvo okolostojacich, sprevádzajúcich, zhromažďujúcich sa a rozchádzajúcich sa divákov prepožičiavali divadlu atmosféru podobnú cirkusovej a zároveň vytvárali priestorovo-scénický ekvivalent ulíc a námestí revolučného Paríža.

### Metonymický priestor

Všetky otvorené priestorové formy mimo dramatického fiktívneho javiska majú spoločné to, že divák sa viac alebo menej aktívne, viac alebo menej dobrovoľne stáva spoluaktérom. Divadlo jedného herca režiséra Kamu Ginkasa *K.I. zo Zločinu a trestu* s Oksanou Mysinou, ktorá vystúpila roku 1997 v Avignone, vytvorilo z priestoru vybaveného iba niekoľkými fragmentárnymi rekvízitami scénu skutočného spolčovania sa s prítomnými divákmi. Herečka, ktorá hrala postavu Kataríny Ivanovny z Dostojevského románu, sa s nimi individuálne kontaktovala, brala ich za ruku, prosila o pomoc a vtahovala do hereckej hystérie. Keď tak veľmi splyva hranica reálneho a fiktívneho zážitku, má to dalekosiahle dôsledky pre chápanie divadelného priestoru: z metaforicko-symbolického sa stáva metonymický priestor. Metonymická rétorická figúra nevytvára, tak ako metafora, vzťah a ekvivalenciu medzi dvoma veličinami tým, že zdôrazňuje podobnosť (medzi plavbou loďou a životom v „životnej ceste“ s vyplávaním/narodením, cestou, možno búrkami a zblúdeniami, doplávaním/smrťou), ale tým, že jednu časť vydáva za celok (*pars pro toto*: múdra hlava) alebo používa vonkajšiu súvislosť (Washington demontuje). V zmysle tohto metonymického alebo kontiguitného vzťahu môžeme nazývať metonymickým taký scénický priestor, ktorého hlavným určením nie je garantovať symbolické vytváranie iného fiktívneho sveta, ale zdôrazniť tento priestor a obsadiť ho ako reálnu časť a pokračovanie divadelného priestoru.

Dramatické divadlo, v ktorom divadelné dosky znamenajú svet, môžeme porovnať s *perspektívou*: priestor je tu v technickom aj mentálnom zmysle oknom a symbolom, analogickým k realite „za tým“. Ponúka takpovediac merateľný, abstrakciou a zdôraznením získaný metaforický ekvivalent sveta tak ako renesančný obraz, koncipovaný ako *la finestra aperta*. Ako perspektívne stvárnené okno je dramatické divadlo symbolom, jeho dosky jednotlivé znamenajú svet. Nie je až tak dôležité, či sa

dráma hrá na rôznych miestach simultánneho javiska ako v stredoveku, či sa realizuje v renesančnej viacnásobnej dekorácii (*décor multiple*), alebo v typizovanom jednotnom palácovom priestore (*palais à volonté*) klasicizmu, pred kulisami barokového javiska zastupujúcimi *divadlo sveta* alebo v silovom poli naturalistického milieua, ktoré zdanlivo vopred determinuje správanie ľudí. Dramatický priestor ostáva jednotaj oddeleným symbolom sveta ako totality, nech sa ponúka akokoľvek fragmentárne. Naproti tomu je v postdramatickom divadle priestor síce zdôrazňovanou, ale tak ako v kontinuu reálneho zvyšnou časťou sveta, je síce časopriestorovo ohraničeným výsekom, ale zároveň aj doplňujúcou časťou a tým zlomkom životnej skutočnosti. Úsek cesty, ktorý v klasickej divadle za sebou na javisku necháva predstaviteľka roly, označuje ako metafora alebo symbol fiktívny úsek cesty, možno kaukazskú krajinu, ktorú precestovala Gruša. V metonymicky fungujúcom priestore predstavuje cesta, ktorú aktér podnikne, najprv odkaz na priestor divadelnej situácie, poukazuje ako *pars pro toto* na reálny priestor hracieho pola a *a fortiori* divadla a okolitého priestoru dovedna.

### Dráma a iné rámy

Dráma bola odjakživa skôr sama rámom než predmetom rámovania. Tak ako je v maliarstve pre figúru potrebné pozadie, ktoré ju vyzdvihne, tak je dramatický dej nevyhnutným rámom a pozadím, cez ktoré nadobúdajú zmysel jednotlivé gestá reči a tela. Podľa toho v divadle koexistuje priestorový rám proscénia s duchovným rámom inscenácie a v ňom zase s rámom dramatického vývoja. K tomu sa pridáva formálna dispozícia, ktorá takisto funguje ako rám: prvým veršom, prvou vetou, prvým výstupom sa publikum „naladí“ na isté jazykové očakávanie, základnú štylistickú formu, estetiku. Tak sa udalosti ešte raz formálne zarámujú. Všetko zarámované sa na jednej strane konštituuje ako *vnútorná* súvislosť, na druhej strane sa izoluje od *vonkajšej* reality ako zvláštne, významné, vyššie, vystupňované. Každá divadelná estetika používa toto rámovanie, ak chce zvýznamniť jednoduché a bezvýznamné prvky. Rám zvyšuje a koncentruje schopnosť vnímania natolko, že sa aj z bežného stane zaujímavé. Max Frisch si vo svojom denníku poznamenal: „Načo sa rámujú obrazy? (...) Rám, pokiaľ tam je, ich (obrazy) vyníma z prírody: je oknom do celkom iného priestoru, oknom do duše, kde namalovaná kvetina už nie je kvetinou, ktorá odkvitne, ale je interpretáciou všetkých kvetín. Rám ju stavia mimo času. (...) Čo nám teda hovorí rám? Hovorí: pozri sa sem, tu nájdeš to, na čo sa oplatí pozeráť, čo stojí mimo náhody a pomínutelnosti, tu nájdeš zmysel, ktorý trvá, nie kvetiny, ktoré odkvitajú, ale obraz kvetín alebo ako som už spomínal: obraz zmyslu.“<sup>214</sup> Tieto vety charakterizujú to, čo rám poskytuje aj dramatickému divadlu.

Je jasné, že postdramatické divadlo veľmi nepotrebuje rámy, ktoré spjú k „obrazu zmyslu“. Namiesto toho uprednostňuje vlastné stratégie, najmä zmnožovanie rámovania. Mohli by sme uvažovať, nakoľko odkazuje už myšlienka obrazu zmyslu, ktorý predsa obsahuje rozpor nie-zmyslového videnia, na zložitú problematiku pozorovania a videnia vo všeobecnosti.<sup>215</sup> Zmnožené rámovanie však zároveň vyzdvihuje funkciu *jedného* rámu: z jednotného poľa, ktoré rám vytvára tým, že ho obklopuje, sa vyčleňuje jednotlivé. Namiesto toho, aby mu zarámovaný celok dodal zmysel, zahatávajú mu zmnožené rámovania presne to spojenie s celkom, ktoré zväčšuje zmyslovosť a spôsobuje, že sa jednotlivé vracia samo k sebe ako vystupňované bytie a esencia svojho zmyslového charakteru alebo, z inej strany, ako zvýšená vnímateľnosť.

## Postdramatická estetika priestoru:

### Pre-hľad

#### „Obrat“ okolo roku 1980

Emancipácia vizuálnej semiotiky divadla, spojená s politickou rétorikou a zároveň jej konkurujúca, bola v neoavantgarde šesťdesiatych rokov ešte obmedzená. Divadelnou interpretáciou mohlo byť radikálne „čítanie“, avšak stále ešte viac-menej dominoval text a sprostredkovanie významu. Tomu mala vizuálnosť v tradovanom dramatickom divadle ešte stále slúžiť – navzdory vlastnému rozvoju optických a architektonických podnetov. Pre voľný rozvoj *theatre of images*, ako radi nazývame divadlo Wilsona a jeho pokračovateľov, boli potrebné dva ďalšie dištancujúce posuny: od politickej výpovede v užšom, od dramatickej literatúry v širšom zmysle. Na začiatku osemdesiatych rokov vzbudzovalo pozornosť, že rad významných inscenácií – od Klause-Michaela Grübera, Ariane Mnouchkinovej, Petra Steina – prezentoval najodlišnejšími spôsobmi veľké *tableaux*. Presadilo sa nové akcentovanie javiskovej formy, záujem o formálne štylizovaný divadelný priestor, ktorý čoskoro potlačila sláva radikálnych umelcov ako Jan Fabre. Najprv pominuli koncepty orientované na kontakt s publikom „aktivistickej“ epochy šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov. Znovu išlo viac o pohrúženie diváka do okamihu, detailu, formálnej štruktúry a signifikancie. Jedným z dôsledkov mohla byť klasicistická precíznosť, aj chlad, iným zase javiskové priestory vytvárajúce efekt dlhého doznievania. Často sa silné obrazové a priestorové pôsobenie spájalo s predĺženým trvaním inscenácie. Viedlo k tomu, že sa vizuálny dojem v priebehu predstavenia takpovediac nabíjal slovami a gestami, čo je priestorový zážitok typický pre postdramatické divadlo. Postdramatický priestor už ani v spolitizovanej aktualizácii „neslúži“ dráme. Divadlo sa naopak stalo hlavne obrazovo-priestorovou skúsenosťou.

Nasledujúci prehľad zohľadňuje javiská s výrazne oddeleným hľadiskom, ako aj interaktívne a integrované priestory, a nakoniec také, ktoré chápeme v najširšom zmysle ako „heterogénne“ – s prechodom do bežných situácií. Tu sú priestory napospol v službe textovej sémantiky, tu sa stávajú voľnými „paralelnými kompozíciami“ (Achim Freyer) k hudbe alebo textu. Nechceme hodnotiť diela jednotlivých scénografů súčasného divadla. Súčasné javiskové priestory od Ericha Wondera po Annu Viebrockovú, od Axela Mantheya po Achima Freyera a ich aktuálnu umeleckú dialektiku v ich enormnej mnohorakosti by sme museli skúmať vo svetle postdramatickej paradigmy. A dramatickej – ak

sa významné priestorové objavy venujú popritom aj „škatuľovej“ scéne dramatického divadla.

### 1. Tableau (rámovania)

Ako *tableau* sa javiskový priestor na prvý pohľad programovo odlišuje od *teatronu*. V popredí je uzavretosť jeho vnútornej organizácie. Exemplárne divadlo pôsobiace ako tableau tvorí Robert Wilson. Nie bezdôvodne sa jeho tvorba stále porovnáva s tradíciou *tableau vivant*. Ako je známe, v 18. storočí sa dámy a páni zabávali tým, že svojimi telami zinscenovali obraz a po vytiahnutí opony načas zmeraveli v zodpovedajúcich kostýmoch a pózach (väčšinou s hudobným sprievodom), kým opona opäť nespadá.<sup>216</sup> V divadle pomalosti sa vnímanie nevyhnutne orientuje na zastavenie, s akým vnímame práve obraz. Obradné spomaľovanie však nesmeruje k úspešnému *rozpoznaniu* obrazu, slávnej predlohy (čo by ihneď muselo kolidovať s motívom prítomnosti divadla), ale k živej teatrálnej prítomnosti ľudských gest a pohybových foriem.

K obrazu patrí rám a Wilsonovo divadlo je v skutočnosti exemplárnym divadlom rámov. Všetko sa tu začína a končí rámovaním – trochu ako v barokovom umení. Dokonca aj tam, kde Wilson opúšťa klasický javiskový priestor, vytvára svetelný, priestorový a zvukový rám. Tak napríklad v *Persefone* pod holým nebom na delfskom štadióne rozdelil hornú časť antickej pretekárskej dráhy na svetelné polia a pruhy, a tak sa objavila pred otvorenou krajinou ako systém rámovania. V predstavení *T. S. E.*, ktoré vzniklo už roku 1993 pre festival v Gibelline, bola v rozsiahlych halách vo Weimare počas *Kunstfestu* roku 1996 hracia plocha takisto rozdelená na svetelné polia, pričom publikum umiestnili na okraje hracieho poľa, iba naznačeného svetelnými hranicami Wilsonovou stratégiou množovania rámujuúcich divadelných prostriedkov získava každý detail, opätovne izolovaný estetickou funkciou, vlastnú exemplárnu hodnotu. Ako rámy pôsobia špeciálne svetelné obkruženia tiel, vyznačenie ich miest na zemi geometrickými svetelnými poliami, *sošná precíznosť* gest, vystupňovaná a tým obradne pôsobiaca, teda znovu rámujúca koncentrácia hercov. Chôdza, zdvihnutie ruky, otočenie hlavy sa tak stali fenoménmi nového videnia. Nehierarchické radenie fenoménov sa tu spája s enormnou precíznosťou a vystupňovaným rámovaním. Bolo by lákavé zachytiť tu tradície klasicizmu, novej vecnosti, surrealizmu a konečne črty vychádzajúce z estetiky baroka, v ktorom upútavajú napríklad aj do seba povkladané rámovania v maliarstve a architektúre.

### 2. Hra s priestorom a plochou

V dramatickom divadle ide vždy o adekvátny rám pre zážitok dramatickosti, zároveň reálny a duchovný priestor, o alegorický obraz v pozadí, napokon aj o *obrazovú* scénickú konšteláciu. Autonomizáciou obrazovej skúsenosti vytvorila moderna predpoklad na to, aby sa scéna koncepcne priblížila obrazovej logike a teda aby si do určitej miery privlastnila *spôsob recepcie vlastný obrazu*. Hojné sťažnosti na to, že sa týmto obratom k vizuálnemu z kráľovskej lôže vyhnalo literárno-dramatické vnímanie, sú slepé k ziskom, ktoré to prinieslo. Tak sa teraz do divadelného života „pašuje“ názor na obraz ako obraz, dynamické prijímanie *opsis* (Aristoteles), „vidiace videnie“ podľa Maxa Imdahla.

U Achima Freyera alebo Axela Mantheya môžeme vyjsť z javiskového rámu ako z ideálne definovanej obrazovej roviny. Keďže divadlo chápu ako *scénické maliarstvo*, javiskové rámy sú pre nich „obrazovými plochami“. Akcentovanie maliarstva na javisku ponúkajú scénografie Axela Mantheya, napríklad pre frankfurtský *Ring...* Ruth Berghausovej (1985–1987) alebo práce zo začiatku osemdesiatych rokov pre Jürgena Goscha. Mantheyove často chladné a náznakové línie a emblémy vytvárajú autonómne obrazy, v ktorých ide predovšetkým o vzťah javiskových postáv k ploche. Ak sa objavia jednoduché základné prvky ako guľa, kocka, symbolické znaky ako ruka a šíp alebo jednoduché prírodné motívy, čarbanie a vedomá detskosť *écriture* vždy pripomína svoj maliarsky pôvod. Mantheyova vizuálne naliehavá, nie však samoúčelne opulentná obrazová reč, ktorú vytvoril pre Williama Forsytha, najviac však pre dramatické divadlo, čerpá z intelektuálnej tradície konštruktivizmu a Bauhausu – napríklad obrovské schody zaplňajúce javisko pre Goschovho *Nepriateľa ludu* (Kolín nad Rýnom 1982) alebo o dva roky neskôr zvláštny Oidipov palác, pripomínajúci stan. Priestor sa stal témou do veľkej miery preto, že mnohí režiséri boli aj maliari, sochári a dizajnéri – čo sa už na začiatku dvadsiateho storočia ukázalo ako divadelne nanajvýš produktívne.<sup>217</sup> U Wooster Group, Jana Lauwersa, v mnohých prácach Jürgena Krusea je nápadné, že aktéri sú celkom vpredu na javisku, takpovediac ako na maliarskej ploche, tesne pri *štvrtej stene*. Niekedy, tak ako v Kruseho inscenácii *Richarda II.* v Stuttgarte, sa týmto spôsobom vytvára kompozičný efekt, ktorý umožňuje pôsobivo, ako obrazu, vyniknúť aranžmánu hráčov na rampe.

### 3. Scénická montáž

Inú podobu postdramatického priestoru nachádzame v prácach Jana Lauwersa. Ten vytrháva telá, gestá, držanie tela, hlasy a pohyby z ich časopriestorového kontinua, nanovo ich spája, izoluje a „montuje“ na

spôsob tableau. Zvyčajné hierarchie dramatického priestoru (miesto vízie, významného konania, konfrontácie antagonistov) odpadávajú a s nimi „subjektívizovaný“, ja-subjektu prispôsobený priestor. Javisko nie je homogénnym priestorom, ale skladá sa zo striedavo a synchronne využívaných hracích „polí“, ktoré sú vyznačené svetlom a predmetmi. Javiskový priestor sa v priebehu predstavenia definuje každú chvíľu nanovo. Na rozdiel od Wilsonových paralelných akcií, často chápaných ako nesúvisiace, tu sú vecné súvislosti výraznejšie, priestor je „literárnejší“. Napriek fragmentarizácii ide o *tematicky definované priestory*. Kaleidoskop priestorových štruktúr, rekvizít, svetelných priestorov zodpovedá skladaniu a rozkladaniu textu. V Shakespearových hrách, ktoré Lauwers sústavne inscenoval, je sice kontinuita fabuly dekonštruovaná, ale jej témy ako smrť, priateľstvo, moc a osamelosť usporadúvajú logiku scénických montáží a tak sa uchovávajú. Fabuly sú vo svojich základných obrysoch vyrozprávané, napriek fragmentarizácii, kráteniu, zostrihu.

Nejde o to, tak ako v epicky zameranom divadle, aby sa udalosti na rôznych javiskách (miestach) pospájali rámom naratívnej kontinuity. Viditeľné centrálne diania sa dokonca dramaturgickými zmenami ohniska (stôl, plošina, pár príležitostí sadnúť si, abstraktné pozadie, možno náznak scénického aranžmánu z rekvizít) od začiatku ocitávajú v hre a prijímajú tak niečo z filmovej skúsenosti. Vzhľadom na hracie pole, rozdelené „strihmi“ na heterogénne definované jednotlivé časti, má pozorovateľ pocit, že ho ako vo filme vodia sem a tam paralelnými sekvenciami. Postup *scénickej montáže* vedie k vnímaniu, ktoré pripomína *filmový strih*. Pritom musíme vyzdvihnúť organizačný princíp používaný aj v maliarstve: keďže sa aktéri na javisku *ako diváci* vždy prizerajú tomu, čo robí iný herec, vzniká svojská koncentrácia na takto pozorovanú akciu. Funguje analogicky k „réžii pohľadu“ v klasickej malbe, ktorá zameraním smerov pohľadu zobrazených postáv predznačuje „cestu pozerania sa“ pozorovateľa, ktorému sa týmto spôsobom približuje určitá sekvenčná lektúra a hierarchia zobrazenej scény. Je to podobné ako u Lauwersa: „Pozorovanie scén – prizieranie sa – je konštitutívnym prvkom hry: pohľady predstaviteľov vytvárajú štruktúru scénického rozprávania. Fragment javiskového diania (konštelácia hercov/postáv, miesto, zorné pole) sa „vystrihne“: Montáž sa zjednocuje. Presunutie pohľadu núti ťažisko poskakovať...“<sup>218</sup>

Ak herci pôsobia tak, že chvíľami „vystupujú“ zo stvárňovania a ako diváci konajú spoločne s inými divákmi, rám divadla ako dynamizovaného tableau ostáva systematicky neistý. Pre recepciu to znamená, že divákovi ponúka možnosť vymknúť sa „réžii pohľadu“ a zbadáť detail mimo ohniska, minimálne ho spoluvidieť. Nakoniec je to *divák, ktorý (spolu)vykonáva strihy* a rozhoduje sa, či a ako zameria pohľad. Potiaľ je

„otvorená montáž“, príležitostne používané označenie tohto postupu, dosť výstižné, ale môže aj myliť sugerovanou rovnakosťou s filmovou konštrukciou. Slobodu diváka tu chápeme viac ako krok divadla smerom k slobode čítania než ako priblíženie sa k filmu. V kine, ako sme už povedali, je to v zásade pohľad diváka, ktorý spája fragmenty, syntetizuje ich so svojim vedomím s príjemným pocitom, že si film „robí“ sám. Ale pohľad kamery, s ktorým sa návštevník kina identifikuje, nie je len fantáziou o všemocnosti, je to zároveň aj spútaný pohľad: bezmocný, bez vlastnej vôle vydaný pohľadu kamery a réžie. Imaginárnej činnosti nevyhovuje okolnosť, že hustota filmových znakov (fotografický obraz, pohyb, hudba, reč, tón, reprodukcia reálneho sveta) málo pripúšťa slobodnú reflexiu, „zmyslovú premenu“, vyberanie a odmietanie. Otvorená scénická montáž v postdramatickom divadle naproti tomu takú slobodu ponúka, a to znamená, že sa oko pozorovateľa nestáva okom kamery. Používanie rôznych iných foriem znásobeného priestoru umožňujú médiá: môžu prenášať dianie z iných priestorov, ktoré súvisia s javiskom. V extrémnom prípade diváci nevidia priamo nijakého aktéra, ale iba videoobrazy z iných priestorov. V tomto zmysle by sme mohli analyzovať priestory Johna Jesuruna, ale aj experimentálne inscenácie s obmedzeniami viditeľnosti a zvukové a obrazové prenosy. Je dôležité, že vo všetkých týchto divadelných formách nejde o prispôbenie sa zvyklostiam vnímania médií, o fantazmu bezhraničného voľného používania elektroniky a prenášania časopriestorov a priestorových časov. Postdramatický divadelný priestor dokonca stimuluje nepredvídateľné premeny a spájania vnímania. Treba ho viac čítať a vymýšľať než registrovať a ukladať ako informačné dáta, vzdelávať sa v novom „diváckom umení“, vidieť ako voľnom a aktívnom konštruovaní, rizomatickom spájaní.

#### 4. Časo-priestory

K postdramatickému divadlu patrí vytváranie a používanie *environmen-tu* podľa vzoru výtvarného umenia. Grüber vytvoril roku 1979 spomienkový priestor, divadelnú akciu (alebo inštaláciu) v bývalom berlínskom luxusnom hoteli Esplanade, kde si diváci medzi stenami schátranej budovy, medzi projekciami a malými scénami vypočuli skrátenu verziu novely *Rudi* Bernharda von Brentana z roku 1933.<sup>219</sup> V jednej berlínskej divadelnej práci umiestnil Heiner Goebbels publikum tak, že v noci pod strašidelne vysvieteným berlínskym múrom uvidelo pomaly prichádzajúcu loď so spočiatku sotva rozoznateľnou postavou a psom, zatiaľ čo David Bennent prednášal text Heinerja Müllera (podľa Poea) *Maelstromský južný pól*. Iným príkladom je inštalácia Michaela Simona k textu Heinerja Müllera *Opis obrazu* roku 1996 v kameňolome

v Ehringsdorfe pri Weimare. Tu bolo publikum vedené sledom menších alebo väčších scén a výstupov, obrazov, situácií a textových tabúl rozmiestnených v krajine. V mnohých takých priestoroch sa prejavuje úmysel umožniť divákovi získať zvláštnu časovú skúsenosť špecifickými priestorovými konceptmi, voľbou historicky významných miest alebo aj špeciálne vytvorenými inštaláciami. To platí napríklad aj pre jednu z najpôsobivejších prác predčasne zosnulej Elke Langovej, ktorá roku 1989 vo frankfurtskom TAT zinscenovala *Iné hodiny*, zvukový a hudobný environment s textmi Rolfa Dietera Brinkmanna, Wolfa Wondratscheka, Djuny Barnesovej a iných. Divadelný priestor (Xenia Hausnerová) sa skladal z kľukatých a ako labyrint neprehľadných radov rohov, priechodov, priehľadov a priestorov, ktorými diváci prechádzali podľa vlastného rytmu a kde nachádzali množstvo rôznych spomienkových materiálov (fotografie, zvuky hrajúcich sa detí, hudba, predmety každého druhu). Táto priestorová dramaturgia umožnila téme sústredenia sa na priebeh času divadelne pôsobiť vo vlastnom čase divákov, v ich pohybe.

V prácach Piny Bauschovej je priestor pre tanečníkov samostatným spoluhráčom, ktorý, ako sa zdá, charakterizuje ich tanečný čas, čím komentuje telesné konanie: v *Café Müller* svedčia prevrátené stoličky, z ktorých sa stal environment, o práve uskutočnených prudkých a vášnivých pohyboch. Tanec a priestor vytvárajú navzájom súvisiacu dynamiku. Pole tisícov karafiátov v rovnomennej práci tanečníci rozdupávajú, aj keď si na začiatku dávajú veľký pozor, aby na kvety nestúpili. Priestor takto funguje *chronometricky*. Zároveň sa stáva miestom stôp: udalosti ostávajú prítomné v stopách, aj potom, ako sa udiali a pominuli, čas sa zhustuje. Inak možno priestor oživiť auditívnym rozložením telesných akcií s pomocou zvukového priestoru z mikrofónov a reproduktorov. Celý priestor sa zdanlivo môže stať telom, ak vonkajší priestor naplnia ľudským telom vyvolané zvuky – prevracajúce sa stoličky, vytrvalé šuchotanie mŕtveho lístia, na ktorom sa telá šmýkajú, plazia, váľajú (*Modrofúz*) – alebo organický vnútorný život. Tak môžeme pomocou zosilňovača počuť hlasné búchanie srdca tanečníka alebo sa priestorom ozývajú mikrofónom zosilnené prudké nádychy a výdychy. Taký bezprostredne „spriestornený“ telesný čas, naplnený fyzis, hľadá bezprostrednú emocionálnu cestu k divákovi, prenos na divákov nervy, nechce ho informovať. Nepozoruje, ale zažíva sám seba vo vnútri časo-priestoru.

V deväťdesiatych rokoch vynikli štýlovou konzekventnosťou práce Christoph Marthaler a Anny Viebrockovej. Nachádzame v nich druh *traumatického priestoru*: sála, hodiny, zariadenia, ktoré z motívov inscenovaných hier vytvárajú koláž poetickej a snovej, traumatickej scenerie. V týchto priestoroch pamäti ide predovšetkým o nemecké deji-

ny, vlastnou témou sú však traumy detstva: desivo široké, neprijemné a veľké priestory, v ktorých sme boli stratení, uzatvorení, strach a disciplína spoločných spálni a školských tried. Spomienka na detstvo sa stáva prostriedkom dejinno-politickej výpovede. Oprávnené môžeme v priestorovej kvalite „vnútro/nikaj vonkajšok“ hovoriť o „mytológii profánneho“.<sup>220</sup> Viebrocková a Marthaler nápadne často zapájajú do scény dobové reálie autorov a skladateľov. Vo frankfurtskej *Luise Millerovej* ovládal scénu Verdiho mobiliár a z boku bolo vidno taliansky bar. Išlo o Verdiho obľúbenú krčmu v jej dnešnej podobe. Ozajstnosť divadelného priestoru sa neuzatvára ako výplod, ktorý vzniká z ničoho, ale otvára sa svojej prehistórii, teda Verdiho životu, dejinnej realite vzniku diela, jeho autorovi: dobe vzniku produkcie, inscenačnej práci samotnej (konkrétne, reálne divadlo ostáva viditeľné a nemizne vo vytváraní ilúzie); dialógu tvorcov s dielom a vlastným životným okolnostiam tvorcov. Časo-priestory postdramatického divadla otvárajú mnohovrstevný čas, ktorý nie je iba časom inscenovaného alebo inscenácie samotnej, ale aj časom umelcov robiacich divadlo, ich biografie. Tak sa rozpadá kedysi homogénny časo-priestor dramatického divadla na heterogénne aspekty. Divákov pohľad je tu na to, aby sa medzi nimi – vidiac, spomínajúc a reflektujúc – pohyboval sem a tam, nie aby ich násilne syntetizoval.

## 5. Priestory konfliktu

V divadle Einara Schleeffa hrací priestor agresívnym spôsobom presahuje do hľadiska, telesne sa derie cez rampu. Ak spomíname Schleeffa, mnohých napadne skôr auditívnosť: rozštiepená reč, rytmické násilie chóru hlasov – a telá hercov: fyzický tlak a pretlak javiskových akcií, prudká, niekedy nebezpečná práca s telom – jeho divadlo je však aj divadlom vizuálnej dramaturgie, nepredstaviteľnej bez vycibreného Schleeffovho maliarskeho citu pre štruktúry obrazov. Križové formy javisk, lávky cez publikum prispievajú k tomu, že priestorová dynamika vybieha z hĺbky javiska k publiku. Cyklus frankfurtských prác – *Matky*, *Pred východom slnka*, *Herci*, 1918, *Pra-Götz (Urgötz)*, *Faust* – a berlínske inscenácie charakterizujú obrazové a akčné priestory, ktoré vťahujú do seba miesto a perspektívu divákov, znemožňujú kontemplatívny odstup. Aranžmán zavše zabráňuje tomu, aby diváci „všetko“ počuli, videli, mohli porozumieť – ako v prípade 70 metrov dlhého úzkeho mostíka v *Pra-Götzovi*, kde divák mohol zreteľne sledovať iba to, čo sa odohrávalo na mostíku a pod ním v blízkosti jeho miesta. Vo *Faustovi* sa optická dynamika scénografie – ďaleko do hĺbky javiska ustupujúci trojuholník z vysokých čiernych látkových stien – približovala smerom k pozorovateľovi. V inscenácii *Pred východom slnka* vychádzala z javiska rampa a prechádzala stredom hľadiska až po zadnú stenu domu, kde na seba

herci, umiestnení za divákmi, upozorňovali rytmicky agresívnymi zbor-  
mi a búchaním pivných fliaš do drevených stolov. Tieto lávky z javiska  
cez publikum používa Schleef vždy znova a znova. V inscenácii *Slečny  
Júlie* v Berliner Ensemble roku 1974 s B. K. Tragelehnom vyzeral Júliin  
„odchod“ podľa opisu Wolfganga Storcha takto: „Keď sa konečne po-  
čas Svätajánskej noci milovali, šesťdesiat mladistvých prepadlo zvon-  
ku javisko, zatancovalo rokenrol na hudbu známej hudobnej skupiny  
z NDR a zmizlo. Potom bolo všetko inak. Zneuctenie. Júlia, rozhodnutá  
spáchať samovraždu, položí nohu na operadlo prvého radu a prosí di-  
vákov, aby jej pomohli, prosím a ďakujem, a takto kráča, diváci ju držia,  
medzi hlavami a ramenami cez rady hladiska preč zo života – preč zo  
života v tejto spoločnosti...“<sup>221</sup>

## 6. Výnimočné miesto

Postdramatické divadlo môže byť – ako „divadlo“ reflektujúce skúma-  
nie situácie – niečím ako *výnimočným miestom*. Priestorová danosť sa  
prítom používa na tematizáciu komunikácie (nielen) v divadelnom pro-  
cese. Divadlo sa osvedčuje ako výnimočná situácia, ako zaujatie odstupu  
od každodennosti. V práci Wiener Gruppe *Angelus novus* sa tento spô-  
sob používania priestoru stal politickým aktom bez nutnej politickej  
výpovede, lebo spôsobom svojej existencie podporoval utopický iný čas,  
inú formu spoločenstva. O tejto práci sme hovorili vyššie. Ide tu len  
o skutočnosť zrejmej potreby *komunitného priestoru*, ktorým sa divadlo  
od antiky pokúšalo stať: v aténskej *polis*, v stredoveku, vo Wagnerových  
raných predstavách o divadelnom sviatku. Predpoklad na pokus o znovuzískanie  
divadla ako priestoru pre komunitu priniesol samotný divadelný vývoj:  
zdôrazňovanie integrácie a komunikácie, znovuobjavenie vzťahu rituál/  
divadlo a otvorený spôsob hry viedli k prebudeniu komunitného rituálu  
k novému životu v divadle. Zavše by sa mohlo zdať, ako by divadelné  
skupiny uprednostňovali kostoly a kostolom podobné budovy nielen z  
pragmatických dôvodov: aj továrne a výrobné haly, ktoré napospol môžu  
pripomínať rozsiahle priestranstvá katedrál, odcudzené „svetskej“ funk-  
cii v materiálnej produkcii získavajú novú auru, keď sa v nich hrá divadlo.  
V knihe Theodora Lessinga o Nietzsche sa o tom píše: „Pre moderných  
filozofov sú kontemplatívne priestory minulostí: kostoly a kláštory už nie  
sú prijateľné. Moderná *vita contemplativa* sa neodvolateľne odlúčila od  
*vita religiosa*. Kostoly a kláštory sú skameneliny iného ducha, ktorý sa  
mocne vnucuje tomu, čo sa v nich udieva. Chýba teda kontemplatívny  
priestor pre budúcnosť, ktorý Nietzsche charakterizuje takto: „Bude  
potrebné uvedomiť si raz, a pravdepodobne čoskoro, čo predovšetkým  
chýba našim veľkým mestám: tiché a rozsiahle, rozľahlé miesta na  
premyšľanie, miesta s priestranými dlhými

chodbami v halách v prípade zlého alebo prislnečného počasia, kam  
neprenikne hluč vozov a vyvolávačov... Stavebné diela a priestranstvá,  
ktoré ako celok vyjadrujú vznešenosť sebauvedomenia a odstupu.“<sup>222</sup>

## 7. Theatre on Location

Mimo obvyklých divadelných priestorov existujú možnosti nazýva-  
né pojmom opäť prevzatým z výtvarného umenia, *site specific theatre*.  
Divadlo vyhľadá architektúru alebo skôr lokalitu, v raných prácach  
Hollandie napríklad rovinatú krajinu – ani nie tak preto – ako chápeme  
pojmom *site specific* –, lebo miesto (*site*) vecne obzvlášť dobre zodpovedá  
nejakému textu, ale preto, že miesto samo prostredníctvom divadla  
prehovára. Slovné spojenie *theatre on location* (divadlo v danom priestore)  
je presnejšie.

V theatre on location môžeme rozlíšiť dva varianty. Osobitý hrací priestor  
je možné použiť bezo zmeny, herci hrajú jednoducho medzi továrenskými  
strojmi, pred prístrojmi, ktoré tu sú: vystupujú v železničnej opravovni a  
publikum je jednoducho umiestnené tiež tam – môžu tam byť aj stoličky  
alebo tribúny pre divákov, bez toho, aby sa základný charakter priestranstva,  
v ktorom sa vystupuje, zmenil na javisko. Druhým variantom je vstavenie  
vlastného javiska s dekoráciami a rekvizitami do *site*. V tom prípade vzniká  
javisko v javisku, vytvára sa medzi nimi vzťah, ktorý sa môže vyznačovať  
viac alebo menej zreteľnými protikladmi, zrkadleniami, korešpondenciami.  
Keď Hollandia hrá Achternbuschov *Stallerhof* v dedinskom kostole a publikum  
si sadá na tribúny z paliet a snopov sena, vyzdvihnú sa tým roľnícke a náboženské  
motívy hry. Keď túto hru neskôr umiestnili do opustenej fabriky, vystúpila  
do popredia téma nerovnosti v kapitalistických vzťahoch.

Podstatný motív pre hranie v danom priestore pochádza z politickej  
atmosféry sedemdesiatych rokov. Prestahovanie divadla na nezvyčajné  
miesta umožňuje získať lokálne publikum. V najvýznamnejšom holandskom  
divadelnom súbore *site specific theatre* sprevádzal politický motív aj motív  
velmi pragmatický. Subvencie severoholandského regiónu boli viazané  
na povinnosť hrať na viacerých miestach. Hollandia si nezvolila obvyklý  
model, charakteristický pre nemecké krajinské divadlá – vytvoriť produkciu  
a potom cestovať – ale urobila z núdze cnosť. Ako hrací priestor si vybrala  
vždy jedno zaujímavé miesto v regióne a prizvala ľudí z okolia.

*Site specific theatre* znamená, že sa *site* dostane do nového uhla pohľadu.  
Keď sa hrá v továrenskej hale, v elektrárni, na šrotovisku, vidíme miesto  
novým „estetickým“ pohľadom. Priestor sa prezentuje. Stáva sa



spoluhračom bez toho, aby sa mu prisudzovala nejaká konkrétna signifikancia. Neprestrojuje sa, ale zviditeľňuje. Aj diváci sú však v takej situácii spoluhračmi. To, čo sa v site specific theatre inscenuje, je tiež úroveň vzájomnosti hercov a divákov. Všetci sú odrazu hosťami miesta, všetci sú cudzincami vo svete továrne, elektrárne, montážnej haly. Prežívajú rovnakú nekaždodennú skúsenosť s ohromným priestorom, neprijemnou vlhkosťou, možno rozpadom alebo schátranosťou, z ktorej cítia stopy výroby a dejín. V tejto spoločnej priestorovej situácii sa znovu objavuje motív chápania divadla ako spoluprežívaného času, ako spoločnej skúsenosti.

## 8. Heterogénne priestory

Zatiaľ čo sa v práve spomínaných divadelných reformách spája nezvyčajné miesto vystupovania s inscenovaním hry, ďalšia prax sa ešte viac vzdáva tomu, čo zvyčajne označujeme ako divadlo. Podobne ako vo výtvarnom umení a najmä v performančnom umení opätovne vznikajú projekty, ktorých podnetom je *aktivácia verejných priestorov*. Môže mať veľmi rozdielne formy. Súbor Station House Opera Juliana Maynarda Smitha sa vo svojich akciách spája s každodennosťou, lebo divadlo chápe ako uvedomovanie si architektonických procesov. So svojimi veľkými bielymi sklenenými stavebnými kameňmi stvárnjuje procesy výstavby, prestavby, búrania, spojené s reálne existujúcou budovou. Tým, že je možné zrýchlene ukazovať mestské dejiny výstavby, vzniká *urbánne* a architektonicky definovaný divadelný priestor. Scény, hudba a „pracovný“ proces ako performancia umožnili napríklad na drážďanskom festivale Theater der Welt predstaviť v novom svetle ruinu Frauenkirche.

Iným spôsobom sa divadlo otvorilo v projekte s názvom *Dobytie Ameriky*, ktorý v Bochume a okolí realizoval Christof Nel s Wolfgangom Storchom a Eberhardom Klokem roku 1992 (k 500. výročiu objavenia Ameriky). Išlo prakticky o trojdňový mix extravagantných „ciest“ autobusmi, železnicami, loďami heterogénnou mnohotvárnosťou priemyselnej krajiny medzi Bochumom, Duisburgom, Gelsenkirchenom a Müllheimom, počas ktorých sa regionálny život menil na scénu. Na mnohých miestach sa konali akcie, najmä hudobné „udalosti“, mnohé z nich, ako speváka, ktorý sa odrazu objavil na lúke, bolo možné sledovať iba z vlaku, pri pomalej jazde okolo neho. Čas cesty, hudby a vlastného prežívania sa spájal, hranica medzi inscenovaným a reálnym počas tejto cesty pozoruhodnosťami nebola vždy istá. Cesta zahŕňala putovanie a jazdu cez banské zariadenia, sklady, priemyselné prístavy a železničné stanice, pracoviská, ktoré sú inak neprístupné; ale aj pobyt na dostihovej dráhe, kde sa účastníci rozptýlili na rozľahlej trávinatej ploche

a večer jedli na nekonečne dlhých stoloch na brehu kanála, kde sa zase zhromaždili. Môžeme tu ešte hovoriť o divadle? Režiséri pomenovali podujatie jednoducho *Trojdnňová cesta*, no treba povedať, že aj divadlo, ktorého ťažisko je dávno inde ako v inscenovaní fiktívneho dramatického sveta, zahŕňa heterogénny priestor, každodenný priestor, široké pole, ktoré sa otvára medzi zarámovaným divadlom a „nerámovanou“ bežnou skutočnosťou, hneď ako sa jej časti stanú predmetom nejakého scénického označenia, akcentovania, odcudzenia, nového obsadenia.

ČAS

# Problémy divadelného času

## Časo-vrstvy

V divadle ide vždy o prežitý čas, o prežívanie času, ktorý spoluprežívajú aktéri a diváci a ktorý zjavne nie je presne merateľný, môžeme ho iba zažiť. Analýza a reflexia divadelného času sa týka tejto skúsenosti, týka sa toho, čo Henri Bergson odlišil ako „trvanie“, *durée*, od objektivizovateľného, merateľného času, *temps*. Tam, kde merať nemôžeme, odporúča sa vytvoriť aspoň pojmové dištinkcie. Cieľom analýzy času nemôže byť vyhotovenie objektivizovateľného rastra opisu, ale taká diferenciácia úrovni časovej skúsenosti v postdramatickom divadle, ktorá prispeje k pochopeniu trvania umení v čase.<sup>223</sup>

Zúžením pohľadu, ktoré so sebou prináša podcenenie rozdielnosti divadla a drámy, trpí zvlášť pochopenie a vôbec prijímanie dramaturgie času performančného a inscenačného textu. V tejto ťažkosti sa zrkadlí aj inštitucionálna hranica medzi divadelnou a literárnou vedou. Ak chceme porozumieť časovej dramaturgii *divadla*, nemôžeme, a na tom treba vopred nástožiť, vôbec vychádzať z výskumov času v dráme. Pre celé divadlo je podstatný špecifický amalgám časov, v ktorom je predstieraný a stváňovaný čas v textových predlohách iba jedným z viacerých faktorov. Môžeme rozlišovať nasledujúce *časové vrstvy*:

1/ *Čas textu*: v podstate pragmatická dĺžka (alebo trvanie čítania). Krátkosť novely alebo drámy spoluvytvára vnímanie diváka a čitateľa rovnako ako dĺžka napríklad románu alebo eposu. To je ľahko pochopiteľná a preto zväčša prehliadaná rovina každého napísaného literárneho textu, aj toho divadelného. Popri vonkajšom kritériu dĺžky textu vytvára vlastné tempo textu, rytmus oneskorenia a zrýchlenia, spôsob zostavovania viet, ich rytmus, ich rozsah, syntaktická komplexnosť a pauzy vznikajúce bodkami a interpunkčnými znamienkami. V texte sa môžu rôzne rytmy miešať a krížiť. Obsahovo môžu byť epochy a časy naznačené často iba jediným slovom. Dodatočnou možnosťou, predovšetkým v čase moderny, je orientácia na seba, ktorá vnáša do hry akt písania (alebo čítania). Môže sa spájať s úmyselne hravou dezorientáciou, s vnášaním času písania alebo času divadelného predstavenia.

2. *Čas drámy* sa týka toho, čo Aristoteles nazýva *mýthos*: osobitného zostavenia prezentovaných dejov a postupov v rámci dramaturgie. Trvanie a poradie jednotlivých scén nie je totožné s vymysleným trvaním a poradiem udalostí, ale konštruuje svoj vlastný časový úsek, v textovo orientovanom divadle rozhodujúci. Časová organizácia dramatického textu sa

skladá zo zvolených sekvencií postupov a scén, často však komplikuje časovú štruktúru predbiehaním, retrospektívami, paralelnými sekvenciami a časovými skokmi, ktoré zvyčajne slúžia na komprimáciu času. Môžeme ich charakterizovať ako čas drámy, aj keď medzi nimi prevládajú naratívne formy alebo kolážové formy reprezentácií. Fassbinder ako dramatický autor napríklad v hre *preparadise sorry now* uvádza, že sa jednotlivé diely môžu hrať v ľubovoľnom poradí. V každom prípade to bude dramaturgická voľba, čo aj náhodná.

3. O čase fiktívneho deja (vrátane jeho možných vnútorných dočasných posunov a zlomov – križovania sa a zdvojovania dejových línií, prerušovania časových úsekov a pod.) nemôžeme uvažovať nezávisle od skutočného divadelného času predstavenia. V imaginatívnom, „možnom“ svete fikcie môžu prejsť dlhé časové úseky, ktoré v scénickom stvárnení trvajú iba krátko. Čas fiktívneho dramatického deja a čas drámy sú zjavne analogické, pričom vo výskume rozprávania bežne rozlišujeme *rozprávaný čas* a *čas rozprávania*. Trvanie, rytmus, časový sled a vrstvenie času rozprávania sa musia analyticky odlišiť od trvania, rytmu, časového sledu a vrstvenia času, o ktorom sa rozpráva, obe roviny sa však môžu spájať rozličnými spôsobmi. V divadle to nie je inak. Už *tradičné* divadlo disponuje početnými možnosťami, ako zobrazit dlhé časové úseky, napríklad kostýmami (biele parochne v *The Long Christmas Dinner*), zmenou svetla, hudobným preklenutím alebo epicko-lyrickými pasážami. Nie „reálny“ čas fikcie, ale komplexná štruktúra zobrazenia rozhoduje o esteticky realizovanom čase. V *Hamletovi* trvá začiatok (prvé dejstvo, prvá scéna) od polnoci do úsvitu. Tento viachodinový časový úsek sa bez straty vierohodnosti odohrá za 20 minút. To, čo vzniká v divadle ilúziou iného časového priebehu, je oveľa nezávislejšie od realizmu a logiky postupnosti, než by sme si mysleli. Otázkou, ako sa v divadelnom texte sprostredkováva čas fiktívneho deja, sa zaoberá bohatá dramaticko-analytická literatúra. Čas deja bol aj jadrom poetologických debát o pravidle troch jednôt v divadle. Nás však otázka prostriedkov, ktoré sa používajú na vytváranie ilúzie časových úsekov, zaujíma iba okrajovo.

Obvyklá časová štruktúra drámy, *časová tieseň*, si naopak zaslúži osobitnú pozornosť. Máme pri tom na mysli filozofickú a sociálnu tematiku „štvance“ v Büchnerovom *Vojckovi*, na časový tlak „zápletky“ v mnohých hrách: na využitie motívu vypršaného času alebo ultimáta vo filme (podľa princípu „o päť minút bomba vybuchne“), na schému *last-minute-rescue* vo westerne. Nič nie je ľahšie pochopiteľné ako vytváranie napätia dramaturgiou časovej tiesne. Čas chýba vždy. Dokonca aj keď je témou drámy prázdnota nudy (*Le mal du siècle* v Mussetovom *Lorenzacciovi*, Büchnerov *Danton*), k postdramatickému divadlu pat-

rí stláčanie času, ubúdanie časovo stanovenej lehoty ako organizačný princíp. *Časová tieseň je základným modelom dramatickosti*. Za ňou vždy stojí hranica života. V Brechtovom *Opatrení* nachádzame pekný príklad *divadelného* prekladu motívu. V momente, keď sa štyria prenasledovaní agitátori rozhodujú, že zlikvidujú mladého súdruha a hodia ho do jamy na vápno, v texte sa hovorí:

#### KONTROLNÝ CHÓR

Nenájdete nijaké východisko, ako zastaviť mladého bojovníka v boji?

#### ŠTYRIA AGITÁTORI

Pre krátkosť času sme nenašli nijaké východisko.

Päť minút zoči-voči prenasledovateľom sme rozmýšľali

o lepšej možnosti.

Aj vy teraz rozmýšľajte

o lepšej možnosti.

*Pauza.*

#### ŠTYRIA AGITÁTORI

Bedákajúc sme si päsťami rozbili hlavy,

že nám dali len strašnú radu...<sup>224</sup>

V dramatike je bežná aj príbuzná téma „priskoro alebo prineskoro“, zmeškaného alebo minútého časového bodu: *kairos*, jedinečný a nenávratný priaznivý okamih; *tyché*, nevypočítateľné, náhodné, osudové stretnutie okolností v určitom časovom bode. Všetky tieto aspekty časovej skúsenosti, v ktorej všetko stojí na tom, aby sme nezmeškali pravú chvíľu, môžeme ideálne vyjadriť v klasickej dramatickej zápletke. Keď z divadla zmizol model zápletky, stratila na zaujímavosti aj časová tieseň, presťahovala sa do iných médií, napríklad do filmu. Časová tieseň je zároveň výrazom hlbšej ekonómie dramatickej estetiky času. V nej totiž ustavične ide o *komprimovanie* časového priebehu, smerujúce k *dematerializácii* času, ktorá chce prezentovať abstrahovaný duševný a duchovný konflikt v jeho čistote, konflikt nezávislý od času a priestoru. Hovorené slovo sa pri tejto spiritualizácii podľa možnosti transformuje na čistý, od nijakej vonkajšej podmienky nezávislý rečový akt.<sup>225</sup>

4. Divadlo má osobitú *časovú dimenziu inscenácie*. Nejde tu v prvom rade o odlišenie inscenácie ako ideálne zamýšľanej estetickej skutočnosti od vždy konkrétneho a vždy iného *predstavenia*. Je jasné, že predstavenie ponúka v jednotlivom prípade cez chyby alebo obzvlášť vydarené výkony hercov osobitú, iste iba pojmovu alebo čisto empiricky vystihnutú skutočnosť, aj s jedinečným časovým rytmom ako zvláštnu

„atmosféru“ večera. Rozdiely v tempe reči, v pauzách a nadväznostiach môžu spôsobiť, že „rovnaká“ inscenácia má v dvoch večeroch prekvapivo rozdielnu dĺžku. Je rozhodujúce, že aj pri idealizovanom prijatí identity zamýšľaného (inscenácia) a prakticky sa dejúceho (predstavenie), ostáva „náhodné“ v materiálnom divadelnom procese *konštituujuúcim* určením jeho umeleckej reality – inak ako v ideálnom substráte textu. Zatiaľ čo text umožňuje čitateľovi čítať pomaly alebo rýchlejšie, opakovať alebo vkladať pauzy, v divadle patrí špecifický čas predstavenia s jeho vlastným rytmom a jeho vlastnou dramaturgiou (rýchlosť reči a konania, dĺžka, pauzy v reči atď.) k „dielu“. (Zaujímavý fenomén v tomto ohľade predstavuje predčítanie, na ktoré v takto zvolenej perspektíve môžeme pozeráť ako na minimalistické divadlo.) Tomuto času sú diváci podriadení rovnako ako herci – veď aj tí sú odkázaní na časový rytmus spoluhráčov. Už nejde o čas (čítajúceho) subjektu, ale o spoločný čas mnohých (čas spoluprežívajúcich) subjektov, takže telesná, zmyslová realita časovej skúsenosti a mentálna realita – estetická „konkretizácia“ – sú, ako hovorí Pavis spolu s Ingardenom, v inscenácii „zamýšľaného“ neodlučiteľne popretkávané.

Inscenácia *L'Age d'Or* v Théâtre du Soleil (1975), mílnik v dejinách povojnového divadla, vyrozprávala v jednotlivých zastaveniach v štýle *comédie dell'arte* život alžírskoho robotníka-imigranta (rodinné scény, pracovné konflikty a pod.). Obrovská hala Cartoucherie vo Vincennes bola rozdelená na štyri veľké priehlbne, vyložené kobercom v teplom okrovom tóne. Na ich „úbočiach“ sedelo publikum a pozeralo sa do „údolia“, v ktorom sa práve hralo. Od scény k scéne bolo publikum vedené do inej priehlbne, pri tomto prechode vznikali vždy nové skupiny a zasadacie poriadky. Intenzitu a fiktívnu súdržnosť hry, ktorá napriek svojim epizujúcim technikám aj vďaka nim dostala publikum do „iného času“, vytvárali aj mnohé ohromujúce fikcie. Príklad: robotník sa zabije pádom z vysokého lešenia, na ktorom musí pracovať aj v silnej búrke. Jedným z najmagickejších divadelných momentov bol ten, keď stojaci herec jednoduchým roznožením a bojzlivým pohľadom do hĺbky „zviditeľnil“ pozíciu tela vo veľkej výške nad priepastou, či to, ako znázorňoval búrku rytmickým mykaním nohavíc, takže vyzerali, akoby sa hrozivo trepotali v silnom vetre, alebo ako svoj pád do hĺbky znázornil ako beh halou s rozťahnutými rukami. Na konci predstavenia prišiel pozoruhodný okamih: Keď sa rozhrnuli závesy, zvonka preniklo ostré svetlo. Išlo o skvelú imitáciu denného svetla, avšak strata vedomia času spôsobila, že mnohí diváci sa nevedoľak pozreli na hodinky – ako keby v skutočnosti už mohlo byť skoré ráno, bez toho, že by predtým ubehli mnohé hodiny. Vo vzácnom okamihu zmätenia sme to, nedôverčivo, považovali za možné: „iný“ čas inscenácie sa presadil proti realizmu vnútorných hodín.<sup>226</sup>

Fiktívny dej a inscenácia poznajú ešte ďalšiu dimenziu, prechádzajúcu cez uvedené časové vrstvy: *historický čas*. Je dôležitý pre to divadlo, ktoré pracuje so staršími textmi a žije z aktualizácie dávnejších postáv a príbehov. Divadelný program v novinách je prehliadkou duchov: Antigona, Kráľ Lear, Hamlet, Penthesilea, Ujo Váňa, Galileo... Dávno zaniknuté slová, spráchnivené myšlienkové svety sa stávajú účastníkmi dnešnej seansy, materiál z minulosti sa v súčasnosti oživuje, stváraňuje. Do historického (mýtického, fantazijného) časového obdobia fikcie a súčasnosti inscenácie zasahuje ako tretia časová vrstva epocha a čas života autora (model: autor z obdobia romantizmu píše hru o stredoveku, ktorá sa uvádza roku 1999). Toto rozloženie však ostáva pre divadelnú recepciu teoretické, lebo tu vzniká zmes, ktorá pretavuje heterogénne časové vrstvy do *jedného a iba jedného* času divadelnej skúsenosti. Aj rafinované štruktúry ako divadlo v divadle, anachronizmus, časová koláž majú pre divadlo oveľa menší význam ako pre text. Proces živého predstavenia prináša do hry svoj reálny čas tak, že všetky teoreticky rozlíšiteľné časové vrstvy prekonávajú cezeň svoje predurčenie.

5. Treba odlišovať čas v dráme a časovú štruktúru inscenácie od *časovej performančnej textu*. Spolu so Schechnerom označujeme celú reálnu a inscenovanú situáciu divadelného predstavenia ako *performance text*, aby sme tým zdôraznili ustavične udávaný impulz prítomnosti, ktorý *performance art* v užšom zmysle motivuje. Do performančnej textu patrí časová štruktúra aktuálne platná pre divadlo a publikum: pauzy, prerušenia, medzihry, spoločné jedlo hercov s publikom uzatvárajú divadlo do sociálneho procesu. Aj u hercov treba odlišovať čas neaktivity medzi ich výstupmi od vlastného hrania, ako aj ich účasť na texte performancie od účasti na texte inscenácie. V moderne sa základným kritériom estetickej signifikancie stalo prelomenie automatizovaného vnímania, pre divadlo je však odklon od bežného času aj podstatným výrazovým prostriedkom. Patria k tomu „vonkajškovosti“, ktoré nie sú vonkajškovosťami: dlhé nástupy, neskoré, napríklad nočné termíny, hranie po celý deň alebo celú noc až do svitania (*Mahábhárata* Petra Brooka v lome pri Avignone, ktorá trvala od neskorého popoludnia do rána). Je potrebné zahrnúť aj „reálny čas“ divadelného procesu všeobecne, s jeho predhrou a dohrou a sprievodnými okolnosťami: fakt, že jeho recepcia v celkom praktickom zmysle „spotrebováva“ čas, „divadelný čas“, ktorý je životným časom a neprekryva sa s časom inscenácie.

### „Iný“ čas

„*Time, that double-headed monster of damnation and salvation*“ („Čas, tá dvojhľavá príšera zatratenia a vykúpenia“), ako píše Samuel Beckett

vo svojej eseji o Proustovi, je podstatný pre pochopenie praxe a recepcie divadla a tobôž takého divadla, ktoré už nie je povinné reprezentovať jeden dramatický časový úsek. Ani v divadle sa, samozrejme, nezastaví nezadržateľný tok času, ani sa reálne nezmení jeho topológia. Predsa však existuje rad postupov, ktoré vedú k explicitnej tematizácii, zdôrazneniu, uvedomeniu, ako aj skresleniu a prekrúteniu vnímania času. Spomedzi týchto metód sú tie na úrovni zobrazovania ešte tie najjednoduchšie: keď sa v hrách Toma Stopparda odohrávajú scény zo súčasnosti a – očividne s tými istými osobami – z obdobia pred viac ako sto rokmi (*Arkádia*), keď v Shakespeareovi prebehnú dlhé časové úseky (*Zimná rozprávka*) alebo u Thortona Wildera návraty do minulosti prekrútenia lineárnu časovú skúsenosť. Scény bez konkrétneho časového údajja môžu vytvárať kľzavú časovosť, neistotu v poradí naratívnych častí. Na úrovni divadelného stvárnenia prichádza k ťažšie uchopiteľnému fenoménu vlastnej časovosti. Normálne vnímanie času môže byť takpovediac „ochromené“ tvrdošijným opakovaním, zjavnou nečinnosťou, obrátením príčin a dôsledkov, časovými skokmi a šokovým prekvapením. Aj extrémna dĺžka alebo zrýchlenie môžu viesť k skresleniu citlivosti na merateľný časový priebeh. Z toho všetkého sa v postdramatickom divadle stávajú základné prostriedky, lebo tematika času sa presúva z roviny označujúceho (procesy denotované javiskovými prostriedkami) na úroveň označovaného (javiskové procesy samotné).

Nápadná je nechúť mnohých režisérov ku kedysi bežnej prestávke. Prestala byť samozrejmosťou, a ak sa uskutoční, často je zámerná, estetizovaná, prichádza ako osobitný divadelný motív. Keď roku 1997 Einar Schleeff inscenoval v Düsseldorfe *Salome* Oscara Wilda, zdvihla sa na začiatku železná opona a v modrošedom svetle tam osemnásť herci zaranzovaní do priestorového tabla stáli potichu desať minút. Ďalej sa nedialo nič, potom sa železná opona spustila, začala sa prestávka. Svetlá v sále sa rozsvietili, publikum sa diskutujúc pobrало do foyeru. Asi netreba pripomínať, že tento začiatok viedol k pozoruhodnej sebainscenácii divákov: prejavovala sa hlučnosť, smiechom, volaním a odpovedaním na volania, protestmi (už asi po troch minútach!). Prestávka a statické trvanie tu boli momentmi divadelnej estetiky, ktorá prudko koliduje s očakávaním publika. Dôvodom odmietania tradičnej divadelnej prestávky nie je, ako by sme sa mohli nazdávať, obava o udržanie ilúzie, ale ochrana vymedzeného autonómneho (časového) úseku skúsenosti. V divadle sa väčšinou začína priestorom a časom *prechodu*: prechod z ulice do foyeru, vstup, čas naladenia sa na debatujúcu spoločnosť divákov, myslou ešte napoly vo všednom dni, stmievanie v sále, mlčanie. V každom prípade ide o mimoriadny čas iniciácie: prekračujeme prah a tým dostávame akúsi psychologickú prípravu na iný čas, ktorý sa za-

čina mimo prahu drámy.<sup>227</sup> Prerušenie každodenného času vstupom do divadelnej budovy vytvára „diferenciu“, uvedomenie si „iného“ času, iného časového priebehu textu performancie, celkovej divadelnej skúsenosti, nie iba iného času javiskového predvedenia, fiktívneho sveta. Toto rozlíšenie je pre postdramatické divadlo podstatné, lebo v priebehu recepcie vytvára konkrétny a komplexný *vzťah* medzi divadelným časom a časom fikcie, nespája ich.

### Čas drámy, súboj

Jadrom drámy bol ľudský subjekt v konflikte, „dramatickej kolízii“ (Hegel). Tá konštituuje Ja zásadne z intersubjektívneho vzťahu k antagonistovi. Možno povedať, že subjekt dramatického divadla existuje iba v priestore tohto konfliktu. V tomto ohľade je to čistá intersubjektivita a cez konflikt sa konštituuje ako *subjekt rivality*. Čas intersubjektivity tu musí byť homogénny, jeden a ten istý čas zjednocujúci nepriateľov v konflikte. Žiada sa čas, v ktorom sa protivníci stretnú, v ktorom agonista a antagonist môžu na seba natrafiť. Nestačí tu časová perspektíva jednotlivých, izolovaných subjektov (lyrizmus, monologickosť), ani čas súvislosti so svetom, v ktorom sa odohráva ich kolízia (epos, estetika kroniky). Môžeme spoznávať perspektívu tohto opisu: ak opisovaná intersubjektivita – pomenujme ju *súboj* – odpadá, je preč aj záväzná intersubjektívna časová forma. A naopak: ak sa spoločný homogénny čas popletie a rozloží, duelanti sa už takpovediac nenájdu, stratia sa v častiach, pôsobia na navzájom nesúvisiacich plochách. Na stvárnenie konfliktu medzi subjektmi s vedomím, ktoré sa usiluje o „uznanie“ iného vedomia, je potrebná spoločná platforma, na ktorej sa môže zápleтка odohrať a vyriešiť. Iba v takom, antagonistami spoluprežívanom časovom úseku, sa môže subjekt konštituovať tak, že sa vymieňa s iným, rovnocenným, môže súperiť v spoločnej veci, viesť vojnu na bojisku, milovať v priestore ovládanom rovnakou túžbou. Ak naproti tomu (čo je prípad ich-dramatiky) nie sú všetky postavy rovnako realistické, ale niektoré sa objavujú ako projekcie iných, takže obývajú iný časový úsek, začína sa dramatický čas rozdrobovať.

### Časo-kríza

„Kríza drámy“ okolo prelomu storočia je v podstate krízou času. Zmeny prírodovedného obrazu sveta (relativita, kvantová teória, priestorový čas) k tomu prispeli takisto ako skúsenosť chaotického zmätku rôznych rýchlostí a rytmov veľkomesta a nové poznanie komplexnej časovej štruktúry nevedomého. Bergson odlišil zažitý čas ako *durée* od objektívneho času (*temps*). Stále výraznejšie rozchádzanie sa času sociálnych

procesov (spoločnosť nás, ekonómia) a času subjektívneho zážitku zostruje „disociáciu svetového času a životného času“, ktorej príčinu vidí Blumenberg v novovekej historickej perspektíve rozdelujúcej sa na minulosť a budúcnosť, v sprievodnej, pre jednotlivý ľudský subjekt novej skúsenosti „dejinného obrazu na takej veľkej ploche, až sa zdá, že v nej život jednotlivca už nič neznamená“.<sup>228</sup> Louis Althusser urobil z nezvratnej odlišnosti medzi časom sociálnej dialektiky a subjektívnou časovou skúsenosťou základný model každého „materialistického“ a kritického divadla, ktorého úlohou je otriasť „ideológiou“ chápanou ako subjektívne zamerané vnímanie a nedoceňovanie reality. No divákovi sa pri tom ani tak neumožňuje nahliadnuť do spoločenskej reality, ako skôr zažiť špecifické rozštiepenie medzi časovou perspektívou subjektívneho zážitku a sociálnym časom, ktorý sa od nej radikálne odlišuje. Také divadlo nevytvára „znalosť“, ale analýzu nevedomosti a omylu, pochopenie obmedzenosti a zaslepenosti subjektívne zameraného vnímania.

Funkciou „vnútorného nazerania“ bolo podľa Kanta garantovanie jednoty sebauvedomovania formou „časového usporiadania“. Čas definoval ako „formu vnútorného nazerania“, ktorá iniciuje zmenu predstáv, ktoré by inak museli rozdrviť vedomie, vytrvalé kontinuum času analogicky predstavené priamkou. Toto lineárne kontinuum nesie napokon jednotu subjektu, lebo prepožičiava smerovanie, orientáciu radikálne diskontinuitným skúsenostiam. Identita ako „pradávaň“ dôverných kontinuitných subjektu so samým sebou teraz naráža najneskôr od Nietzscheho na podozrenie, opisateľné od vzniku diskurzu nevedomia tak, že ide o chiméru. Subjekt a s ním intersubjektívne zrkadlenie, cez ktoré sa môže ustavične prehlbovať, stráca v modernej schopnosť zjednocovať zobrazovanie. Alebo naopak: rozpad času ako kontinua sa prejavuje ako príznak rozkladu alebo marenia činnosti subjektu vedomého si svojho času. Práve to zaručoval fabule subjekt ako *dramatis persona* – celostnosť aj v najpestrofarebnejšej konfliktnosti udalosti. Bez subjektu organizujúceho drámu a divadlo odpadá však podstatná podmienka stvárnenia ako takého: možnosť odpovedať na otázku „kto“ „koho“ stvárňuje. Na miesto vnútornej dištancie reprezentácie nastupuje pochybná sebareferencia, ktorá v tomto viac-menej iba ako gesto fixovateľnom spôsobe bytia vyjavuje len momentálny, nestabilný stav. *Deiktický* moment sa namiesto toho stáva ústredným: namiesto reprezentácie časového priebehu prebieha prezentácia v sebe vlastnom časovom priebehu.

Ubúdanie významu subjektívnej časovej perspektívy, diskontinuita, relatíva, rozpadávanie sa času a alogická časová forma, zmiešavajúca v sebe prítomnosť a budúcnosť nevedomého a sna, si vynútila – a umožnila

– nové schémy stvárňovania, ktoré najprv vytvorili nové formy dramatického textu. Dramaticko-divadelná vývojová logika divadla 20. storočia však potom vedie – spočiatku ešte v rámci *textového* divadla – k novej *divadelnej* estetike. Pre nové postupy, ktoré dokonca narušujú aj časové usporiadanie rečovej artikulácie, je kríza časového kontinua jednou z najdôležitejších podmienok. Ak sa spočiatku *stvárnjuje* diskontinuita skúsenosti, obmedzujúca akékoľvek prikladanie významu, zachvacuje tento proces v druhej fáze aj sám *spôsob stvárňovania*. Divadlo sa v priebehu tohto vývoja čoraz viac vzdaluje od reprezentácie homogénneho časového úseku. Dôsledkom je časté odcudzovanie stvárnovaného času: hocikedy bijúce hodiny v Ionescovej *Plešatej speváčke*, zdvojnásobenie, iracionalizovanie a montáž časov, skoky medzi reálnym časom každodenných scén a heterogénnym časom snových obrazov a tak ďalej. Je symptomatické, že významná scénografka Anna Viebrocková má záľubu v hodinách, ktoré strácajú číslice alebo ručičky, že mechanické hlásenia času na javisku vo Wilsonových prácach maria rytmus obrazov, že na javisku nielen tanečné divadlo rado pracuje s metronómom, ktorý nás upovedomuje o časovom takte reálne sa mihajúceho času.

### Beckett, Müller, čas

Mohlo by byť užitočné v krátkosti sa presvedčiť o rozsahu a radikálnosti rozpadu času v novej divadelnej literatúre na základe dvoch výrazných, možno epochálnych textov posledných desaťročí. Uvádzame ich tu, lebo so vzácnou zreteľnosťou vyjadrujú stav vedomia a stav umeleckej problematiky divadla ako celku, nielen jeho literárneho rozmeru. Tieto texty osvetľujú analyzovanú časovú krízu a zároveň môžu slúžiť ako prólog k opisu postdramatickej estetiky času.

Roku 1974 vyšlo *That Time (Vtedy)* Samuela Becketta. Tak ako v iných jeho hrách, v tejto jednoaktovke nachádzame jednotu miesta a času, ale tá je, ako je zrejmé, spochybnená. Neplatí tu nič z toho, čo sa v činohernom divadle s jednotou času spája. Nenachádzame tu nijakú jednotu, ale práve rozpad prežívania času. Nič vnútornej kontinuity je pretrhnutá. Hlas A si spomína na pokus vrátiť sa na miesto detstva. Ale všetko sa zmenilo, cesta už neexistuje, autobus tam už nechodí, hľadanie je márne. Hlas B opisuje nevydarenú alebo lepšie, neuskutočnenú lúboštnú scénu. Rozprávač sedí vedľa dievčata na kameni bez toho, že by sa čo len dotkli alebo si vymenili pohľady. „nikdy sa k sebe neotočím iba chvenie v prstoch v priestore bez dotyku alebo niečoho podobného vždy aspoň kúsok miesta medzi nimi“<sup>229</sup>. Hlas C si spomína na zvyk utekať pred dažďom do múzea, niekedy do knižnice alebo na poštu. Existuje fragmentárna narácia, ale nijaký časopriestor pre dramatické

konanie na javisku v súčasnosti. Čas nekráča dopredu, ale zabára sa do seba, krúži a skladá sa ako pripomínaný čas. Hľadanie strateného času je spoločnou témou troch spomínaných scén vo *Vtedy*. Hlas A hľadá čas individuálnej, osobnej minulosti, *čas detstva* – „when was that“, kedy to bolo, je opakujúcou sa otázkou. Hlas C podáva správu o hľadaní kontinuity nadosobného *času kultúry*, spoločenskej súvislosti, tradície: preto staré portréty v múzeu, knižnici, sociálny systém písania, pošta. Hlas B zmeškáva *čas prírody*, párenia. Hľadanie všade zlyháva.

Estetika redukcie v klasicistickom divadle, zvlášť u Racina – malé časové rozpätie, jednotné miesto, koncentrácia takmer výlučne na duševný konflikt v tendenčnom potlačení všetkých reálií vyplňajúcich čas a priestor – sa posunutá navracia do Beckettovej radikálnej dramaturgie nulového bodu. (Mimochodom, keď Beckett roku 1931 vyučoval ako asistent francúzsku literatúru na Trinity College v Dubline, zoznámil sa s Racinovými tragédiami a v tom istom roku napísal svoju prvú hru. Volala sa *The Kid* a bola paródiou na Corneillovho *Cida*. S výnimkou zo pár štúdií význam *tragédie classique* pre Becketta ešte nie je docenený.) Jeho postavy vedú, parodujú klasicistickú abstrakciu a zduchovnenie, takmer netelesnú spirituálnu existenciu, v *That Time* je to iba hlava – jedna z posledných úloh Juliana Becka. Táto izolovaná hlava načúva. Základná štruktúra reči a subjektívnej identity, totiž hovoriť-počúvať, počuť hovoriť seba, sa v javiskovom priestore a javiskovom aranžmáne sama rozpadá. Hlas „*Listener's*“, Poslucháča, prichádza z troch ampliónov, ktoré navzájom sa prerušujú a striedajú, predstavujú každú ďalšiu scénu podľa svojej pamäti. Apokalypticky pôsobiaci obraz v knižnici spečatuje katastrofa. Tak znie koniec textu: „žiaden zvuk iba starý dych a krúžiace listy a potom odrazu ten prach všetko zaprášené keď si otvoril oči od podlahy po strop len samý prach a žiaden zvuk čo to len bolo čo povedalo príď a choď bolo to niečo ako príď a choď príď a choď a choď nikto nepríde a neodíde nikdy neodíde nikdy“<sup>230</sup>

Nijaký čas, iba častica. Dekompozícia a rozprašovanie časovej dimenzie manifestuje rozpad a smrť individua. Barokový prach, prach kultúrneho času, ktorý bol uložený v miliónoch knižných stránok a teraz ako knižný prach zatieňuje výhľad – iba to ostáva z času ako forma skúsenosti. Táto náhrada času zvlášťne pripomína posledné vety iného textu, *Poverenia* Heinerja Müllera, ktoré vyšlo roku 1979. Debuisson, ktorý sa vzdáva sociálnej revolúcie, zakúša svoje postavenie mimo miesta a času v podobnom obraze: „Debuisson sa zameral na poslednú spomienku, čo ho ešte neopustila: na piesočnú búrku pred Las Palmas, s pieskom sa na loď dostali cikády a sprevádzali ju na plavbe cez Atlantický oceán. Debuisson sa prikrčil pred piesočnou búrkou, vytrel si z očí piesok, v ušiach mu zunel spev cikád. Vtom sa zrada naňho vrhla ako nebo, šťastie pýskov sa

stalo rannými zorami.“ U Becketta prach od dlážky po strop, u Müllera beztvárá piesočná búrka, ktorá pochová iné búrky vo vedomí nezjednotiteľných realít, ktoré Debuisson práve predtým spomínal: „Zabudol na útok na Bastillu, na hladový pochod osemdesiatich tisícov, na koniec Girondy a pod.“<sup>231</sup> V Müllerovom i Beckettovom texte sa uskutočňuje rozpad jednoty a kontinuity času. Už montážou rôznorodých textových foriem – list, scéna, prozaické rozprávanie, stvárňovanie úloh – sa prúd času stále prerušuje, zároveň sa tu vedomie znova nachádza v časovej mnohotvárnosti, znemožňujúcej fixovať v aktuálnom vedomí bod, ktorý by mu dovolil v perspektíve zhrnúť jeho životnú skutočnosť. Víziu, sen, spomienku, nádej a „reálne“ teraz už nemožno oddeliť.



## Postdramatická estetika času

Koncom päťdesiatych rokov minulého storočia v maliarstve informelu, v seriálnej hudbe a dramatickej literatúre došlo k rovnakému vývoju, smerujúcemu k odmietaniu tradične vybudovaných jednôt. Jeden kritik napísal o *Nemom sluhovi* a *Domovníkovi* Harolda Pintera, že sa tu prejavuje „radikálna rezignácia na jasný koniec“, namiesto toho nachádzame iba „výrezy z (princiálne) nekonečného procesu“.<sup>232</sup> Treba konštatovať stratu *časového rámca*. Keď v šesťdesiatych rokoch Stockhausen plánoval možnosť neskorých príchodov na koncerty a skorších odchodov z nich, keď Wilson urobil *furore* pravidlom „prestávok podľa vlastného uváženia“, vrcholí tak významná tendencia nových časových dramaturgií. Obmedzujú jednotu času so začiatkom a koncom ako *uzatvárajúcim rámcom* divadelnej fikcie, aby získali dimenziu „*deleného*“ času ako principiálne otvorenej *procesuality*, ktorá nemá v štruktúre začiatok ani stred ani koniec. Práve to však presadzoval Aristoteles ako základné pravidlo drámy pre vznik celku, *holonu*. Nový koncept *deleného času* chápe esteticky sformované a reálne zažité ako takpovediac jediný koláč, o ktorý sa delia návštevníci a aktéri. To, že ide o čas ako o jednu zo spoločne zažívaných skúseností, je jadrom nových časových dramaturgií: od mnohotvárnosti skresľovania času až po prispôsobenie sa popovej rýchlosti, od vzbury pomalého divadla až k priblíženiu sa divadla k *performance art* s jeho radikálnym potvrdením *reálneho času* ako spoločne prežívanej *situácie*.

Na začiatku *A Letter for Queen Victoria* Roberta Wilsona vidíme dve krútiace sa postavy. Fungujú ako hodinové ručičky. Čas sa realizuje tým, že ľudské pohyby predvádzajú, zviditeľňujú reálny časový priebeh v divadle ako hodiny – ľudský merač času. Zatiaľ čo Jean Genet rozhodne protestoval proti ohňu na javisku so zdôvodnením, že prekračuje hranice (je to rovnaký plameň ako plameň v hladisku a preto podvod: klame cez priepasť medzi divákmi a javiskom), patrí *fajčenie* na javisku v novom divadle k obsesívne používaným znakom pre spoločný reálny čas divadla. V postdramatickej časovej vzájomnosti javiska a *teatronu* je priekopa, ktorá oddeľuje fikciu od jej recepcie, zasypaná. Pritom divadlo, rezignujúc na viac ako len najzákladnejšiu fikciu, často vymedzuje svoj čas ako formálne identický so *zhromaždením* divákov. Môže sa stať, že do hry už neprichádza „vlastná“ dĺžka, celý proces ostane zameraný na kontakt s publikom alebo na fakt jeho prítomnosti.

Požiadavka, aby sa divák vybral zo svojho každodenného času do vymedzeného „snového času“, aby opustil sféru svojho času a vstúpil do inej, bola základom dramatického divadla. V epickom divadle zname-

nalo „zasypanie orchestry“ (Benjamin) vzájomnosť na úrovni reflexie. Chcelo mysliačeho, a ako je známe, pokiaľ možno fajčiaceho diváka. Fajčenie však malo byť znakom distancovanej rozvahy, nie práve (ako oheň, ktorý kritizoval Genet) manifestáciou *jedného* časového obdobia. Brechtovský divák sa totiž neponára do svojho prítomného bytia, emocionálne premiešaného s javiskovým dianím (čo by bolo účasťou na dramatickom dianí), ale uvoľnene fajčí v odstupe „svojho“ času. Postdramatická estetika reálneho času takisto nehľadá ilúziu, to však znamená, že scénické dianie je neodlúčiteľné od času publika. Znova výrazne vystupuje kontrast medzi epickým a postdramatickým gestom. Jeho raným symbolom môže byť Cageova paródia prekonaného hudobného časového registra. Zvolil si bežnú dĺžku menšej klavírnej skladby, kompozíciu pomenoval *3'44* a predpísal, že práve v tomto časovom limite sa nestane nič „remeselné“ v tradičnom zmysle, ale že všetci zažijú iba – vždy absolútne jedinečný, nereprodukovateľný – čas tohto určitého koncertného zhromaždenia – so všetkými jeho úmyselnými a neúmyselnými zvukmi.

### Čas ako čas

Gilles Deleuze vo svojej knihe *Obraz-čas* rozlišuje medzi *image mouvement* (obrazom pohybu) a *image temps* (obrazom času). Ten druhý, ktorým myslí nový film, sa vyznačuje tým, že sa v ňom nevyskytuje čas ako zobrazený „obraz-pohyb“, ale ako predvádzaný časový priebeh samotného filmového obrazu, ktorý vytvára časové kryštály v rôznych variantoch. *Mutatis mutandis* môžeme vidieť paralelu medzi polaritou dramatického a postdramatického divadla a polaritou „obrazu-pohybu“ a „obrazu-času“ vo filme. Dramatické divadlo sa vyznačuje tak ako klasický film tým, že si prejavenie samotného času nechce ani nemôže vynútiť. Čas tu nie je sebou zaujatou *podmienkou* reprezentácie. Vynára sa iba nepriamo, totiž ako predmet a téma dramatického stvárnenia, ako obsah sprostredkovaný cez toto stvárnenie. To isté platí o klasickom filme, a preto aj tu môže Deleuze konštatovať, že „obraz pohybu je zásadne späť s nepriamou reprezentáciou času a nijaké jeho priame zobrazenie, nijaký obraz času nepodáva. Oproti tomu v modernom filme nie je obraz času empirický ani metafyzický, ale *transcendentálny* v kantovskom zmysle: čas sa vyslobodzuje zo svojho ukotvenia a zobrazuje sa v čistom stave.“<sup>233</sup> V podobnom zmysle ako „obraz-čas“ v modernom filme môžeme postdramatické divadlo chápať ako časový kryštál, ktorý svojím spôsobom podáva priamy obraz času „v čistom stave“.

Ak je čas takým spôsobom predmetom „priamej“ skúsenosti, logicky vystupujú do popredia zvláštne techniky *časového skresľovania*. Až časová

skúsenosť vybočujúca zo zvyčajného totiž prináša jeho zreteľné vnímanie, umožní mu vystúpiť z nevyjadriteľnej danosti na úroveň témy. Tým vzniká nový divadelno-estetický fenomén. Ak sa totiž posúva do centra úmysel využiť špecifikum divadla ako spôsobu stvárňovania na to, aby sa čas ako taký, čas ako čas stal predmetom divadelno-estetického skúsenosti, potom sa skutočne merateľný čas divadelného diania prvykrát stáva predmetom umeleckého spracovania a reflexie. Stáva sa vedomým, jeho vnímanie intenzívnym a esteticky organizovaným. Prítomnosť a hra predstaviteľov, prítomnosť a úloha publika, reálne trvanie a situovanie času predstavenia, čistý fakt zhromaždenia ako spoločného časopriestoru – to všetko ako vždy dané, *implicitne* prítomné predpoklady divadla vystupuje ako tu a teraz všetkými prítomnými spoločne spotrebovaný čas, nie ako čas re-prezentovaný v rámci fiktívneho rozprávačského vesmíru.

## 1. Duration

Vedome určené trvanie je prvým významným faktorom časového skresľovania v súčasnej divadelnej skúsenosti. Prvky duratívnej estetiky nájdeme v početných súčasných divadelných prácach, zvlášť výrazne u tvorcov ako Jan Fabre, Einar Schlee, Klaus-Michael Grüber (*Hamlet, Bakchantky*), Christoph Marthaler, ale aj v množstve inscenácií, v ktorých sa uplatňuje ticho, predĺžené pauzy, absolútne trvanie inscenácie ako také. Fragmentarizáciu času skúsenosti každodennosťou, médiami, organizáciou života s jej katastrofálnymi dôsledkami pre prístupnosť skúsenosti opísali Kluge a Negt.<sup>234</sup> Divadlo by mohlo ostať dôležitou oblasťou odporu proti sociálnemu triešteniu a atomizovaniu času a prvým predpokladom na to je také divadlo, „ktoré zaberá čas“. Natahovanie času je nápadnou črtou postdramatického divadla. Robert Wilson vytvoril „divadlo pomalosti“. Až od Wilsonovho „vynálezu“ môžeme hovoriť o estetike *duration*, trvania. Vzniká dvojité skúsenosť: na jednej strane je divák prekvapovaný, mučený, zmyselne zvädzaný alebo priam hypnotizovaný, aby pocítoval nadmieru pomalé plynutie času. Každé vnímanie je, ako vieme, vnímaním rozdielnosti, a tak zreteľne pocíťujeme rozdiel rytmiky vnímania od zvyčajného životného a divadelného tempa. Čas kryštalizuje a transformuje vnímané, napríklad spomalený pohyb do „časovej formy“. Vizualný objekt na javisku vyzerá akoby v sebe nahromadil čas. Z časového priebehu sa stáva *continuous present*, povedané s Gertrude Steinovou, Wilsonovým vzorom, divadlo sa podobá na kinetickú sochu, stáva sa *časovou sochou*. To platí predovšetkým pre ľudské telá, ktoré sa prostredníctvom *slow motion* premieňajú na kinetické sochy, ale dovedna aj na divadelné tableau, ktoré na základe svojej „ne-prirodzenej“ rytmiky vyvoláva dojem vlastného času – medzi bezča-

sovostou stroja a spoluúčinkujúcim životným časom ľudských aktérov, ktorí tu získavajú grációznosť bábkového divadla.

Dôležité je, že trvanie tu nezobrazuje len trvanie. Spomalenie na javisku nereferuje ani o pomalosti fiktívneho univerza, ktoré by bolo späť so svetom našich skúseností<sup>235</sup>, ani nemôžeme povedať, že by spomalenie prostredníctvom irónie alebo anti-frázy reflektovalo brutalitu alebo uponáhľanosť „reálneho“ života. Divadlo referuje skôr o svojom vlastnom procese. Keď inscenácia Roberta Wilsona trvá šesť hodín, rozhodujúcou divadelnou skúsenosťou nie je objektívna dĺžka, „čas hodín“, ale imanentná skúsenosť časového rozpínania. Pravda, na druhej strane časová skúsenosť nie je celkom nezávislá od reálneho trvania predstavenia. Zaujímavým problémom analýzy predstavenia by teda bolo, ako opísať také divadelné formy, v ktorých je autonómny divadelný čas tak úzko spojený s (vedome hľadaným) *trvaním a pomalosťou stvárňovaného*, že sa vnímanie „trvania divadla“ a „trvania rozprávania“ sotva dajú od seba odlíšiť.

Čo znamená „odrámovanie“ divadla z každodennosti časovým rozpínaním, ktoré sa nehodí do nijakého „normálneho“ denného rytmu, v mnohohodinových eposoch Petra Brooka. Ariane Mnouchkinovej alebo Roberta Lepagea? V akom vzťahu je tu reprezentácia (čas drámy, čas inscenácie) k prítomnosti (dĺžka predstavenia, *performance text*)? V akom vzťahu je psychické a fyziologické prežívanie času trvania k rytmu predstavenia?

## 2. Čas a fotografia

Roland Barthes vo svojej štúdii o fotografii hovorí o súvislosti, ktorá sa bezprostredne týka časovej dimenzie. Zdôrazňuje, že fotografia sa v umení nestretáva s maľbou, ale s divadlom: „*Camera obscura* splodila teda tak perspektívny obraz, ako aj Fotografiu a Diorámu, čo sú všetko scénické umenia: ak mi však fotografia pripadá bližšia divadlu, je za tým zvláštny sprostredkovateľ (som asi jediný, kto ho vidí): Smrť. Dnes už vieme o pôvodnom vzťahu divadla a kultu mŕtvych: prví herci sa od spoločnosti oddelili tým, že hrali úlohy mŕtvych: líčiť sa znamenalo označovať sa ako telo súčasne mŕtve i živé: nabielené poprsie totemického divadla, človek s namaľovanou tvárou v čínskom divadle, líčenie ryžovou pastou indického divadla kathakali, maska japonského divadla nō. Rovnaký vzťah som teraz našiel aj na fotografii: nech sa ju akokoľvek usilujem vidieť ako živú (ale tento zápal pre ‚oživovanie snímok‘ je zrejme mýtické popieranie smrteľnej choroby), fotografia je predsa ako prapôvodné divadlo, je ako *tableaux vivant*, obrazové stvárnienie nehybnej a zamaskovanej tváre, v ktorej vidíme mŕtvych.“<sup>237</sup>

Ceremoniálna a rituálna statickosť Wilsonovho divadla prezrádza súvislosť s divadlom a fotografiou. Je známe, že Wilson nezriedka používal ako východiskový materiál pre svoje práce fotografie, a tam, kde vychádza z filmu, ho opakovaním približuje fotografii. V *CIVIL warS* boli východiskom fotografie z americkej občianskej vojny, filmy použité v inscenácii neprestajne ukazujú rovnaké sekvencie. Melancholický charakter Wilsonovho divadla, ktoré sa postupne z minima akcií a pohybu premieňa na svetlom písané ticho, vykazuje spriaznenosť s fotografiou – ktorú Benjamin a Barthes takisto spájajú s melanchóliou.<sup>238</sup> To, čo Barthes na fotografii vyzdvihol ako *punctum*, nie je nič iné ako jej vzťah k pomínutelnosti. Tým, že fotografia človeka ukazuje jeho minulosť a tak vypovedá o tom, že človek „zomrie“, „presúva smrť do budúcnosti“.<sup>239</sup> Uskladnený čas je to, čo prepožičiava fotografii jej melanchóliu. Wilsonovo divadlo takisto pozná výraz uskladneného času v telách, ktoré sa pohybujú v *slow motion*. Spomalenie ukazuje telesný časový priebeh gesta a zintenzívňuje tak cit pre nekonečnú hodnotu a nenávrtnosť každého prežitého okamihu – oprávňuje pomínutelnosť bez zachytenia, iba ako grációzný fenomén.

### 3. Opakovanie

Popri estetike trvania sa vyvinula vlastná estetika opakovania. Sotva nájdeme „typickejší“ postup postdramatického divadla ako opakovanie – uvedme iba Tadeusza Kantora, extrémne opakovanie v mnohých baletoch Williama Forsytha, opakovanie ako explicitnú tému divadelnej práce Heinerja Goebbelsa a Ericha Wondera. Humorný variant opakovania, ktoré sa nechce skončiť, nachádzame v notoricky známej Marthalerovej scéne v *Nulte hodine alebo umení servírovania* v spálni s postelami a ležadlami, ktoré sa najnezvyčajšími spôsobmi ustavične rozpadávajú. Marthalerovo opakovanie je hudobné a nadväzuje na nezmyselnú mechaniku grotesiek z nemého filmu. U Jana Fabra alebo Einara Schleefa je hlavnou funkciou opakovania vyrušenie a často zúfalá agresivita, ktorá zahŕňa aj agresiu voči publiku. Agresívne opakovanie odmieta požiadavku povrchnej zábavy pasívnym konzumom lákadiel. Rozptýlenie, ktoré zabíja čas, nahrádza námahu videnia, ktorú dáva čas pocítiť. Za zúrivosťou rozoznávame hľadanie ozajstného kontaktu, iste podľa teórie „Aj úder pästou je dotyk.“ Vo Wuppertale spôsobila škandál premiéra inscenácie *Modrofúz. Pri počúvaní nahrávky opery Bélu Bartóka Modrofúzov zámok* v réžii Piny Bauschovej – provokatívnej inaugurácie štýlu jej tanečného divadla, v ktorom pohyb, priestor a intenzita expresie z tradície výrazového tanca nahradili dramatický vývoj, naráciu a krásu. K postupom, ktoré vyvolali najostrejšie protesty, patrilo opakovanie. Išlo tu o provokujúce zmnoženie rovnakých gest

rezignácie, strachu a opustenosti, ktoré ak chceme, môžeme celkom tradične interpretovať, precítiť a pomenovať ako symbol márne obnoveného pokusu o nadviazanie kontaktu a symbol stavu sveta ahistorického, cirkulujúceho času, o ktorého kvalite v divadle Piny Bauschovej raz Heiner Müller napísal: „Dejiny prichádzajú ako rušivý element, ako komára v lete.“

Počas opakovania takisto ako počas trvania prebieha kryštalizácia času, viac alebo menej subtilne zahusťovanie aj odmietanie samotného časového priebehu. Rytmus, melódia, vizuálna štruktúra, rétorika a prozódia iste vždy využívali princíp opakovania: bez cieľného opakovania neexistuje nijaký hudobný rytmus, nijaká organizácia obrazu, nijaká účinná rétorika, nijaká poézia, skrátka, nijaká estetická forma. V novej divadelnej reči však opakovanie získava iný, dokonca protikladný význam: ak predtým slúžilo na štrukturalizáciu, na výstavbu formy, tu slúži práve na *deštrukturalizáciu* a *dekonštrukciu* fabuly, významu a totality formy. Ak sa postupy do takej miery opakujú, že už ich nevnímame ako časť scénickej architektúry a ako štruktúru jej organizácie, získavame v priebehu preťaženej recepcie dojem, že sú nezmyselné a nadbytočné. Ich pôsobenie získava „úmyselne nekonečný“, nesyntetizovateľný, nekontrolovaný a nekontrolovateľný priebeh. Zažívame jednotvárne hučanie príboja znakov, ktoré vyprázdňujú svoj oznamovací charakter a ktoré už nemožno uchopiť ako časť poetickej, scénickej, hudobnej celostnosti diela: negatívnu postdramatickú verziu nadradenosti.

Pri bližšom skúmaní však vychádza najavo, že ani v divadle neexistuje nijaké ozajstné opakovanie. Už čas opakovaného je iný ako čas originálu. V tom, čo sme už videli, vždy vidíme niečo iné. Keď sa to isté zopakuje, je to nevyhnutne iné: v opakovaní a opakovaním sa to staré a spomínané vyprázdňuje (už to poznáme) alebo preťažuje (opakovanie zvýznamňuje). Aj minimálne posunutý kontext, zataženie toho, čo sa deje, tým, čo sa udialo, rozpúšťa identitu opakovaného. Opakovanie však dokáže aj vzbudiť novú pozornosť, ktorú presadí spomienka na predchádzajúce, *sústredenie sa na drobné rozdiely*. Nejde tu o význam opakovaného diania, ale o význam opakovaného vnímania, nie o opakované, ale o opakovanie samotné. *Tua res agitur*: estetika času robí javisko „vidoviskom“ reflexie diváckeho aktu pozerania. Je to netrpezlivosť alebo pokojnosť tejto reflexie, ktoré sa zviditeľňujú v procese opakovania, jej vôľa alebo nevôľa prehľbiť čas; jej chuť alebo nechť umožniť a oprávniť sebe odcudzeným ponorom do pozeraného, vypätím a uvoľnením – rozdielnosť, to najmenšie, fenomén času. „Aj najmechanickejšie, najtuctovejšie, najobyčajnejšie opakovanie si môže nájsť miesto v umeleckom diele a pritom sa vždy posúvať vo vzťahu k iným opakovaniam, a to pod pod-

mienkou, že sa odliši od iných opakovaní. Lebo jediný estetický problém spočíva v umožnení prieniku umenia do každodenného života. Čím viac sa náš každodenný život podriaďuje štandardizácii, stereotypnosti a čoraz rýchlejšej reprodukcii predmetov konzumu, tým viac sa mu umenie musí venovať a vytrhnúť mu aspoň malú odlišnosť (...) Každé umenie má svoje vlastné techniky opakovaní, ktorých kritická a revolučná sila nás dokáže priviesť od jalových opakovaní zo zvyku k hlbokým opakovaniam pamäti a potom k posledným smrteľným opakovaniam, ohrozujúcim našu slobodu.<sup>240</sup>

#### 4. Obraz–čas

Obraz hral v dramatickom divadle v zásade len rolu pozadia – aj keď v určitých dobách bol pre svoju reprezentatívnu pôsobnosť nanajvýš pôvabne a pôsobivo stvárnený a ako taký používaný a oceňovaný. Vizualita ustupovala pred stvárneným konfliktom, dramatickými peripetiami, emočnými šokmi a prekvapivými dejovými zvratmi. V divadle vždy existovali spektakulárne efekty, či už spomenieme nádheru renesančných kostýmov a architektúry, iluzívne maliarstvo kulís alebo neskorší detailný realizmus výpravného divadla. Postdramatické divadlo úmyselne formuje obrazový priestor divadla, ktoré spája výdobytky moderny, totiž intenzitu vnímania priestoru obrazu a plochy obrazu ako takých s osamostatnenou divadelnosťou. Statickosť divadla mimo dramatického napätia, ktorá vzniká trvaním a opakovaním, má aj pozoruhodný dôsledok: ako sme už poznamenali, do vnímania divadla preniká *zameranie na obraz–čas*, charakteristická dispozícia vnímania obrazu. Predpokladom toho, aby si divadlo takpovediac osvojilo a prispôbilo dimenziu obrazovej logiky, bola modernistická autonomizácia obrazovej skúsenosti. Tak ako divadlo, aj výtvarné umenie sa už predtým odvážilo povýšiť svoju vecnú, materiálnu skutočnosť na konštrukčný prvok, a tak „zadať“ časový priebeh obrazu recepcii: vzniká požiadavka na vnímajúceho, aby si uvedomoval aj temporálne aspekty obrazu, nielen čas zobrazovaného. Inak nepríde k virtuálnemu zážitku pozerania, ktorý takpovediac naňho čaká v obraze.

Z toho, že divadlo v divadelnej recepcii aktivuje dispozície vnímania, ktoré sa predtým uplatňovali iba vo výtvarných dielach, bezprostredne vyplýva, že sa ho týka aj problematika, ktorú si len nedávno viac povšimli vedy o umení, totiž svojský *časový priebeh vizuálnych daností*. Gottfried Boehm píše o vnímaní obrazov: „Ak pri pozorovaní (alebo interpretácii) oddelíme napríklad scénu alebo prostredie ako „vrstvu“ alebo „vecný obsah“ od obrazovej roviny, sústreďujeme sa na veci, ich obsah, ich zmysel – potom potláčame, prinajmenšom čiastočne, podmienky stvárne-

nia. Ak sledujeme aj to, čo výslovne nevnímame, postavu *a* nie-postavu, akceptujeme v slede spoznatelných predmetov aj rovinu planimetrickej obrazovej súvislosti, až potom sa blížime k skutočnému fenoménu, obrazu ako simultánnemu poľu a kontinuu. (...) Nevyjadriteľnosť jednotlivých elementov môžeme odlišiť od vyjadriteľnosti iba procesom pozerania počas tohto jedného vnímania, pri ďalšom vnímaní iným procesom pozerania. Zobrazený čas a čas zobrazenia sa už nedajú oddeliť.“<sup>241</sup> Veda o výtvarnom umení medzičasom prijala tému „obraz a čas“ (Boehm), keďže dlhá tradícia tohto odboru z pochopiteľných dôvodov posudzovala obraznosť najmä z priestorového hľadiska. Ak však časový priebeh uznáme za pravdepodobne základnú štruktúru obraznosti, tým naliehavejšie treba dobehnúť tento stav reflexie aj v divadelnej vede.

Vyjdime spolu s Boehmom z toho, že obraz ako „vzťahová forma“ vykazuje iba seba vlastný „obrazový čas“. Obraz apeluje na schopnosť pozorovateľa precítiť, spolocítiť, posunúť, samostatne „produkovať“ v obraze zastavený a *latentný* pohyb v čase. Obraz znázorňuje najskôr „nečasovo“ pôsobiacu danosť, ale pozorovateľ pomocou svojho zmyslu pre čas, svojej fantázie, empatie a schopnosti tvorivo precítiť priebeh pohybu nachádza v obraze časový pohyb, ktorý jeho videnie „dopĺňa“ (v prípade reálneho zobrazenia pohybujúcich sa predmetov alebo figúr) alebo opakuje, respektíve ešte len vytvára (v prípade bezpredmetovej alebo silne abstrahujúcej obraznosti). Precítením vizuálnych štruktúr, rytmiky a imanentnej časovosti foriem, plôch, línií sa mu otvárajú oba aspekty zjednotené v jednej skúsenosti globálneho času obrazu vo všetkých jeho vrstvách. Iné sú naproti tomu podmienky v prípade divadla, ktoré už je umením času. Pohyb tela, reč, zvuk, skrátka divadelnosť je už sama časom a časovým priebehom – nevynímajúc extrémne statické divadlo. Do tej miery, do akej divadlo spája vizuálne a rytmické momenty so scénickou dramaturgiou času, nadobúda kvalitu *kinetického objektu*, ktorý už viac nemôžeme uchopiť spôsobom pozerania zvyčajným v naratívnom divadle. Pod vplyvom vizuálnej dramaturgie sa vnímanie divadla už nesústreďuje jednoducho na to, aby zasahovalo zmyslový aparát pohyblivými obrazmi, ale aktivuje schopnosť pohľadu vytvárať „vo vlastnej réžii“ proces, kombinovanie a rytmus na základe javiskových dát. Tým, že vizuálna semiotika chce zdanlivo zadržať divadelný čas a temporálne prebiehajúce dianie transformuje na *myslené obrazy*, divák sa cíti byť vyzývaný k dynamizácii duratívnej statiky, ktorá sa ponúka jeho prežívaniu obrazov. Dôsledkom je balansovanie nastavenia vnímania medzi „vyplývajúce“ divadelné pozorovanie obrazov a scénickú „spoluúčast“, medzi aktívne pozeranie a (viac pasívne) spoluprežívanie. Postdramatické divadlo sa taktovo usiluje o posun vnímania divadla – pre mnohých provokujúco, nepochopiteľne, nudne – od podlahnutia prúdu

narácie po konštruujúce a konštruktívne spoluuskutočňovanie audiovizuálneho konceptu divadla. Prichádza k priestorovému a obrazovému zážitku, ktorého časové trvanie a časový sled sú menej organizované, k *temporálnemu kompromisu* medzi stanovenou sekvenciou akcie/narácie a tendenčne podriadeným trvaním priestorového a obrazového pozorovania. Také divadlo spomaleného pozorovania, blízkeho percepcii obrazu, sa tak o to viac odlišuje od svojho populárnejšieho brata filmu, pokiaľ i on neprejavuje jeho nechť k fabulovaniu, ale na miesto *časovej línie* deja stavia skúsenosť globálneho divadelného času, ktorý sa nastavuje podľa *rytmu*. K vnímaniu často fragmentarizovaných „obšahových“ zvyškových narácií, možných príbehov, tém, asociácií dochádza iba v ponorení sa do tohto scénického rytmu a v jeho medziach.

Paul Valéry pekne povedal, že pred každý obraz v múzeách patrí stolička. Múzeá naozaj zvädzajú k tomu, aby sme tam uskutočnili súrnu transformáciu vizuálnej skúsenosti na číru informáciu, ktorá sa už všade udiala v reprodukcii. Tento problém vyvoláva otázku, či v budúcnosti nedosiahnu väčší význam kombinácie výstavy a divadla. Zvláštnosťou divadla je totiž to, že sa v ňom pozeranie obrazov celkom pragmaticky podľa všetkých pravidiel vzťahuje na *veľmi veľké* obrazy. Divadlo je vždy obrovské tableau, aj divadelný priestor býva dosť veľký. Časovým rozložením inscenácie zvyčajne vyzýva k trpezlivému pozorovaniu, stále znova modifikovanému novými konšteláciami. Vo chvíli, keď sa estetika trvania odpútava od chvatu dramatických procesov, dokáže dosiahnuť kvalitu vizuálnej skúsenosti, ktorá je sprostredkovateľom medzi divadelným časom a statikou obrazu. Divadlo je aj galériou budúcnosti – tak ako nemôžeme vylúčiť, že sa v iných spôsoboch hrania (ako v už spomínanom divadle čítania) raz môže osvedčiť ako útočisko pozornej a pomalej lektúry – ako nečakané uskutočnenie Mallarmého vízie divadla ako absolútnej knihy.

## 5. Estetiky rýchlosti: zrýchlenie, simultánnosť, koláž

V protiklade k spomaľovaniu, zastavovaniu a opakovaniu sa v iných postdramatických divadelných formách podnikli pokusy prijať rýchlosť mediálneho času a dokonca ju prekonať. Spomeňme tu *nasledovanie videoklipovej estetiky* spojené s citátmi z médií, miešanie živej prítomnosti a záznamov alebo segmentáciu divadelného času na spôsob televíznych seriálov. Tento štýl sa zvlášť prejavuje v prácach mladších divadelníkov deväťdesiatych rokov. Nenechávajú sa odradiť ani blízkosťou k multimediálnym spektaklom a šoubiznisu a zmocňujú sa mediálnej schémy ako materiálu, ktorý používajú viac alebo menej satiricky a zväčša v rýchлом tempe. Sem patria práce Barberia Corsettiho, Wooster

Group, Johna Jesuruna. Na jednej strane dochádza k rozpusteniu homogenity času miešaním živých akcií a materiálu, ktorý je *prerecorded*. Tým sa rozpúšťa ideológia, ktorá sa kochá údajne neskracovanou živou prítomnosťou v divadle. Keď herci zjednotia svoje telá s hlasmi iných, keď svoj prehovor orientujú na neprítomného (iba na monitore viditeľného) partnera alebo keď sa objavujú na videozázname, takže účinkujú *in absentia*, potom nejde iba o difúznu pripomienku každodenného, médiami určovaného okolitého sveta. Iste to odráža aj realitu roztriešteného času, predovšetkým však skutočnosť, že vo veku počítačov sa môžu heterogénne časové obdobia ľahko „prepájať“. Týmto prepájaním sa temporálna identita jednotlivých skutočností stráca a stáva sa súčasťou heterotopického, elektronicky determinovaného časopriestoru pôsobiaceho dojmom univerzálnej súčasnosti. Cez rozhlas, televíziu a internet môžeme do predstavenia integrovať realitu zo všetkých častí sveta, diváci vstupujú do kontaktu s osobami ďaleko od miesta, kde sa odohráva predstavenie. To, čo by pôsobilo triviálne ako obyčajná demonštrácia mediálnej komunikácie, manifestuje v rámci divadla latentný *konflikt* medzi okamihom života a virtuálnou elektronickou časovou plochou.

Vývoj moderných divadelných foriem zásadne spoluurčujú fenomény ako varieté, cirkus a kabaret, rané formy modernej masovej zábavy. Rozkúskovanie času tam už bolo bežné. Varieté vzniklo okolo roku 1870 ako časť novej *mestskej kultúry*. Spájalo rôznorodých umelcov, artistov, hudobníkov, akrobatov, kúzelníkov, mimov. Spočiatku ho navštevovali iba nižšie vrstvy, no čoskoro sa stalo aj obľúbenou zábavou vyšších tried (berlínske Wintergarten). Tak ako varieté, aj kabaret sa zakladal na princípe výstupov. Okolo roku 1900 písal Otto Julius Bierbaum: „Dnešný mestský človek má (...) varietné nervy: zriedka ešte dokáže sledovať veľké dramatické súvislosti, naladiť sa na tri hodiny v divadle; chce zmenu – varieté.“<sup>243</sup> Pre svoju zmyselnosť, zábavnosť a bezohľadnosť voči „dobrému vkusu“, poznamenal Oskar Panizza roku 1896, bude mať varieté čoskoro prednosť pred divadlom. Touto krátkodychosťou je ovplyvnené rozbíjanie divadelného času na čoraz nepatrnejšie kúsky, určuje aj popové tempo a rytmus divadla deväťdesiatych rokov. U Leandra Hausmanna a iných režijných hviezd nemeckých mestských divadiel nachádzame prehnane zreteľný vplyv médií vo videoklipovom rozkúskovaní javiskovej akcie na nepatrné, často úplne heterogénne úlomky. Zatiaľ čo tieto postupy často smerujú iba k zábave a úspechu (konformne k ideálu zábavného priemyslu), nájdeme aj závažné spracovania mediálnej estetiky. Newyorský Portorikánek John Jesurun pracuje s princípom seriálu (jeho divadelný seriál *Chang in a Void Moon* beží od roku 1987 v New Yorku), zapracovanie popu a mediálnych citátov u Jür-

gena Kruseho vedie k zaujímavým výkladom drám, dánska skupina Von Heyduck integruje filmovú ilúziu, hry mladých divadelníkov ako René Pollesch, Tim Staffel, Stefan Pucher alebo Gob Squad vychádzajú zasa z rýchlosti popovo-mediálnej estetiky.

Stále dominantnejšia *simultánnosť* patrí aj v samotnej javiskovej akcii k podstatným znakom postdramatického stvárňovania času. Produkuje rýchlosť. Súčasnosť rôznych rečových aktov a videonahrávok vytvára interferenciu rôznych časových rytmov, stavia do konkurencie telesný čas a technologický čas a vzniknutou neistotou, či je obraz, zvuk, videozáznam aktuálne vyrobený, priamo prenášaný alebo premietaný zo záznamu, zreteľne ukazuje, že čas je tu vykolajený, vždy na skok (a v skoku) medzi rôznymi časovými obdobiami. Výpadok homogénneho času pripravuje heterogénnu skúsenosť o možnosť opakovaného ubezpečovania. Raz odrazená zmyslová skúsenosť je vydaná smeru svojho letu. Podkopáva sa princíp vedomia, totiž podpora kontinuity a identity zažitého prostredníctvom opakovania. „Zlomy a diskontinuity ničia hladké plochy umeleckých diel a poskytujú priestor prítomnosti, ktorá nie je súčasnosťou plynúcou v časovom kontinuu, ale skôr jej prerušovaním.“<sup>245</sup>

## Divadlo a pamäť

### Dejinná pamäť

Maurice Halbwachs učil, že kolektívna pamäť – ktorej súčasťou je kultúrna pamäť – sa síce skladá zo sumy individuálnych pamätí, ale už ťažkosť s vytvorením plurálu slova pamäť potvrdzuje, že kolektívna pamäť je iná a je viac než suma individuálnych spomienok. Ba čo viac, existencia kolektívnej pamäti je nutným predpokladom vytvárania pamäti individuálnej. Až kolektívna pamäť dáva individuálnym spomienkam formu, miesto, hĺbku a zmysel. Aby sme mohli zobrazit a stvárniť osobný príbeh, spomienku či skúsenosť z minulosti, je teda potrebné aj čosi ako afektívne uchopenie kolektívnych skúseností. Neexistuje nijaká individuálna pamäť nezávislá od kolektívnej. Divadlo je teda *priestor pamäti* a zreteľne sa vzťahuje na historické témy, a platí to ešte viac odvtedy, ako sa v počítačovom trhovo-mediálnom spriahnutí „sloboda“ javí ako ideál úplného individuálneho oslobodenia sa od povinností. Divadlo sa zaoberá pamäťou od ktorej nemôže odlúčiť ideu povinnosti. Každé teraz, ktoré vie, že vykazuje stopy svojho pôvodu, je vo svojich dobrých aj zlých črtách článkom reťaze, bez ktorej by neexistovalo. Napriek týmto spojitostiam závislosti a povinnosti, ktoré vedomie aj divadlo s dejinami nutne udržiava, divadlo *nie je* história ani bezprostredné zobrazenie politiky (ktoré mu navyše dnes odnímajú iné médiá). Heiner Müller rád poukazoval na to, že najvýznamnejšia udalosť alžbetínskej doby, porážka Armady roku 1588, sa neobjavila v nijakej dobovej dráme.

V našom kontexte pamäť nie je vždy pripravený zdroj informácii, spomienkou nemyslíme proces vyberania toho či onoho súboru dát z pamäti. Pod heslom „minulosť“ nerozumieme takzvané dejinné fakty. A tak ten, kto podľa starých zvyklostí hľadá v divadle kultúrne „obsahy“ včerajška a predvčerajška, nepribližuje potenciál pamäti divadla, ale iba jeho muzeálnu funkciu. No múzeum nie je ten *priestor pamäti*, o ktorý tu ide. Múzeum je prostriedok: médium, zásobáreň. Divadelná inscenácia naproti tomu nie je *nijakým médiom* pre niečo iné alebo na niečo iné, ako napríklad na prehĺbenie nášho historického vedomia, keď po predstavení znova vychádzame na ulicu. Pamäť začína pracovať vtedy, „keď sa otvorí štrbina výhľadu do času medzi pohľadom a pohľadom“ (Heiner Müller), keď sa objavuje niečo takpovediac nevidané medzi obrazom a obrazom, keď takpovediac započujeme niečo neslýchané medzi tónom a tónom, niečo takpovediac nepocítene medzi pocitmi.

## Spomienka na telo

Divadlo vedome aj nevedome, s „pochopením“ aj bez neho, *pracuje s pamäťou pre telo*, pre afekty, až potom pre vedomie.<sup>246</sup> Rozšíril sa Proustov poznatok, že najcennejšie spomienky sú možno v lakti, nie v mentálnej pamäti. Telo je miesto pamäti, „zásobáreň pre myšlienky a pocity, ktoré držíme v pohotovosti“<sup>247</sup>, a ako také ho dokážeme zažiť v realite divadla, keď pohľad, gesto bezprostredne vyvolá v pozorovateli „spomienku“ na (vlastné) telo. Štrukturálne to prináleža do divadelnej formy, lebo jej predmetom je napriek dematerializácii a „zduchovneniu“, podľa všetkého nezastupiteľne, prirodzená prítomnosť ľudského tela – divadelného tela, ktoré sa radikálne odlišuje od všetkých zobrazovaných, vylepšovaných, fotografovaných a simulovaných tiel. Pamätajúc si utrpenie, prekazené možnosti, nenaplnené prísluby, ktoré driemu v telách a ich vášniach, vyzerá ja cez hraničné múry svojej identity a otvára sa, hoci nevedome, svojim *dejínam druhu*, blízkosti k druhým, dimenzii zodpovednosti, ktorá je spojená s jeho časovosťou. Zdá sa, že môže byť užitočné pripomenúť si marxistický pojem „vedomie druhu“.<sup>248</sup> Totiž jedine táto dimenzia poznania, že individuum je aj súčasťou druhu, vyslobodzuje z čoraz obmedzenejšej zahľadenosti do seba, zúženého, reflexívne a krčvito potvrdzovaného individualizmu a z absolutizácie konkrétnej (z eurocentrického pohľadu) *fetišistickej prítomnosti*.

Divadlo môžeme nazvať *spomienkou na to, čo má prísť*, minulosťou a budúcnosťou, pamäťou a anticipáciou, rozlomením príliš plnej, príliš totálnej prítomnosti informácií, konzumu a takzvaného vedomia. Divadlo ako priestor pamäti získa zmysel tam, kde diváka odrazu prekvapí, prelomí ochranu pred vzrušením, ktorá je aj ochranou pred stretnutím s týmto iným časom, s ne-časom, na ktorý nemôžeme myslieť bez hrôzy pred neznámym. Walter Benjamin definuje peklo ako „večný návrat nového“. Týmto peklom je možno raj posthistorického človeka, pre ktorého prekvitá večne prítomná zábava/informácie/konzum v módnych cykloch. Skúsenosť sa naproti tomu uskutočňuje v tomto „inom“ čase, keď sa prvky individuálnych dejín stretávajú s kolektívnymi a vzniká *aktuálny čas spomínania*, ktorý je zároveň nevdojak zabysnutím pamäti a *anticipáciou*. V týchto okamihoch ne-porozumenia, šoku, neverbálneho vnímania zakúšame stav presadenia do *iného času*, ktorý nie je jednoducho prítomnosťou a vo svojej mnohodimenzionalite asi ani nie je časom v presne vymedzenom zmysle. Pamäť je tu vždy aj hladkaním dejín proti srsti, spôsobom odmietnutia behu ich času. Podľa Waltera Benjamina pamäť tohto druhu nie je nikdy konformná, ale je, slovami Michela Foucaulta, „proti-pamäťou“. Asi by bolo možné aj v súčasných radikálnych divadelných reformách vystopovať opakova-

nie mýtov. Veď vo všetkých kultúrach divadlo utkalo mýtické potvrdenie večnosti ich demontážou. Vedomie tradície a antiosvietenecky pôsobiace mýtické obrazy sú dimenziou divadla, ktorá sa napospol spája s proti-pamäťou. Tak sa znova objavila epicky pôsobiaca narácia, veľké mýtické priestory minulosti a rozprávania u Wilsona (*The Forest*), Petra Brooka (*Mahábhárata*), Ariane Mnouchkinovej (*Les Artrides, La Ville Parjure..., Sihanouk*), Roberta Lepagea (*Sedem prúdov rieky Ota*), Silvia Purcareta, Tomaža Pandura a u mnohých ďalších.

## Oslobodenie sa od povinností

Radikálnym dôrazom na súčasnosť, uprednostňovaním prítomnosti a futuristických impulzov sa divadelná avantgarda dvadsiateho storočia bránila proti zadúšajúcej farche minulosti. Navzdory etablovanej moci tradície sa divadelná moderna usilovala o to, čo by sa dalo označiť ako *program oslobodenia sa od povinností*. Odkedy sa však totalizáciou mediálnej spoločnosti otvorila možnosť transformácie skúsenosti na informáciu, takže celkom zmizla skúsenosť času ako terénu popretkávaného žilami mŕtvych a nenarodených, obrátila sa teoretická a umelecká reflexia od osemdesiatych rokov s novou intenzitou k spomienke. Heiner Müller neúnavne opakoval, že divadlo je v podstate sprisahanie mŕtvych. Začiatkom deväťdesiatych rokov sa v divadle viackrát objavili pokusy, ktoré sa s novou intenzitou venovali téme pamäti a historickej identity. Politický prevrat priniesol túto tému znova na program dňa. Christof Nel a Michael Simon uviedli roku 1990 vo frankfurtskom TAT inscenáciu *Pamäť sa meria rýchlosťou zabúdania*. Išlo o dobu po prevrate. Javiskový priestor, čiastočne pokrytá točňa, sa stal súčasťou hľadiska. V tomto časo-priestore, kde sa miešali politické a súkromné príbehy so scénickými vložkami, nebolo možné zaujať nejaké pevné miesto. V inom typickom projekte, *Lo Spazio della Memoria* Lea de Bardinio v Taliansku, sa spájali texty Danteho, Ginsberga, Pasolinioho s hudbou (Steve Lacy). Od neskorých osemdesiatych rokov Théâtre de Répère pod vedením Roberta Lepagea pracovalo na *Trilogie des dragons* (1987), v ktorej sa podobne vyrovnáva s politickou pamäťou. Aj Wilson spolu s Heinerom Müllerom koncipoval inštaláciu *Memory Loss*, a patria sem aj práce Williama Forsytha a Petra Greenaway.

## Čas viny

Nie je náhoda, že divadlo funguje nielen ako priestor pamäti, ale že jednoducho toľko narába s minulosťou a z nej neoddeliteľnými príbehmi *viny* a povinnosti, tragickými, komickými, grotesknými, smutnými alebo trpkými, že vina je v pravom zmysle slova *dramatickou časovou*

*dimenziou*. Z minulosti ostáva otvorený účet, ktorý kladie požiadavky na prítomnosť a budúcnosť. Konanie zanechalo stopy v budúcnosti. Nielen v tragédii je vina spomienkou na to, že Ja nespočíva v sebe. V postdramatickom divadle je rozbitie tejto skúsenosti dokonca ústredné, lebo divadlo čoraz menej dôveruje prekonanému dramatickému kánonu, časovej dimenzii povinnosti komunikovať. Komunikácia sem preniká ako vlastné *seba-prerušenie*, v odpore voči predstieraným a dobre zavedeným vzorcom porozumenia. Aj preto divadlo oživuje namiesto príbehov viny, samotný *divadelný moment* v osvedčených dramatických formách. Príbeh v dvojakom význame slova často zdanlivo opúšťa: nedeje sa alebo sa ukazuje ako niečo, čo sa stratilo alebo stráca. Ale hľadanie formy v novom a najnovšom divadle, ktoré bočí od „veľkých“ *tém* dejín, politiky alebo morálky, nie je predsa ničím iným ako – často nedostatočne uvedomovaným – hľadaním divadelných foriem pre povinnosť a zodpovednosť, ktoré patria do dimenzie spomienky. Preto sa vynárajú nové divadelné formy, ktoré sa usilujú o reaktiváciu účasti divákov, o pararituály, o agresívne estetiky odporu, o otvorenie divadelného procesu smerom k slávnosti, o divadlo ako situáciu alebo o regionálne, etnické, politické sebauvedomenie v rôznych formách *prítomnosti diváka*. Táto tendencia však nevyklučuje, aby divadelný čas utopicky odmietal násilie určujúceho času. Aj oslobodenie z času viny sa môže stať témou. V poznámkach Petra Handkeho k *Hodine, keď sme o sebe nič nevedeli* nachádzame utópiu sústredeného pozorovania, pre ktoré je potešením všetko, aj to bezvýznamné, čo vidieť, lebo to všetko možno pociťovať ako zástupné, ako prejav pravdepodobného iného života.<sup>249</sup> Divadlo nemá, ak doplníme Handkeho úvahy, tak veľmi ukazovať to, čo vždy ukazovalo: čas príbehu viny, ale niečo, čo by sme mohli nazvať *priestorom neviny*. Také divadlo, v ktorom by divák mohol uvidieť „personál živého sveta... bez vodiacej šnúry ich príbehu“, by bolo utopické<sup>250</sup>. Toto zjavné popretie príbehu môžeme čítať ako pokus o otvorenie iného pohľadu na dejiny, mimo démonické sily viny. Handke píše: „Nič sa nestalo. A ani sa nič stať nemuselo. Bol som oslobodený od očakávania a ďaleko od akéhokoľvek opojenia.“<sup>251</sup>

## Exkurz o jednote času

Pravidlo jednoty času bolo pre aristotelovskú tradíciu dramatického divadla podstatné z viacerých hľadísk. Asi sa od počiatku vzťahovalo na jednotu dňa súdneho procesu – Adorno raz nazval antickú tragédiu „pojednávanie bez rozsudku“. Aj tam, kde nešlo o vonkajšiu jednotu času (napríklad v alžbetinskom divadle), sa divadlo vyznačovalo ideálom organickej uzavretosti, z čoho vyplývali dôsledky pre zobrazenie času. Naproti tomu treba vyzdvihnúť tie dramaturgie, ktoré v 20. storočí zmenili chápanie toho, čo sa nazýva divadlo. Brechtov pojem „nearistotelovskej dramatiky“, ktorý presadzoval v tridsiatych rokoch, neodlišuje tak veľmi epické divadlo od klasických pravidiel dramatického divadla. Odlišuje ho od vytýčenia cieľa dosiahnuť „katarziu“ diváka vcítením. „Ako aristotelovskú označujeme dramatikou, ktorá vyvoláva toto vcítenie bez ohľadu na to, či používa alebo nepoužíva Aristotelesove pravidlá. Zvláštny psychický akt vcítovania sa v priebehu stáročí uskutočňoval celkom odlišnými spôsobmi.“<sup>252</sup> Brechtova kritika nesmerovala ani tak k antickej tragédii, ako skôr k zamýšľanému emocionálnemu pôsobeniu naturalizmu a expresionizmu. Zároveň mu išlo o to, aby plamenným heslom preukázal oprávnenie novej, epickej formy divadla ako opozície antipódovi, ktorý prirodzene, musel byť dostatočne reprezentatívnou figúrou. Epicke verus dramatické divadlo, Brecht verus Aristoteles.

Do konceptu epického divadla patrí dramaturgia časových skokov, ktorá upozorňuje na diskontinuitu ľudskej reality a spôsobov správania. „Moderný divák si neželá, aby mu rozkazovali a znásilňovali ho (všeľmožnými afektívnymi stavmi), ale chce, aby sme mu jednoducho predložili ľudský materiál, aby ho sám usporiadal. Preto sa rád pozerá na ľudí v situáciách, ktoré nie sú úplne jasné, preto nepotrebuje logické zdôvodnenie ani psychologické motivácie starého divadla.“ A: „Vzťahy ľudí našej doby sú nejasné. Divadlo teda musí nájsť spôsob, ako túto nejasnosť stvárniť čo najklasickejšou formou, to značí s epickou rozvahou.“<sup>253</sup> Zatiaľ čo Brecht uprednostňuje radikálnu zmenu na všetkých úrovniach, logickej aj časovej, Aristoteles prikladá jednote času ústredný význam zabezpečovania jednoty deja ako súvislej totality. Nesmú sa objavovať nijaké skoky a odbočky, ktoré by mohli narušiť zreteľnosť a sťažiť porozumenie. Rozpoznateľná logika má pôsobiť bez prerušovania. V tejto súvislosti platí opomínané vysvetlenie v šiestej a siedmej kapitole *Poetiky*, že dramatická akcia musí mať – v zmysle časového rozpätia – istú veľkosť. Aristoteles použil zaujímavý prímer k zvieratú (inšpiratívny iba v zmysle myšlienky organickej jednoty a celostnosti deja). Krása nespočíva iba v proporčnosti, ale aj v správnej veľkosti – „a preto by nebol krásny živočích, ak by bol primálny, (lebo videnie, ktoré je blízko



hranice vnímateľnosti, sa časom zakaluje), ani zasa priveľký, (nemožno ho vnímať naraz), lebo pozorujúcemu uniká na pozorovanom jednota celku, ako keby napríklad živočích meral desattisíc stadiov...“ Čo je zmyslom tohto groteskne pôsobiaceho prirovnania – jedno zviera dlhé 1500 kilometrov, druhé na dolnej hranici rozlíšiteľnosti? Ide o *prevenciu chaosu* a o „*paralelnosť*“ (*hama*). Bez omeškania, *naraz*, jedným okamihom sa musí forma – krása, organická zhodnosť – dať zakúsiť a zvládnuť. Podobne sa koherentná logika a celostnosť deja, *holon*, nesmie divákovi vyšmyknúť. Preto, argumentuje Aristoteles, musí byť dej tak zhustený, aby bol *eusynópton* – dobre prehľadný – a zároveň dobre zapamätateľný – *eumnémoneuton*.

Treba mať dobrý prehľad, vyhnúť sa chaosu, posilniť logickú jednotu. Inak nič krásne nevznikne. V zmysle tohto ideálu „prehľadnosti“ sa určuje správna dĺžka dramatického deja tak, že času musí byť toľko, aby umožnil jeden obrat, jednu peripetiu. Jedno hore a jedno dolu, inými slovami: *čas pre logiku obratu*. Dráma vnáša logiku a štruktúru do zmätených pocitov a neusporiadanosti bytia, preto je hodnotnejšia ako písanie príbehov, ktoré podáva správu o chaotických udalostiach. Je to dôležité pre jednotu času, ktorá má niesť jednotu tejto logiky a má sa zaoberať bez zmätku, odbočovania a prerušovania. Jeden aspekt konceptu jednoty času, ktorá u Aristotela ostáva iba implicitná, je tento: Táto jednota vytvára ostré hranice medzi drámou a vonkajším svetom do tej miery, do akej čas a dej dosiahnu vnútornú koherenciu, neprerušujú kontinuitu a celok prehľadnosť. Zabezpečuje uzavretosť tragédie. Diery a skoky vo vnútornej kontinuite času by teda mali byť miestami prieniku vonkajšej reality. Vnútorná koherencia a uzavretosť voči vonkajšej realite sú komplementárne aspekty tohto jednotného divadelného času. Estetický pôžitok musí mať svoj poriadok – musíme napríklad odmietnuť spoločnú rituálnu extázu alebo extrémne „mimetické“ správanie, pri ktorom hrozí emočné „zlievanie“. Aristotelovský koncept jednoty dramatického času sa teda usiluje 1) vymedziť uzavretú sféru estetikosti vlastným umelým časom, 2) zaoberá sa zážitkom krásy, ktorý konštruje ako analógiu k racionalite. Tejto analógii slúžia požiadavky vnútornej kontinuity, koherencie, organickej symetrie a časovej prehľadnosti. Oproti tomu stojí zreteľný poznatok nanajvýš emocionálneho pôsobenia divadla – *eleos* a *fobos* sú silné city. *Katarzís* ich má spútať prostriedkami umeleckého zarámovania *logosom*.

Navzdor svojim filozofickým implikáciám bola Aristotelova *Poetika* pragmatickým a deskriptívnym textom. V novoveku však Aristotelove pozorovania premenili na normatívne pravidlá, pravidlá na predpisy, predpisy na zákony, z deskripcie sa stala preskripcia. V renesancii ešte

súperili novoplatónske, básnickú búrlivosť preferujúce, a aristotelovské koncepcie umenia zamerané na rozum a pravidlá. Aristotelovská línia zvíťazila a určila divadelné idey novoveku, najmä klasicizmu. V *Discours sur les trois unités* z roku 1660 sa vysvetľuje, že dramatik sa má pokúšať podľa možnosti dosiahnuť zhodu stvárňovaného času a času jeho divadelného stvárnenia. Toto pravidlo, uvádza sa, neurčuje len z Aristotelova autorita, ale aj prirodzený rozum, *raison naturelle*. Veď dramatická báseň (*poème dramatique*) je, rozumie sa, napodobnenie alebo presnejšie *portrét* ľudského konania (*une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes*). Tento prímer bije do očí. Slúži hlavnému argumentu: dokonalosť portrétu sa totiž meria – *hors de doute* – podobnosťou s originálom. Pokiaľ ide o funkciu jednoty času, Corneille v charakteristickej poznámke zdôvodňuje, prečo stvárňovaný čas nemôže byť oveľa dlhší než čas stvárnenia, originál a „portrét“ sa aj v tomto bode trvania musia čo najpresnejšie zhodovať. Snaha o totožnosť stvárňovaného a stvárňujúceho času vyplýva zo zvláštneho motívu: zo strachu zabrdnúť do nepravidelnosti – Corneille píše: *de peur de tomber dans le dérèglement*.<sup>254</sup> Pragmatická a technická identita zobrazovaného a zobrazujúceho času nie je vlastným dôvodom pre jednotu času, je skôr *strachom zo straty pravidiel* a zo zmätku. Dôvodom pravidiel je – potvrdenie pravidiel. Treba zabrániť zmätku, zabrániť voľne sa potulujúcemu, dramatickým procesom neovládanému a neregulovanému fantazírovaniu, zabrániť úniku imaginatívnej recepcie do bohvieakých iných svetov a časopriestorov.

Tam, kde je to nutné, treba prijímanie väčších časových úsekov regulovať tým, že sa čas, ktorý má ubehnúť, vkladá *medzi* dejstvá: reálny čas sa netematizuje, do hovoreného textu sa nevkladajú nijaké časové údaje. Aj správy o udalostiach, ktoré sa stali pred javiskovým dejom, sa majú minimalizovať, aby sa nepreťažovala intelektuálna potencia diváka.<sup>255</sup> Ako čo najdokonalejší dvojník skutočnosti a súčasne aj inštancia sugestívnej racionality a koherencie potrebuje divadlo jednotu času, koncentráciu na súčasnosť a vylúčenie mnohovrstevných časových úsekov. Jednota vytvára kontinuitu, ktorá má zabrániť zviditeľneniu akéhokoľvek rozštiepenia medzi fiktívnym a reálnym časom. Môžeme to chápať tak, že každý zlom by znamenal nebezpečenstvo odhalenia rozdielu medzi originálom a reprodukciou, realitou a obrazom, čo – ako neodvratný dôsledok – odvedie diváka do *jeho* času, reálneho času. Potom by mohol nekontrolovane fantazírovať, reflektovať, intelektuálne sa namáhať alebo aj snívať. Časové štruktúry aristotelovskej tradície nie sú jednoducho nevinným a dnes iba zastaraným východiskovým dielom, ale podstatnou súčasťou mocnej tradície. Proti jej normatívnej pôsobnosti sa súčasné divadlo ešte stále musí brániť, hoci dnes by už nikto neobhajoval

formálny zmysel normy jednoty času. Základné estetické a dramaturgické koncepcie tejto tradície treba dešifrovať ako definovanie a vymedzovanie recepcie, ako pokus o štruktúrne usporiadanie fantázie, myslenia a cítenia. Jednote času prislúcha hodnota rozhodujúceho symptómu. Uviedli sme príklad Aristotela a Corneilla, ale aj v 18. storočí ostáva divadelná poetika takzvaných „prirodzených“ znakov prácou na kontrole a formovaní od fantázie až po telesný výzor.

Komplementárne stránky jednoty času – *kontinuita smerom dovnútra, uzavretosť smerom von* – boli a dodnes ostali nielen základnými divadelnými pravidlami, ale aj pravidlami iných mediálnych naratívnych foriem, čo môžeme doložiť letným pohľadom na hollywoodske filmy s ideálom „neviditeľného strihu“. Aristotelovská tradícia časovej dramaturgie sledovala do značnej miery – môžeme to tak zhrnúť – tento cieľ: *objavenie času cez jeho reštrikciu*. Čas ako taký mal zmiznúť, zredukovať sa na nevýznamnú podmienku deja. A tomu, aby ostal nepovšimnutý, slúžili pravidlá zaobchádzania s ním. Diváka nemalo z očarenia dramatickým dejom nič vyrušiť. Vlastný zmysel aristotelovskej estetiky času nie je estetický. Jednota času v divadle – ako kontinuita fiktívneho času drámy a času stvárnenia – poukazuje skôr na hlbší *fantazijný obraz kontinua*. Divadlo má zobrazovať a prehľbovať sociálne kontinuum interakcie a komunikácie, kontinuum symbolickej súvislosti ideálov, hodnôt a konvencií spoločnosti. Z toho však vyplýva, že ak divadlo vychádza z prerušenia tohto hlbšieho kontinua, ruší sa jednota času nielen v dráme, ale aj v realite performančného textu.

**TELO**

## Pohlady na telo

V nijakej inej umeleckej forme nie je ľudské telo, jeho zraniteľná, násilná, erotická alebo „svätá“ ozajstnosť taká podstatná ako v divadle. Aj v striptíze pretrváva niečo z obradnej nahoty *ritus paganus*, ktorý zaklinal sily plodnosti, aj v nudnej hereckej pretvárke nachádzame hru masiek, ktorá mala kedysi ovládať démonov. Ako vieme, všetko sa začína telesným aktom. Divadlo sa začalo, keď sa jeden z kolektívu vyčlenil, predstúpil pred neho a *predviedol sa*: chvastúň, *booster*, ktorý ukazuje a vystavuje svoje telo, možno zvlášť pekné a silné, oblieka sa do kostýmu, rozpráva o (vlastných) hrdinských skutkoch. Alebo opovážlivec, ktorý sa odváži vystúpiť z ochrany kolektívu, vstúpi do *iného priestoru* zoči-voči skupine. Táto iná oblasť ostáva cudzia a hrozivá, takže javisko si uchováva niečo z Hádesa: tu obchádzajú duchovia. Telo v divadle je vždy telom smrti. Javisko je iný svet s vlastným – alebo nijakým – časom, a s tým ostáva spojený moment nevedomého strachu pred zakázaným a voyeuristickým nazretím do ríše mŕtvych. Intuícia antického myslenia spájala *hybris* a divadlo. *Hybris* vrhá človeka z kolektívu do *viditeľnosti*. Znamená byť vystavený a ohrozený. Miestom, ktoré symbolizuje toto ohrozenie, je javisko. Človek ako viac-než-on-sám, človek, ktorý má *hybris* a prebúda v sebe istý druh odstupu od seba samého, sa nad seba vypína, a tým sa zároveň vypína aj nad druhých. Tak k sebe priťahuje závisť, neprajníctvo, túžbu po pomste: cenu za predstúpenie. Telo vstupuje na javisko, aby sa tam vytiahlo a stiahlo sa.

Žijúce telo je komplexnou sieťou zostavy pudov, intenzít, energetických bodov a prúdov, v ktorej koexistujú senzomotorické pochody s uskladenou telesnou pamäťou, kódovania šokmi. Každé telo je viacerými telami: pracovným telom, zmyselným telom, športovým telom, verejným a súkromným telom, telom mäsa a kostry.<sup>256</sup> Kultúrne predstavy o tom, čo je „to“ telo, podliehajú „dramatickým“ premenám a divadlo také predstavy artikuluje a reflektuje. Predstavuje telo a telo je preň zároveň najdôležitejším znakovým materiálom. Ale v tejto funkcii sa *divadelné telo* nekončí: v divadle je hodnotou *sui generis*. Pred modernou však fyzická realita tela bola principiálne podružná. Telo bolo vďačne prijatou danosťou. Podľa *Ovládania prírody v človeku* (Rudolf zur Lippe), ktoré sa stalo manifestom, sa malo ukázať, trénovať a formovať do úlohy signifiantu, ale nebolo nijakým autonómny problémom a témou dramatického divadla, ostalo skôr čímsi *zamlčaným*. To nie je nič čudné, dráma predsa vznikla hlavne abstrakciou z hustoty materiálneho, „dramatickou“ koncentráciou na „duchovné“ problémy – na rozdiel od epickkej lásky ku konkrétnemu detailu. Tak sa sexualita objavuje ako láska, bolesť a úpadok ako smrť a „utrpenie“. Nové divadlo sa naproti tomu

pohybuje po ceste, ktorá vedie z *abstrakcie k atrakcii*. Už Ejzenštejn hovoril na tú tému v súvislosti s „montážou atrakcií“. V nej sa ťažko „vymedzuje, kde sa končí fascinácia ušľachtilým zmyšľaním hrdinu (psychologický moment) a začína sa moment jeho osobného pôvabu (t. j. jeho erotické pôsobenie).“<sup>257</sup> Nebudem tu detailne opisovať, ako prebiehala táto metamorfóza tela z implikátu v divadelnej tradícii drámy k téme v historických avantgardách a nakoniec k formotvornej skutočnosti v postdramatickom divadle. Iba tolko: atraktívnosť, ktorá vychádzala z hercov, tanečníkov alebo spevákov, bola vždy elixírom života inscenácie. Telesný zjav hviezd, ich elegancia a krása (prípadne ich komická nemotornosť) vytvárajú divadelný pôžitok – a často viac ako predvádzaná dramatika. Pred modernou sa však telesnosť stávala predmetom vyjadrenia iba vo výnimočných prípadoch: falus v antickej komédii, Filoktétova začarovaná rana, trýzeň mučenia a pekla v kresťanskom divadle, Gloucesterov hrb, Vojckova choroba. Až v období moderny sa naopak sexualita, bolesť a choroba, telesná odlišnosť, mladosť, staroba, farba kože (Wedekind, Jahn) stali „salónnymi“ témami. „Sobášom človeka a stroja“ (Heiner Müller) sa začalo v historických avantgardách spriahnutie organického a mechanického. Pokračuje v znamení nových technológií a takmer úplne zachvacuje ľudské telo, ktoré – ovládané informačnými systémami – vytvára nové fantazmy aj v postdramatickom divadle.

Zatiaľ čo súčasťou priestorovej organizácie Schlemmerovho „triadického baletu“ alebo Mondrianovej organizácie plôch bola perspektíva utopicko-racionálnych spoločenských organizácií, súčasné (dramatické) smerovanie k utópii upúšťa od technologicky sprostredkovaných ideálnych a strašidelných strojov. Namiesto toho sa objavujú *technicky infiltrované telá*: *kruté* obrazy tiel medzi organizmom a mechanizmom, snový pôvab ľudskej postavy v *slow motion* Boba Wilsona, ktorého divadlo sa adaptáciou technických (filmových) postupov približuje bezváhového stavu a grácii Kleistovej bábk; „prepínanie“ pohľadu medzi „live“ prítomnosťou a videoobrazom tela; technologickými postupmi (*close-up*, *blow-up*) odcudzený pohľad na obrazy tela. Podstatný dôvod pre toto presúvanie dôrazu z abstrakcie na atrakciu môžeme nájsť v úmysle pôsobiť divadelnou telesnosťou proti všadeprítomnému odtelesňovaniu, ktoré okľukou cez povrchnú totálnu sexualizáciu oddeľuje telo od túžby a od erotiky. Baudrillard píše: „Nehovoriac vôbec o genetickej reduplikácii, máme už dnes čo robiť s fraktálnou reduplikáciou obrazov a spôsobov telesných prejavov (...) Detailný záber tváre je rovnako obscénny ako pohľadie pozorované zblízka (...) Hľadáme naplnenie túžby v technickej umelosti tela a usilujeme sa o jeho znásobenie v parciálnych objektoch (...) Dnes už nejde o to mať nejaké telo, ale byť pripojený (*connected*)

k telu tela (...) Aj v nočnom klube trónime v zadymenom bare nad tanečnou plochou ako letiskoví dispečeri pri svojich radaroch nad pristávacími dráhami...“<sup>258</sup> Je jasné, že pri tomto paradoxnom „odzmyslení“ trvalou prítomnosťou sexualizovaných telesných obrazov sa telo zároveň nevdojak znova stáva nositeľom znakov *par excellence*. To, čo je súčasťou jeho pôvabu, sa zároveň zvyznamňuje, stáva sa „znakom pre“: fitness, príslušnosť, úspech, status atď. Priestor medzi symbolickosťou zbavenou zmyslovosti a telesnosťou, v ktorom divadlo môže nechať vyniknúť telo ako znak, je úzky.

## Obraz, divadlo a zmysel

Zo zrovnoprávnenia oboch aspektov (význam = na jednej strane stelesnená postava, na druhej pôvab stelesňujúceho tela bez zmyslu) bezprostredne vyplýva, že pôvab sa teoreticky môže dožadovať uplatnenia iba pre seba, teda pôvab môže divadelne existovať aj bez stelesňovania významu. Z prekonávania sémantického tela pribúdajú nové sily divadlu moderny a postdramatickému divadlu. Vlastná divadelná skutočnosť si teraz prichádza na svoje: v divadle platí, že *zmyselnosť uniká zmyslu*. Túto okolnosť si môžeme ilustrovať porovnaním medzi divadelnou scénou a obrazom, ktorý sa v nej cituje. Fixovanie všetkých zmyslových údajov v jednom obraze sa prostredníctvom estetickéj konštrukcie ponúka pohľadu takým spôsobom, že každý detail, „zvečnený“ zastavením, môže obsahovať množstvo významov, aj keď sám osebe môže byť obyčajný – tak ako sú v Davidovom obraze *Zavraždený Marat* obyčajné nôž, listy, perá, voda, držanie tela umierajúceho atď. Ak obraz realizuje *premenu zmyslovosti na zmysel*, pôsobí celkom inak, keď ho tvoria pohybujúce sa, živé divadelné telá a premení sa na scénu, ako keď sa v inscenácii *Marata* Petra Weissa a Petra Brooka herci zhromaždia okolo zrútenej Maratovej postavy citujúcej Davidovu maľbu. Aj významami najprehustenejšie *tableau* sa ihneď prevedie mimo akejkoľvek interpretácie na slepú materiálnosť, hru zmyslov, efemérny ohňostroj divadelnej akcie.

Obraz existuje ako realita s vlastnými zákonitostami, viaže prvky do synchronnej koncentrácie, aby vždy „vytváral vo vytýčenom poli matérie prebytok zmyslu“.<sup>259</sup> Naproti tomu divadlo prináša významy určené na stváňovanie vždy v časovom obmedzení, takže niečo už odchádza, zatiaľ čo nové momenty sa ešte len ohlasujú. Ustavične rozpúšťa silu rámovania, estetické viazanie, sústavne ničí konštrukcie hrou. Všetko, aj ten najhlbší zmysel, sa rozpadá v tejto hre presúvania, ktorá ruší vytváranie zmyslu, nahrádzajúc ho neinterpretovateľným hurhajom telesnosti. Tu sa znova ukazuje, že v divadelnom procese ako takom tkvie *divadlu ako umeleckej forme vlastná špecifická neumel(eck)osť*, ktorá

obrazovému dielu nie je vlastná ani vtedy, ak zahrňa aj jeho pre-estetické vrstvy, jeho čiru materiálnosť.

### Od agónu k agónii

Zmyselnosť javiska odnepamäti nežičí zmyslu. Čo sa stane, ak vyberieme ako divadelnú tému samu osebe už „desémantizovanú“ skutočnosť tela v bolesti a túžbe (pre Lacana vôbec neprekročiteľné hranice diskurzu)? Práve to sa deje v postdramatickom divadle. To vytvára z tela samého a z procesu jeho pozorovania divadelno-estetický objekt. Vynára sa ako provokácia, menej než signifiant. V antickom náboženskom umení bolo pekné telo napokon iste zmyslovou manifestáciou, hodnotou samo osebe. Netelesný význam nasledoval až potom. Bolo nutné emancipovať divadlo ako svojskú dimenziu umenia, aby sa zistilo, že telo nemusí živoríť ako signifiant, môže pôsobiť ako *agent provocateur* slobodnej zmyslovej skúsenosti, ktorá nesmeruje k sprítomňovaniu reality a významu, ale je *skúsenosťou možného*. Tým, že ukazuje iba na svoju prítomnosť, prebúdza telo žiadostivosť a strach z pohľadu do paradoxnej prázdnoty možného: divadlo tela je divadlom potencionálneho, ktoré sa v divadelnej situácii obracia na nepredvídateľné dianie medzi telami, a prináša potencionálnosť ako hroziace odoprenie, tak ako ju chápe Lyotard v koncepte vznešenosti, ale zároveň aj ako príslub.

Dramatický proces sa odohráva *medzi* telami, postdramatický proces sa odohráva *na* tele. Na miesto mentálneho zápasu, ktorý iba zrozumiteľne tlmočil fyzickú vraždu, javiskový zápas, sa dostáva telesná motorika alebo jej poškodenie, tvar a neformnosť, celok a čiastkovosť. Ak bolo dramatické telo nositeľom *agónu*, postdramatické ukazuje obraz jeho *agónie*. To znemožňuje každú pokojnú reprezentáciu, stvárnenie a interpretáciu s pomocou tela, ktoré by bolo len prostriedkom. Herec musí predvádzať *seba*. Valère Novarina poznamenáva: „Herec nie je interpretom, lebo telo nie je nijakým nástrojom.“ Zavrhuje myšlienku hereckej „kompozície“ dramatickej osoby a namieta, že na javisku sa deje skôr *dekompozícia človeka*.<sup>260</sup> Európsky vychovaným divadelníkom týmto posunom vyvstáva nová úloha. Musia sa nanovo učiť spoznávať telo, najmä zákony jeho intenzity, čo je v iných divadelných kultúrach samozrejme. Eugenio Barba, ktorý sa najprv pripojil ku Grotowskému, bol asistentom v jeho Divadle 13 radov, študoval v škole kathakali v Indii a založil roku 1964 Odin Teatret, neskôr divadelné laboratórium, ktoré skúma v zmysle „divadelnej antropológie“ zákonitosti intenzívnej telesnej prítomnosti hercov. Barba patrí množstvom svojich verejných vystúpení a prednášok, workshopov a publikácií k najvplyvnejším zástancam novej hereckej telesnosti. Telo je podľa neho „kolonizované“. Potrebuje

konzekventný tréning, ktorý nie je jednoducho oslobodením spontánneho výrazu, ale je najprv, ako hovorí, „druhou kolonizáciou“, z ktorej vzniká zvýšená telesná expresivita, precíznosť, napätie a tým prítomnosť. Barba doslovne prenecháva drámu, ktorá sa uskutočňuje medzi stelesnenými *dramatis personae*, organickému telu: „Kreatívny proces herca sa môže uskutočniť iba s úplným odstupom. Môže rozložiť svoje telo na rôzne časti a zase ho poskladať a tak dosahuje dramatické efekty, konfliktnú situáciu alebo introverziu a extroverziu tým, že nechá spolu hovoriť rôzne časti svojho tela. Pomocou dialektiky tela vytvára obraz, ktorý zviditeľňuje emotívne, pojmové a psychologické napätia.“<sup>261</sup>

### Punctum, antropofánia

Ak sa postdramatické telo vyznačuje svojou *prítomnosťou*, nie napríklad svojou schopnosťou predstavovať, uvedomujeme si jeho schopnosť narúšať a *perušovať* všetky semiózy, ktoré vychádzajú zo štruktúry, dramaturgie a zmyslu reči. Jeho prítomnosť je teda vždy – *pauzou zmyslu*. Telo umožňuje objavenie toho, čo Roland Barthes vo fotografii nazýva *punctum*. Rozlišuje pozíciu *studium* (t. j. horlivý zápal, túžba po informáciách ako v obrate *sine ira et studio*), od toho, čo naozaj fascinuje. To je *punctum*, náhodný detail, jednotlivosť, rozumovo neuchopiteľná zvláštnosť na zobrazovanom, nedefinovatelný moment. Na toto *punctum* navádza diváka postdramatické divadlo: na nepriehľadnú viditeľnosť tiel, na ich pojmami nevyjadriteľnú, možno triviálnu zvláštnosť, idiosynkratický pôvab chôdze, gesta, držania hlavy, telesnej proporcie, rytmu pohybu, tváre. Pozoruhodnou náhodou hovorí Roland Barthes v tejto súvislosti o fotografii Roberta Wilsona: akoby sa tu z Mapplethorpeovej fotografie Wilsona a Philipa Glassa prenieslo na Rolanda Barthesa niečo z osobnostnej „magie“ – o Wilsonovom divadle nikdy nepísal, ale tu hovorí o „Bobovi Wilsonovi, nadanom ‚nedefinovatelným punctum‘, rád by som ho spoznal...“<sup>262</sup>

Koncept divadelnej komunikácie prostredníctvom tela sa drasticky mení. Telo „nestretáva“ diváka len ako informácia, viac ako spoluprežívanie. Taká komunikácia zodpovedá skôr modelu „nákozy“ divadlom, Artaudovej metafore magickej pôsobnosti divadla v *Divadle a moru*. Komunikácia ako nakazenie sa bacilom nie je prenášaním informácií, zároveň prichádza k mimetickému zlievaniu a „účasti“. Môžeme povedať, že dynamika, ktorá kedysi udržiavala formálnu premenlivosť drámy, prešla do tela, do jeho banálnej dostupnosti. Prebieha *sebadramatizácia fyzis*. Realizovať impulz postdramatického divadla, zintenzívnenú prítomnosť (*epifániu*) ľudského tela, znamená usilovať sa o *antropofániu*. V paradigme postdramatického divadla to však nemôže priniesť

nijaký „humanizmus“, ak ho chápeme ako potvrdenie nejako uspo-  
beného ideálu Človeka. Vždy pôjde o objavenie zvláštneho, určitého,  
reálneho jednotlivého človeka, o nezameniteľnosť jeho gest, jeho života  
v reálnom čase, ohraničenom čase divadla ako hry. To novým spôsobom  
absolutizuje partikulárne, otvára pre fyzis ekvivalent antickej *teofánie*.  
Telo sa však vzpiera dvojznačnej, s ríšou mŕtvych zameniteľnej večnosti  
fiktívnej existencie v reprezentácii. Z tejto základnej pozície vyplýva rad  
rôznorodých obrazov tela, napospol smerujúcich k realite, ktorú nachá-  
dzame iba v divadle, k *teat-reálnemu*.

## Postdramatické obrazy tela

### 1. Tanec

Nie náhodou je to práve tanec, z ktorého môžeme najzreteľnejšie vyčí-  
tať nové obrazy tela. Výrazne sa vyznačuje tým, o čo v postdramatickom  
divadle ide: neformuluje zmysel, ale artikuluje *energiu*, neilustruje, ale  
koná. Tu sú všetko gestá. Prechod od klasického k modernému a po-  
tom postmodernému tancu bol opísaný ako presun, ktorý viedol – po-  
vedané lingvistickými kategóriami – od sémantiky k syntaxi a potom  
k pragmatike, emocionálnemu *sharing* impulzov s divákmi v divadelnej  
komunikačnej situácii. Tento presun sa týka tela v postdramatickom di-  
vadle všeobecne. Vlastná, významu vzdialená realita telesných napätí  
nastupuje na miesto dramatického napätia. Dodnes sa zdá, že sa z tela  
uvolňujú neznáme alebo skryté energie. Telo sa exponuje ako osobné  
posolstvo a zároveň ako svoj najväčší cudzinec. „Vlastné“ je *terra incog-  
nita*, či už hľadáme mieru znesiteľnosti v rituálnej krutosti, alebo z tela  
vyháňame na povrch (kožu) hrozné a cudzie: impulzívnym gestikulo-  
vaním, virvarom a chvatom, hysterickým mykaním, autistickým roz-  
padom podoby, stratou rovnováhy, nárazom a deformáciou. Moderný  
tanec si vytvoril z prepiatosti a hysterickosti telesný výraz, ktorý doká-  
že artikulovať extrémne duševné stavy. V postmodernom tanci ustú-  
puje mechanickosť a zároveň sa stupňuje fragmentarizácia tanečného  
slovníka. Na tele sa menej prejavuje tradovaná kvalita semiózy, jednota  
tancujúceho „ja“, väčšmi potenciál možných gestických variácií vyčlene-  
ného telesného aparátu.

Tanečné divadlo Piny Bauschovej bolo a je epochálnym a obširným pá-  
raním v tele všetkými smermi a – popri geniálnej choreografii – ešte aj  
ovela viac ako formálnou baletnou rečou. Začína sa to pri scénografii,  
ktorú vždy tvorí ozajstný materiál: listie, zem, voda, kvety. Tak ako pre-  
mety, aj telesné gestá môžeme pred všetkou signifikanciou vnímať ako  
reálne a zakúsiteľné spôsobom, ktorý vo filmovej teórii opísal Kracauer:  
ako „záchranu vonkajšej skutočnosti“, ktorú vo vleku čoraz abstraktnej-  
šie orientovaného videnia už nevieme naozaj vnímať. Telo trpí stratenou  
detskosťou, tanečné divadlo ju znova skúma. Dramatickú reprezentáciu  
konania a deja nahrádza v takej sebadramatizácii aktualizácia latent-  
ných telesných vnemov. Podoby tanca „prekladajú“ to, čo dramatické  
divadlo mohlo ukazovať ako duševnú zložitosť a v podobe symbolickej  
dramaturgie, v krúžiacich a dostredivých postavách a väzbách – dvíha-  
júcich sa a padajúcich, prerušovaných a znova započínaných. Na miesto  
drámy vstupuje telesné opojenie gestami ako médium komplexného  
a subtilného stvárnenia konfliktu.

Keďže nový tanec uprednostňuje diskontinuitu, mimo telesnej tvarovej totality sa dostávajú aj jednotlivé telesné údy (*articuli*). Odvrat od „ideálneho“ tela nemôžeme prehliadnúť u Williama Forsytha, Meg Stuartovej, Wima Vandekeybusa. Nijaké štylizované kostýmy, ani v ironickom zmysle; nové pozície, nevynímajúc padanie, kotúľanie, ležanie, sedenie; krútenie, gestá ako pokrčenie plecami, zahrnutie reči a hlasu, nová intenzita telesných dotykov. Priestoru dominuje rytmus, negatívne aspekty – namáhavosť, ťarcha, bolesť a násilie – vytláčajú harmóniu, ktorá bola drahá tanečnej tradícii. Pri optimistickom čítaní je tento zmyslu zbavený závrat postdramatického javiska túžobným potvrdením utópie: v páde a elevácii, bolesti a provokatívnej erotike sa s Nietzsche dožadujú tancujúceho boha, hľadajú mimo každého dialektického účelu existenciu, ktorá sa – povedané s Georgesom Bataillom – zinscenuje so smiechom a nadhľadom. V tejto dvojznačnosti utópie a náreku je tanec pre postdramatický diskurz opäť príkladný. Zatiaľ čo „zodpovedné“ teoretizovanie sa utápa v spoločenských normách, divadlo sa freneticky opiera o seba a svojich návštevníkov, vrhá sa na seba a na nich. Zo štruktúry a formy menom „dráma“ sa nedá urobiť záchranný kultúrny vzorec na zmierovanie protirečení; silu diskurzu nemožno použiť ako záruku „zmyslu“ a „poriadku vecí“. Do takých divadelných foriem vtancuje asociálna odlišnosť. Tieto formy môžu v pokojnom stave obmedzovať alebo sa naopak zrútiť alebo rozpadnúť v labilnej hektike, vo vyčerpaní. Opotrebovanie sa predpokladá. Práce v Amerike narodenej a v Belgicku pracujúcej choreografky Meg Stuartovej sú prínosné: jej tanečné večery, v estetike nadväzujúce na tanečnú reč Piny Bauschovej a ďalej ju hravo rozvíjajúce, otvárajú kozmos citov, sprostredkovávajú hru (až k pochabosti) gestami melanchólie a kolektívnej samoty.

## 2. Slow motion

Do radu telesných obrazov, ktoré môžu byť pre postdramatické divadlo symptomatické, patrí technika *slow motion*. Vďaka Wilsonovi sa s ňou môžeme stretnúť všade. Nemôžeme ju redukovať iba na vonkajší vizuálny efekt. Keď je telesný pohyb taký spomalený, že sa čas jeho priebehu a priebeh sám objaví zväčšený ako pod lupou, vtedy sa telo nevyhnutne *vystavuje* vo svojej konkrétnosti, zaostruje šošovkou pozorovateľa a zároveň „vystrihuje“ ako umelecký objekt z časopriestorového kontinua. Spomalený záznam izoluje obrys empatickej viditeľnosti z priestoru (zorného poľa) a zároveň pripútava pohľad zmätený nezvyčajnou úlohou. Telesné a mentálne vypätie herca, ktorý vykonáva silne spomalené pohyby, zároveň zodpovedá vypätiu pozorovateľa, ktorý sa púšťa do tohto procesu vnímania. Obe napätia spolu umožňujú telám *vyjavovať sa*. Zároveň sa motorický aparát *odcudzuje*: každé konanie (spôsob chô-

dze, státia, dvíhania sa, sadania atď.) môžeme rozpoznať, ale je zmene-  
né, akoby nikdy nevidené. Akt vykročenia je dekomponovaný, stáva sa zdvihnutím nohy, prednožením, pozvoľným presunom váhy, opatrným dosadnutím chodidla: scénické „konanie“ (chôdza) získava krásu bezúčelného *čistého gesta*.

## Gesto

Giorgio Agamben reflektoval vo svojom známom texte<sup>263</sup> modernu vo svetle straty gestickej reči, čo viedlo k tomu, že sa hneď „každé gesto stalo osudom“<sup>264</sup>. „Nietzsche opisuje bod, v ktorom dosiahla svoj vrchol európska kultúra protikladného napätia (spočíva v tom, že gesto sa na jednej strane stráca, na druhej však získava na osudovosti). Lebo myšlienka večného návratu má zmysel iba ako gesto, v ktorom sa spája možnosť a čin, prirodzenosť a maniera, kontingencia a nevyhnutnosť (koniec koncov výlučne v divadle). *Tak povedal Zarathustra* je baletom ľudskosti, ktorá stratila svoje gestá. A keď si to epocha uvedomila, začala sa (prineskoro!) premrštene pokúšať získať *in extremis* späť svoje stratené gestá. Tanec Isadory Duncanovej a Ďagileva, Proustov román, veľká lyrika Jugendstilu od Pascoliho po Rilkeho a konečne, zvlášť ná-  
zorne, nemý film, opisujú magický kruh, v ktorom sa človek posledný-  
krát pokúša evokovať to, čo mu hrozí definitívnym únikom.“<sup>265</sup> V geste nachádzame „konšteláciu“ fenoménov. Ale čo chceme povedať gestom? Predovšetkým v ňom opúšťame oblasť účelovo zameraných prostriedkov: chôdza nie je prostriedkom na premiestnenie tela, ale ani samoúčelnou estetickou formou. Tanec je, napríklad, gestom skôr preto, „lebo nie je ničím iným ako doručovaním a predvádzaním mediálneho charakteru telesných pohybov. *Gesto je stvárnením sprostredkovania, zviditeľnením prostriedku ako takého.*“ V tomto opise nadväzujúcom na Waltera Benjamina sa ozrejmuje telo, jeho gestický spôsob bytia ako jedna dimenzia, v ktorej ostáva celá „potencia“ v „akte“, vo vzduchu, v *milieu pur* (Mallarmé). Gesto je to, čo ostáva neukončené v každom cielavedomom konaní: prebytok potencionality, ktorá umožňuje fenomenálnosť takpovediac oslnivého, totiž číry usporiadavajúci pohľad prekonávajúceho zjavenia – lebo nijaká účelovosť a zobrazovanie neoslabuje reálnosť priestoru, času a tela. Postdramatické telo je telom gesta, ak pochopíme, že „gesto je potencia, ktorá neprechádza do aktu, aby sa v ňom vyčerpala, ale ako potencia ostáva v akte a tancuje v ňom.“

## 3. Sochy

Zvláštnym spôsobom postdramatickej telesnej prítomnosti je premena aktéra na človeka-objekt, živú sochu. Klasické divadelné formy od



renesancie vždy za iných podmienok tematizovali vzťah hercovho tela a sochy. V renesancii sa mal herec usilovať o imitáciu zreteľnej a pôvabnej antickej gestickej reči, v 17. storočí bol chápaný ako „hovoriaca socha“, nielen ako „hovoriaci obraz“ (*peinture parlante*). Jeho zjav podliehal zákonu noriem, prevzatých z antiky. Aj keď sa v 18. storočí stala ideálom „prirodzená postava“, mala sa nová gestická reč orientovať na skulptúrne vzory. Nápadný je význam antických plastík a obrazov na vázach aj pre tanečnú revolúciu v historických avantgardách, ktoré sa vzpierali chorej spoločnosti sošnou kultúrou tela. Už v tom, ako historické avantgardy chápali tanec, môžeme vypozerovať dualitu, ktorá sa v postdramatickom divadle znova objavuje, „spojenie *vitalistickej*, na dynamiku pohybu sústredenej idey tanca s primárne *statickým*, na *antickú plastiku* orientovaným obrazom tela“.<sup>266</sup> Tak dynamizovaný obraz tela, ktorý vyúsťuje do extázy, ako aj nehybný obraz tela, ktorý nezaprie tendenciu k vojenskej „vznešenosti“, vnímala v 20. storočí teória divadla, nielen tanca, nanajvýš rozporne. Podnety prináša nielen progresívna avantgarda, ale aj konzervatívne divadelné utópie.<sup>267</sup>

V divadelnej práci Societas Raffaello Sanzio je sošná estetika nápadná. Tento pozoruhodný súbor, jedno z najvýznamnejších talianskych experimentálnych divadiel, existuje od roku 1981. Aj ono patrí k typu projektových divadiel. Jadro skupiny, súrodenecký pár Romeo a Claudia Castellucciovcí zostavuje nový súbor pre každú inscenáciu. Často s nimi vystupujú osoby s odlišnou alebo chorobou zmenenou telesnosťou. „Každé telo má svoj vlastný príbeh,“ vysvetľuje Romeo Castellucci. Ide o návrat tela ako neuchopiteľnej a zároveň neznesiteľnej skutočnosti. Dôležitými inscenáciami sú *Santa Sofia – Teatro Khmer* (1985), *Gilgameš* (1990), *Hamlet – nástojčivá vonkajškovosť smrti mäkkýša* (1992), *Masoch* (1993), *Oresteia* (1995), *Július Cézár* (1997). *Oresteia* oplýva citátmi z výtvarného umenia, jedného herca si vybrali preto, lebo je dlhý a tenký ako Giacomettiho postavy. Iný je oblečený v bielom a nalíčený tak, že pripomínal sochy Georga Segala, niekedy v postojoch a gestách Kafkove kresby. Ako Klytaimnéstra sa objavuje herečka, ktorá vyzerá doslova ako červená hora mäsa, hovejúca si v čarovnej nehybnosti. Jej nadváha vypovedá ako telesný znak o jej moci, no dominuje bezprostredný zmyslový zážitok bez akéhokolvek výkladu. Cassandra je uzavretá v konštrukcii z debien, črty skresľuje tabuľka z mliečneho skla, akoby sme pred sebou mali obraz Francisa Bacona. Divadlo je tu najbližšie výtvarnému umeniu. Iste nie náhodou Castellucciovcí v detstve radi trávili čas zostavovaním „živých obrazov“.<sup>268</sup> Zdá sa, že avantgardistická estetika sa v Taliansku inšpiruje veľkou tradíciou renesančného maliarstva, v Nemecku si niečo podobné – napríklad „Divadelnú spoločnosť Albrechta Dürera“ sotva vieme predstaviť. Skulptúrna a heterogénna ikonografia sa spájajú s ri-

tuálnym aspektom vstupu na javisko. Valentina Valentiniová správne poznamenáva, že tu herec funguje ako obeť, ktorá je v inscenácii potrebná na rituál degradácie a regenerácie.<sup>269</sup> V *Júliovi Cézarovi* (1997) je transformácia herca na vystavenú telesnú skutočnosť, pokiaľ možno, ešte výraznejšia. Keď sa na javisku objaví anorektička naozaj v ohrození života, divák má problém túto postavu znakovito interpretovať (v skutočnosti zomrela ešte pred frankfurtským hostovaním roku 1998). Objavujú sa vychudnuté alebo chorobne tučné postavy, hlas predstaviteľa s operovaným hrtanom šokuje kovovým zvukom rečovej aparatury. Predvádzajú sa rituály usmrtenia, samovraždy a pohrebu. Castellucci v jednom rozhovore vysvetľuje: „V *Eumenidách* zasahuje Apolón, aby bránil Oresta. Herec, ktorý s nami pracuje a stelesňuje Apolóna, nemá ruky. Vyzerá ako antická socha, ktorej odlomili ruky. To je naša inscenácia o klasickom tele, obraz Apolóna, ktorý je v našom vedomí: dokonalé telo, absolútne dokonalé, ktoré práve preto stelesňuje božskú ideu. Socha. Božská postava...“ Výstupy hercov ako spomenutého bezrukého herca, pokrútených, postihnutých tiel, mladíka s Downovým syndrómom, ktorý hrá Agamemnóna, autistickosť predstaviteľa Horácia, umožňujú na hranici normy (a znesiteľnosti) zažiť „neludské“ telá. Spolu s hurhajom odvdšadiaľ často mechanicky znejúcich zvukov vzniká scenéria desivého sna, v ktorej sa telá v stave medzi životom, zvecnením, animálnosťou a na pokraji smrti vzpierajú akejkoľvek kategorizácii a predsa paradoxným spôsobom zároveň ukazujú krásu tela, i znetvoreného. *Oresteia* sa žánrovo vymedzuje ako „organická komédia“ a naozaj je to tak, že sa tu danteovské pekelné putovanie organizmami aj zvyčajne potlačené vnímanie fascinujúco krásnej organickosti má stať scénickou skúsenosťou.

## Telo, obeť, voyeur

Iné formy premeny herca na sochu nachádzame v divadle Jana Lauwersa a v tanečnom divadle Sabura Tešigavaru – ten bol najskôr maliarom a sochárom a k tancu sa dostal až v osemdesiatych rokoch. Nestvárnúje emócie, ale prebúda ich bezprostrednosťou telesnej prítomnosti, ktorá prijíma kvalitu *pohyblivej sochy*. U Lauwersa často telá hercov pokojne veľmi dlho stoja a pozerajú sa do publika – agresívne, uvoľnene, provokatívne alebo zvedavo. Domáhajú sa pohľadu odtiaľ a opätujú ho. Alebo sa niekto roztrasie v zreteľne „ukazovanom“ (nie naturalistickom), ale svojou fyzickou intenzitou predsa desivom vzlykaní, ktoré prestane bez toho, že by sa postava nejako výraznejšie pohla. Alebo sa telá vystavujú v nápadne koketných alebo provokatívnych polohách. Neskôr, keď stoja na podestách alebo úzkych podstavcoch, ktoré im neumožňujú slobodu pohybu, ozrejmuje sa, ako veľmi sa tu telá hercov priblížili k sochám. Ludská socha, ktorá sa roztrasie ako živá, pohyblivá socha medzi strnu-

lostou a živostou vedie k odhaleniu *voyeuristického pohľadu diváka* na hercov.

Keď sa do divadla osemdesiatych a deväťdesiatych rokov vrátil skulptúrny motív, bolo to za celkom iných podmienok ako v klasickej moderne. Z ideálu sa stal motív strachu. Telo sa nevystavuje pre svoju sochársku dokonalosť, ale ako bolestná konfrontácia s nedokonalým. Príťažlivosť a estetická dialektika klasických telesných sôch je z veľkej časti založená na tom, že im živý človek nemôže konkurovať. Socha je (aj) ideálne telo, ktoré nestarne, no ako vizuálna vonkajšia ľudská podoba má erotickú príťažlivosť. (Antické rozprávania môžu podať správu o nanajvýš neslušných aktoch nadmieru nadšených milencov sochy Venuše.) Naproti tomu v súčasnosti zakúša výmena pohľadov medzi publikom a javiskom nemilosrdnú expozíciu starnúceho a chátrajúceho tela v jeho únave a vyčerpanosti (Mil Seghers) alebo „nedokonalého“ tučného tela (Viviane de Muyncková). „Predvádzanie“ hercov takmer nefiltruje dráma a rola. Telo prichádza za divákom ambivalentne a hrozivo – lebo odmieta stať sa významovou substanciou alebo ideálom a vojsť do večnosti ako otrok zmyslu/ideálu. Istým spôsobom je to obrátenie Mallarmého charakteristiky tanca, že tanečnica nie je žena, ktorá tancuje, ale je, ako báseň bez autora, konšteláciou poetických náznakov, asociácií a figúr, fascinujúcou abstrakciou zo všetkého reálneho, čo umožňuje „symbolistické“ vnímanie.<sup>270</sup> Tu naopak z formovej abstrakcie vystupuje konkrétna vonkajšia fyzická podoba. Nebezpečná hra, lebo fixácia na sochu vytvára skúsenosť videnia iného druhu: performer sa pohybuje na ostrí noža medzi premenou na mŕtvy výstavný exponát a osobným sebatpotvrdením. Predvádza sa a dáva sa istým spôsobom ako *obet'*: bez ochrany roly, bez posily idealizujúceho pokoja ideálu je telo vydané súdnemu dvoru odhadujúcich pohľadov vo svojej krehkosti a úbohosti, aj ako vzrušujúca erotická ponuka a provokácia. Z tejto pozície obeť sa však postdramatický skulptúrny obraz tela pretvára na akt agresie a spochybnenia publika. Zatiaľ čo pred publikom predstupuje aktér ako individuálna, zraniteľná *osoba*, divák si uvedomuje skutočnosť, ktorá sa v tradičnom divadle skrýva, i keď nevyhnutne lipne na vzťahu pohľadu k „miestu pozerania“: akt divania, ktorý voyeuristicky patrí vystavenému aktérovi ako skulptúrnemu objektu. Neexistuje žiadny naračný či dramaturgický pokyn, ktorý by pozerajúcemu poskytoval akési „ospravedlnenie“ jeho zízania na osoby na javisku. Divák sa dokonca nachádza v situácii voyeur, ktorý si je vedomý tejto skutočnosti – aj jej dvojznačnosti – a okrem toho je takpovediac pristihnutý technikou zdôraznenej konfrontácie, priamo do publika vrhanými pohľadmi, vytrhnutý z imaginárnej bezpečnosti frontálnosťou rozloženia. Názov prvého dielu *Snakesong Trilogy* Jana Lauwersa znie *The Voyeur*.

## 4. Silné telá

Zvláštnu úlohu v novom divadle, zvlášť v tanci, hrá atletické, *športové telo*. Šport sa pre postdramatické divadlo aj v inej súvislosti osvedčil ako zaujímavá prax, lebo v mnohých ohľadoch pôsobí modelovo. V choreografiách Wima Vandekeybusa, vo fyzicky náročnom pracovnom nasadení tiel u Einarra Schleeefa, v riskantných športových prezentáciách telesných zručností kanadskej skupiny La La La Human Steps sa zrkadlí skutočnosť, že telo, jeho výkon, jeho sila a krása sa v prirodzenom svete, čoraz menej štruktúrovanom ponukami zmyslu stáva pravým fetišom, poslednou „istou“ pravdou. Svalnatý zjav tanečnice z Human Steps Louise Lescavalierovej a jej silácke akty hraničiace s cirkusom radikalizujú parafašistický reklamný imidž pekného, zdravého, silného tela, totálne zdravého, totálne schopného, podávajúceho výkon v totálnej súčasnosti. Wim Vandekeybus naproti tomu vytvára tanečné divadlo fyzickej tvrdosti s vrhajúcimi sa telami, padaním, búchaním, dupaním, riskantnými skokmi a pohybmi, čo diváka neustále drží v napätí. Choreografia sa skladá najmä z krčvov tanečnickovho tela na zemi, padania, ozajstných telesných zápasov a skúšok sily. Umelec (sám tiež hral v *Moci divadelných bláznovstiev* Jana Fabra) patrí k tej belgickej divadelnej generácii, ktorá ešte ako veľmi mladá v osemdesiatych rokoch rýchlo dosiahla medzinárodnú slávu. Treba spomenúť aj Roxanu Huilmandovú so sólom *Muurwerk*, ktoré bolo aj sfilmované: vzbudila pozornosť silou a expresivitou svojej performancie, v čižmách odtancovanou búrkou zúfalstva a vzbury medzi kamennými stenami.

## 5. Telo a veci

Telo je rozhranie, kde sa vždy pri bližšom skúmaní problematizuje a tematizuje hranica medzi živým a mŕtvym. Keďže veci sú jednoducho druhom náhradky za niečo iné, tajomné, čo nemôžeme poľahky spútať slovami, hneď ako im začneme venovať pozornosť, rozkolíše sa divadelná estetika vždy na hraničnom území medzi ľudským a „vecným“. Zdá sa, že duchovia a mátohy sú látkou vytvárajúcou svet vecí, ktorý záhadným spôsobom nie je jednoducho mŕtvy. A pretože živé telo môže byť naopak spredmetnené, herec sa stále znovu porovnáva so šamanom, športovcom, prostitútkou a manekýnom, teda bábkou. Hoci sa telesná mechanika tanečníka odkláňa od zvyčajnej ľudskosti, tanečník sa nepribližuje iba „vyššej“ sfére, ale aj veciam a ich mechanike, vstupuje do jej ríše (Kleistovo bábkové divadlo). Ak sa ľudský hlas prostredníctvom extrémneho umenia celkom vzdiali od zvyčajného, prirodzeného, posúva sa táto hranica do sveta zvukov, ktoré inak vydávajú mŕtve veci. Potenciál fantázie vo veciach sa ozrejmuje, keď sa človek priblíži k ich svetu. Kantorovo divadlo spája mechanické trhané groteskné pohyby ľudí a chod šialených aparatúr.

Tradícia dramatického divadla potláčala miešanie tela do sveta vecí. Svet vecí v ich magickej moci a konkrétnej realite bol prednostne stvárňovaný v lyrike a epike – veď predsa abstrakcia dramatickej paradigmy úzko súvisí s odstránením tela zo sféry mŕtvo-živého telesného sveta. Pritom už na počiatku divadla pár vecí k hercovi patrilo – zbraň, palica, kostým, maska. Sám sa „objektívizuje“ tým, že napríklad strúha grimasy – kde je hranica medzi grimasou a maskou? – a vrhá sa telom do expresívnych póz. Divadlo sa hrá – a to nás neustále fascinuje na bábkovom divadle – zrkadlovo: herec oživuje vec a pritom sám funguje ako takmer nevedomky fungujúci aparát, ktorý sa do určitej miery nechá ovládať skrytými zákonmi mechaniky (alebo grácie). Scénografické umenie sa usilovalo o ozrejmienie vzťahu medzi konaním subjektov a ich svetom vecí, stavieb, predmetov – dráma sa suverénne povznáša nad túto väzbu. Naopak, často dosahuje nedobrovoľne najsmiešnejšie momenty tam, kde majú objekty priestor: vreckovka v *Othellovi*, limonáda v *Luise Millerovej*, fatálne rekvizity osudovej drámy. Iba výnimočne sa objavili motívy, ktoré autenticky stvárňovali osudové alebo magické zapletenie života do sveta vecí. Postdramatické divadlo naproti tomu nanovo oživuje striedavé pôsobenie ľudského tela a sveta objektov, spriaznenosť bábky, marionety a tela – divadelné témy, ktoré boli vylúčené z dramatického divadla a smeli prežívať iba na okraji, v detskom divadle.

„Hovorenie“ nemého tela sa v postdramatickom divadle emancipuje od verbálneho diskurzu. Symptomatickým zjavom druhej polovice sedemdesiatych rokov bolo *pohybové divadlo*, ktoré sa zdôraznením tela na hranici pantomímy, rezignáciou na reč, nadväznosťou na komediálnu tradíciu usilovalo o hľadanie nových, neliterárnych výrazových možností. Jednou z prvých inscenácií tohto smeru bola pôsobivá práca Willemieny Oosterveldovej *Door het oog van de diablo* z roku 1976. Na latkovej konštrukcii (ktorá pripomínala známú Mejercholdovu scénu z *Velkolepého paroháča*), sa hráči vždy rovnakým smerom zakláňali, čo pri odlišnom temporytme viedlo k stretom. Z tohto minimalistického abstraktného priestoru sa odvodzovali kvázidramatické situácie.<sup>271</sup> Do oblasti zvláštnych, dráme vzdialených foriem spadá však predovšetkým takzvané *objektové divadlo* (*Objekttheater*). Pozornosť si získalo vďaka umelcom ako Stuart Sherman alebo Christian Carrignon, Jacques Templeraud, v Nemecku Peter Ketturkat. Divadlo objektov Pierra Larrochea a Pascala Hanrota pozvali rolu 1996 na festival Theater der Welt do Dráždan, treba spomenúť aj súbory ako Théâtre Manarf alebo Velo-Theatre. V Holandsku sa tieto, ako aj iné malé formy tešia mimoriadnej pozornosti. Hoci sú milovníci týchto druhov figurálneho divadla (*Figurentheater*) bizarným sebestačným druhom, predsa sa v ich praxi vyjavuje niečo podstatné o postdramatickom divadle: pojem

prechodného objektu priniesol Winnicott a objasnil, čo nás na objekte fascinuje: že sa stane subjektom a tým vzbudí cit. Naopak my sami nie sme iba žijúce subjekty, ale čiastočne aj objekty. Je fascinujúce, keď subjekt smeruje k veci, vec k živej bytosti, keď sa hranica rozplynie, keď sa stratí istota spoľahlivého rozlišovania medzi životom a smrťou, medzi subjektom a objektom. Bábkové divadlo, bunraku a hra s marionetami, divadlo, v ktorom Edward Gordon Craig chcel ponechať iba plne disciplinované, bezduché *nadbábky*, je privilegovaným miestom pre skúsenosť takého prekračovania hraníc. Kategória *tajomného, hrozivého* (*das Unheimliche*), ktorá sa od freudových čias vzťahuje predovšetkým na túto problematiku rozplývania hraníc medzi živým a neživým, môže pomôcť opísať v tomto svetle postdramatické divadlo, najmä jeho hru mediálnych tiel a reálneho tela: čo je moje *ja*, keď sa v ňom nachádza aj cudzie, iné, objekt, od ktorého sa chce kategoricky odčleniť? Toto ja pôsobí ako bláznivé, jeho racionalita je ohrozená.<sup>272</sup>

Do populárnych foriem bábkového divadla s jeho dlhou tradíciou, takisto ako do najprogresívnejších vynálezov divadelných avantgárd smeruje silný prúd objektového divadla, ktoré raz skryto, raz zjavne inšpiruje staré divadelné tradície a najnovšie experimenty. Divadlo, ktoré sa zrieklo dramatického modelu, dokáže vrátiť veciam ich hodnotu a ľudským aktérom odcudzenú „vecnú“ skúsenosť. Zároveň získava nový terén v oblasti strojov, ktoré od Kantorových bizarných strojov lásky a smrti až po *high tech theatre* spájajú človeka, mechaniku a technológiu. Heiner Müller si na Wilsonovom divadle povšimol „rozprávkovú múdrosť, že ľudské dejiny nemožno oddeľovať od dejín zvierat (rastlín, kameňov, strojov)“. Zdá sa, že tým anticipoval „jednotu človeka a stroja, nasledujúci krok evolúcie“<sup>273</sup>. Skutočne sa zdá, že čoraz rýchlejšia technologizácia a s ňou spojená zámerná premena z osudom daného tela na ovládateľný a voliteľný prístroj, programovateľné techno-telo, ohlasuje antropologickú mutáciu, ktorej prvé záchvevy zaznamenávame v umeniach presnejšie než v rýchlo starnúcich právnych a politických diskurzoch. Osobitou kapitolou objektového divadla sú „velkoformátové“ podujatia so strojmi namiesto ľudských aktérov. Veľké a agresívne strojové parky predvádzali publiku SRL (Survival Research Laboratories): virvar oheň chrliacich, do seba narážajúcich, desivými chápadlami vybavených strojov, vagónov, žeriavov: vecí, ktoré tu vystupujú ako desivo a deštruktívne pôsobiaci potenciál industriálnej spoločnosti. Hravé formy takých veľkovidadiel s lietajúcimi drakmi, veľkými lepenkovými stavbami, ľuďmi na chodúľoch a zvláštnymi vozidlami predstavujú na druhej strane skôr idylickú verziu veľkoformátového divadla, v ktorom prevládajú objekty, zavše fantazmagóriu vysoko industriálnej produkcie s jej démonickosťou, zavše cirkus. Postdramatický diskurz aj v podobe

objektového divadla ponúka nové divadelné modely medzi inštaláciou, kinetickým objektovým umením a umením v krajine.

## 6. Zvieratá

Žáner bájky vyjadril antropomorfizáciou zvieracích postáv dialektické učenie, že ľudia sa správajú ako zvieratá (preto môžeme rozprávať o zvieratách, ako keby to boli ľudia). Postdramatické divadlo ide v popieraní antropocentrizmu imanentného drámy tak ďaleko, že na jeho javisku vzniká sympatetické zrovnoprávenie zvieracích a ľudských tiel. Nemé zvieracie telo sa stáva stelesnením obetovaného tela človeka. Sprostredkováva mýtickú dimenziu. Mýtus predsa znamená skutočnosť, v ktorej vládne nemý boj na život a na smrť a kde sa človeku reč, ktorú práve získal, zase vezme, aj keď sa vykrúca z tejto násilnej spolupatričnosti, ba práve preto. Telo, ktoré takmer onemie, ktoré vzdychá, kričí a vydáva zvieracie zvuky, to je stelesnenie mýtickej reality mimo ľudskej drámy. Ľudské telá sa opäť približujú zvieracej riši v deformácii a monštruóznosti, autizme a poruchách reči. V postdramatickom divadle sa skúma, nakoľko je realita ľudského tela spriaznená so zvieracou. Zvieratá u Jana Fabra vystupujú rovnoprávne vedľa aktérov, v dramatickom divadle zakázaná prítomnosť zvierat na javisku (svojou nevedomelou prítomnosťou kazili fikciu), sa stáva trvalým motívom. Množstvo zvierat vystupovalo u Wilsona. V *Narrative Landscape* fascinovala spolupráca speváka a koňa na javisku, v performanciách-akciách Josepha Beuyasa sa v *Ifigénii* objavil kôň alebo viacdňové spolunažívanie v klietke s kojotom. Romeo Castellucci povedal v rozhovore o *Orestei*: „V prvej časti sa objavia dva čierne kone, ktoré v pozadí, takmer neviditeľné, chodia za Kasandrou. Sú to kone ťahajúce voz, ktorý ju sprevádza. V podstate počujeme iba zvuk kopýt.“ A: „Sú to pocity, ktoré nemajú nijaké oprávnenie. Sú to dva kone, ktoré nás sprevádzajú na turné a na javisku žijú iba pár sekúnd, viac nie. Sú to dve veľmi mocné sekundy, v ktorých vzniká čistá komunikácia prítomnosťou zvierat. To je ďalší podstatný prvok, lebo sa tu oživí rozprávka, kde zvieratá žijú s ľuďmi a aj zvieratá majú slovo.“<sup>274</sup> V *Ezopových bájkach* pre deti z roku 1992 použili stovky živých zvierat, v inscenácii *Amleto* narábal jediný herec, predstaviteľ Horácia, s plyšovými a látkovými zvieratami.

## 7. Estetické telo verzus reálne telo

Tela v divadle sa neodvratne dotýka rozlišovanie medzi estetickým (alebo formálnym) pozorovaním a vonkoncom nie nezainteresovanou zmyslovou záľubou (alebo znechutením). Forma je tu zároveň spôsobom predvádzania disciplíny. Dejiny nového divadla môžeme čítať aj

ako dejiny pokusov ukázať telo ako peknú formu a zároveň pôvod jeho ideálnej krásy v násilí drilu, čiže jednoducho neodstrániť divadelnú ilúziu, ale zviditeľniť ju. V týchto dejinách treba vyčleniť významné miesto divadlu Jana Fabra. Jadrom jeho veľkých prác je proces geometrizujúcej *formalizácie* javiskového priestoru a tiel. Tie majú zdanlivo fungovať ako mechanické aparatúry. Rad hercov robí stále presne to isté (obliekanie, vyzliekanie, tanec) v zdôraznenej sériovej rovnakosti. Paradoxne však v divadle práve sériovosť, opakovanie a symetria udržiavajú v bdelosti zmysel pre nepatrné rozdiely tiel a aury tanečníkov a hercov, ich postavu a spôsob pohybu. Úsilie o perfektnosť umožňuje zakúsiť dôvod jej nedosiahnuteľnosti, nedostatočnosti a slabosť tela. Keď v *Moci divadelných bláznovstiev* herci musia znovu a znovu dvíhať ženy a nosiť ich cez javisko, takže fyzická vyčerpanosť hercov ruší pravidelnosť zvnútra a „materiál“ tela tak preráža z formy, uskutočňuje sa tu koncepcne zamýšľaná zmena z formálneho k „reálnemu“ vnímaniu tela. Emil Hrvatin vo svojej smerodajnej štúdii o divadle Jana Fabra preskúmal rôzne aspekty týchto „stratégií“. Agresia pôsobiaca na telá, uniformovanie, ktoré popiera slasť a pociťovanie individuálneho tela v prospech fungujúceho pracovného a tanečného tela, sa obracali na empatické zviditeľnenie jednotlivého tela zotročeného formalizovaním. Ozrejmuje sa, že formalizovanie, bezpodmienečný moment ešte celkom spontánne pôsobiacej estetickej vonkajšej podoby, vyvoláva ako matematická alebo ornamentálna štruktúra zároveň aj individualizujúce estetické dojmy<sup>276</sup>. To, čo tradične padá za obeť utlmeniu a potlačeniu – na krehkej baletke nesmieme spozorovať nijakú stopu mučivého drilu – sa znovu objaví, keď zbadáme hranice medzi estetickým a reálnym telom. Keď sa telo z námahy „rozpadáva“, znovu z formy vystúpi realita.

## 8. Bolesť, katarzis

Bolesť divadlo vždy fascinovala, aj keď na rozdiel od vznešenejšieho utrpenia nebola v tradičnej estetike pozitívne hodnotená. Bolesť, násilie, smrť a z toho odvodené pocity strachu a súcitu boli od antiky „základom potešenia z tragických tém“. Dnes sa *eleos* a *fobos* prekladajú skôr ako *žiaľ* (*Jammer*) a *hrôza* (*Schudern*). Aristoteles v *Poetike* predpokladá značné zapojenie diváka do divadelného procesu, prudké, telesne zjavné okamžité afektívne pôsobenie. Divadlo nie je predmetom kontemplatívneho pozorovania, ale vtahuje diváka psycho-fyzickými útokmi – čo mimochodom zvláštne kontrastuje s racionálnou konštrukciou tragickej formy a jej výrazne „filozofickým“ charakterom. Tragédia má v divákovi vyvolať katarziu, očistenie od stavov žiaľu a hrôzy. Pôsobenie alebo aj existencia katarzie sa dnes prirodzene spochybňuje. Adorno ju charakterizuje ako „očistnú aktivitu proti afektom podobnú ako po-

tláčanie“, a hovorí, že „aristotelovská katarzia je prestarnutá časť umeleckej mytológie, neadekvátne skutočným účinkom umenia (...) Ukazovateľom takej nepravdy je oprávnená pochybnosť, či sa blahodarný aristotelovský účinok niekedy uskutočnil; potlačené inštinkty by sa mohli kedykoľvek uspokojiť s náhradkou.“<sup>277</sup> Pretrvávajúcu aktuálnosť reflexie mimézis a katarzie nespôsobuje myšlienka, že odreažovať sa je liečivé. Ak bezpodmienečne veríme na účinné mechanizmy tohto druhu, oveľa efektívnejšie to obstará vybitie hnevu na futbalovom štadióne, strach a agresia v thrilleroch. Tematika mimézis a katarzie si zaslúži pozornosť skôr vďaka úzkemu vzťahu medzi divadlom a hrôzou.

Mediálna estetika nespočíva ani tak v zmiznutí smrteľného tela, ako skôr tela, ktoré možno mučiť. Video a televízia premieňajú vojnu v Perzskom zálive na štatistiku, čísla sa v elektronickom obraze predsúvajú pred telo. Zatiaľ čo komerčné kino rozvíja mocenské efekty vizuálneho teroru (a hororu), tu sa predpokladá, že do nášho subjektívneho empatického vnímania beztak nemôžeme prijať bolesť druhých, iba registrovať jej príznaky. V kontexte diskusie o performancii Fischerová-Lichteová oprávnené poukazuje na výskum tohto aspektu vedený Elaine Scarryovou.<sup>278</sup> V bolesti je najočividnejšia hlboká dvojznačnosť samej mimézis, stvárnenie aj napodobňovanie. Ako veľký estetický výkon prináša predtým nevnímané skutočnosti do horizontu čítania a myslenia. Zásluhou mimézis si môžeme do určitej miery osvojiť cudzie skúsenosti, zvyknúť si na ne. Ale mimézis toto sprostredkovanie umožňuje zároveň s falšovaním svojich objektov. To sa nedeje náhodou, ale z nevyhnutnosti: totiž prostriedkami jej vlastnej realizácie. Nebola by napodobňovaním, keby si svoj objekt nepretvorila (perfektnú napodobnenu by sme nerozoznali od originálu, ten by sa iba zopakoval). Cez systematicky imanentné zoslabovanie, tlmenie, redukciu reálneho, vytvára vnímanie, ktoré by inak mohlo byť neznesiteľné. Ale vytvára ho bezpodmienečne za cenu (pre)formovania svojho objektu. To platí aj vtedy, ak na kompenzáciu tohto deficitu „preháňa“ *škaredé* vo vzťahu k bežnému. Falzifikát – alebo podľa Jana Fabra – „falšovanie také, aké je, nefalšované“ – vládne všade. Televízny obraz slumu už popiera telo: reálne trvanie, hodiny, dni, mesiace, roky, generácie prežívania. Skratka prezentácie bez časového indexu falšuje skutočnosť. Smrad, ťažoba, horúčava – o tom obraz klame. Vnímaniu ponúka optické vzrušenie. Z empatie sa stane predstieraná empatia, z nej zrkadlová ľahostajnosť recipienta. Problémom je mimetické stvárnenie bolesti. V novom mediálnom svete sa mimeticky stvárňuje zdanlivo všetko a predsa sa totálne klame o mediálnom svete *zakrývanej a práve tým nepreklenuteľnej priepasti v elektronickom obraze elektronického šoku*. Mimézis je vlastná istá „anestézia“ umenia proti bolesti a žialu (a bolo by treba napísať dejiny tejto anestézie), no v mediálnom svete sa tento problém vyostruje tak, že napodobňovanie

klamstva sa neposudzuje z hľadiska morálky. Na túto situáciu odpovedá postdramatické divadlo prekvapivým ťahom: objavuje inak skrytý fakt, že divadlo ako telesná prax nielen že pozná stváranie bolesti, ale dokonca aj bolesť, ktorú telo zakúša v procese stvárania.

V evokácii nestvárniteľného, lebo bolesť je taká, sa dostávame aj k hlavnému problému divadla: výzve sprítomniť neuchopiteľné pomocou tela, ktoré je predsa pamäťou bolesti, lebo sa doňho disciplinované vpísali kultúra a „bolesť ako najmocnejšia mnemotechnická pomôcka“ (Nietzsche). Mimézis bolesti znamená predovšetkým to, že keď napodobníme muky, súženie, telesné trápenie a hrôzu, vsugerujeme si ich a objaví sa bolestné vcítenie do *hranej* bolesti. Ale postdramatické divadlo pozná predovšetkým mimézis bolesti: keď sa javisko podobá životu, keď sa na ňom banálne reálne udiera a bije, prichádza strach o nedotknuteľnosť *hrájúcich*. Prechádza sa od *stváranjanej bolesti* k *stvárnaniu prežívanej bolesti* – to je to nové, čo sa vo svojej morálnej a estetickej dvojznačnosti stalo indikátorom otázky stvárania: vyčerpávajúce a riskantné telesné akcie na javisku (La La La Human Steps), často paravojsky pôsobiace cvičenia (mnohé tanečné divadlá, Einar Schleeff), masochizmus (La Fura dels Baus), morálne provokatívna hra s fikciou a krutosťou (Jan Fabre), exhibícia chorého a znetvoreného tela. Divadlo *bolestného tela* vedie k rozdvojenému vnímaniu: tu stváraná bolesť, tam hravý, rozkošnický akt jej stvárania, ktorý sám svedčí o bolesti.

Keď v šesťdesiatych rokoch performanční umelci chceli realitou bolesti zareagovať na necitlivosť, *divadlo* to už dávno malo za sebou. V zásade už najstaršia definícia tragického divadla, aischylovské *učit utrpením*, bola drastická. Nová je prezentácia bolestných, strojových, krutých črt aj vo vonkajšej podobe divadla. *Divadlo* – alegorický názov pre každé umenie, ktoré prijme túto výzvu – odporuje jednoduchému zobrazovaniu, detskej hre s maskami a masakre odmietnutím nezáväzného informovania. Zatiaľ čo maska a masaker bolesť bagatelizuje, využíva ju na vytváranie senzácií alebo ju prikrášluje, bolesť ako prvok prezentovaného gesta sa stáva aj skúsenosťou, ktorej vyjadrenie sa nedišancuje od porozumenia. Formulovať bolesť, nie ju iba zobrazovať, a do tejto formulácie začleniť *bolestný akt zobrazovania*, to sa odteraz nazýva robením divadla. V porovnaní s mediálnymi prezentáciami je hrôza stváraná na javisku zvyčajnými prostriedkami beztak smiešna a nedôveryhodná. Keď však do popredia vystúpi akt a prítomnosť telesných momentov, akt divadla ukáže svoju realnosť, ktorá sa v obrazoch stráca. Divadlo odpovedá čiastočne *terroristickými* implikáciami (La Fura dels Baus), čiastočne hypernaturalizmom a hororovými obrazmi, ktoré paródiou a nadsádzkou vytvárajú *reflexiu* a tak vyvolávajú empatiu, inú

ako tú, ktorú vyvoláva vnímanie filmu alebo videa (Reza Abdoh), čiastočne v linii súčasnej performancie, ktorá môže mať veľmi rozdielne formy od osobného rozprávania až po performančné umenie. Thomas Oberender oprávnene pripomína, aký názor nachádzame za mnohými súčasnými divadlami predovšetkým mladých ľudí. Chcú „pojednávať o najvyšších pravdách, ktoré sa vzpierajú akejkoľvek relativizácii – o telesných pravdách. Bolesť a humor sú jedinými spoľahlivými prepojeniami medzi dvoma ľuďmi“.<sup>279</sup> Nejde tu o skratkovitosť tohto postoja (bolesť a humor sú prirodzene aj najspoľahlivejšími faktormi rivality a boja až na nože – v tom však nie je hlavný problém), ale o poznanie, že formy postdramatického divadla začleňujú do procesu stvárňovania aj všetko to, čo kedysi bolo predmetom stvárnenia, a preto, aby sa priblížili k realite, oprávnene rátajú s ochudobnením, trivializáciou a banalizáciou objektov. Preto je divadlo vždy na hrane: už pripravené vzdať sa umeleckosti a stať sa realitou, stále však nerozhodnuté, obávajúc sa dosahu tohto posledného kroku.

## 9. Diabolské telá

V porovnaní s divadlom šesťdesiatych rokov, ktoré charakterizoval bezproblémový telesný optimizmus, sa telo stalo reálnym a diskurzívnym bojiskom. Ženské hnutie otriaslo patriarchálnymi obrazmi tela, fantazmami a klišé, ale nezískali sme tým novú paradigmu slobodnej a oslobodenej sexualita. Skôr ide o *neobarokový ponurý obraz tela*. Časové skreslenia, priestorové deformácie, telesné vyklbenia a od-miestňovania sa neuskutočňujú v znamení rozmachu a revolučnej chuti experimentovať, divadlo skôr znovu objavuje barokové osamotenie, fascinovane sleduje krivky pádu ľudského tela. Tento obrat môže súvisieť so skúsenosťou, že „dobré“ idealizované erotické telo neoslobodzuje celú spoločnosť, ale že sexualita sa výborne hodí do mašinérie svetového tovaru, že na nej možno na úrovni uspokojenia jej údajných požiadaviek zarábať a manipulovať ňou. Choreografi vytvárajú hrozivé svety z úderov elektrického prúdu, svetelných bleskov, neznesiteľného hluku a bezvýchodiskových kovových stien (Tešigavara), ukazujú celé panorámy morálnych pokleskov a skazenosti konca sveta alebo atakujú nervy publika scénami prenikavej hrôzy z démonického arzenálu: krvaví chorí, sexualita realizovaná mučením, nahé spotené telá, koža, tuk a muskulatúra. Smerujú k pekelným obrazom spoločnosti, chorej nielen na aids, spoločnosti stratenej – a zatratenej.

Nie náhodou sa tvrdošijne vraciame k metafore sveta ako nemocnice a bludiska bez budúcnosti, ku ktorému, zdá sa, neexistuje iná alternatíva ako rovnako katastrofálny ústup do solipsistickej izolácie. Ľudí na invalidnom vozíku, tak ako už u Becketta, u Heinera Müllera, nachádzame

me v prácach ako *Dionýzos* (1990) a *Elektra* Japonca Tadašihho Suzukiho, ktorý inscenuje prísne formalizované pekelné obrazy v procesuálnej forme. Španielsky súbor La Fura dels Baus premiestňuje publikum do klaustrofobicky uzavretých scenérií obrazov utrpenia, akoby inšpirovaných Danteho *Peklom*: nahé telá ponorené do zdanlivo vriacej vody a oleja, zrazené, zbité a zneužitú, oheň, ktorý vzbĺkne kdekolvek, trýznenie a bičovanie spútaných, katovi paholci, ktorí v pekelnom hluku bubnov, kvílenia a vreskotu vyrevujú rozkazy. Od neinterpretovateľného mena súboru – fretka z Baus, čo je neznámy potok pri dedinke Moía – cez nejasné názvy (*Accions*, 1983, *Suz/o/Suz*, 1985, *Tier Mon*, 1988, *Noun*, 1990) až po absenciu akéhokoľvek zrozumiteľného vysvetlenia súvislosti a zmyslu autoagresívnych a desivých akcií, sa súbor opätovne sústreďuje na spojenie násillia a tajomstva, čo je od čias *Kráľa Oidipa* podstatou divadla. Motívami sú rituálne násillie, bolesť, smrť a zrodenie. Novšie práce ako *Fausto 3.0* (1998) sa vracajú ku konvenčnému divadlu. Na vytvorení dobovej faustovskej scény pracuje súbor veľmi efektne s multimédiami, svetelnými efektmi, hrami tieňov a zvukovými kolážami.

## 10. Chradnúce telá

Fotografie, filmy a médiá často nemilosrdne drasticky ukazujú telesný úpadok, násillie a bolesť. Ale ukazovanie a vnímanie sú oddelené, neuskutočňujú sa v *procese* medzi obrazom a pozorovateľom. To, čo je pre divadlo špecifické, môžeme naproti tomu ozrejmiť na situácii po premiére *Bádenskej náučnej hry* s šokujúcimi fotografiami ranených z vojny. Vtedy Brecht pod vplyvom protestov publika opakovane predstavil s oznámením: „Opätovné pozorovanie s odporom prijímaného stvárnenia smrti.“<sup>280</sup> Ukazovanie je aj sociálny proces. Podlieha zmene, ktorá aktualizuje latentný potenciál tejto sociálnej skutočnosti: dramatické divadlo zakukluje telesný proces do roly, postdramatické divadlo smeruje k verejnemu predvádzaniu tela a jeho úpadku v jednom akte, v ktorom nemožno s istotou oddeliť umenie a realitu. Nezakrýva, že telo je zasvätené smrti, ale zdôrazňuje to. Herec Ron Vawter hral krátko pred svojou smrťou (zomrel na aids) dvojrolu amerických homosexuálov. Pri nečakaných pauzách v jeho performancii nebolo isté, či ide o chvíle hraného alebo reálneho vyčerpania. Ak v novom divadle hľadáme obrazy smrteľného ohrozenia a úpadku, dlhý čas bolo pochmúrnym zaklínadlom aids: chorí na aids sú tie ozajstné živé mŕtvolky, nové strašidlá, obklopené smrťou „uprostred života“. Aids sa stal metaforou pre stav spoločnosti alebo sveta, ktorý už nevie naozaj pravdivo integrovať pudový život, lebo už nie je jeho súčasťou, skôr alternatívou ako voľnočasový sex a únikový priestor.

V prácach Rezu Abdoha, ktorý predčasne zomrel na aids, sa stretávajú mediálni, historickí a divadelní duchovia v symbióze medzi šou a provokáciou, krvavým bábkovým divadlom a tajomným smútkom. Jeho divadlo bolo barokové: brutálne priama zmyselnosť a hľadanie transcencie, hlad po živote a konfrontácia so smrťou. Sarajevo, nemocnica, desivé divadlo malomeštiackej inštitúcie sa stali varovným signálom nezmyselného sveta, v ktorom panuje chlad, bolesť, choroba, mučenie, smrť a skaza. Strašidlami sú, inak ako u Wilsona, postavy odpútané z časových a priestorových väzieb, integrované iba v smrti a telesnej bolesti. Vyžarujú zároveň hrozbu aj vášnivú odovzdanosť, vzbudzujúcu súcit. Abdoh, ktorého *Quotations from a Ruined City* vrhlo na javisko provokujúco drastické panoptikum sexuálnych, morálnych a politických pokleskov, kritizoval oslavovanú divadelnú reflexiu a vehementne vystupoval proti rozšírenému „sebazobrazovaniu“. Išlo mu o možno príliš americky priame posolstvo, katarzne pochopenú *slávnosť pocitov*<sup>281</sup>, ku ktorej patrí vedomie smrti ako súčasť tela a jeho túžob. Pre neho nebola podstatná hojne diskutovaná desivosť jeho divadla – v skutočnosti pôsobilo v porovnaní s efektmi filmových hororov krotko – ale divadlo ako „miesto, kde sa ideám prepožičiava podoba, niečo ako fórum pre výmenu ideí“.<sup>282</sup>

## 11. Spirits

Ďalej ako zrejماً pravda, že telo je stredom a magnetom divadla, nás privádza poznať, že divadlo, miesto ťažkej a hustej materiálnosti tela, žije zároveň z *transcencie* tela a jeho obmedzení. Tým nemyslíme vylepšovanie jeho vonkajška – to, že telo v javiskovom svetle vyzerá krajšie, významnejšie, žiarivejšie ako v bežnom živote. Fascinácia telom, nápadná v tanci a akrobacii, ale citeľná aj v telesnej a mentálnej koncentrácii hercov, neodkazuje na nič menšie než na myšlienku *zduchovenia* tela, jeho spiritualizáciu. Herbert Blau hovorí o tejto spirituálnej dimenzii divadla a poukazuje na Philippa Petita, ktorý balansoval na drôtenom lane medzi vežami World Trade Center. Jeho disciplinované telo sa stalo takmer duchom, telesným zjavením netelesného. K takejto disciplíne dopomáha tréning, a pri dôvere, ktorá má už povahu metafyzickej viery a ktorá sa najnovšie spája so skúsenostnou dimenziou *telesného tréningu*, sa vtierra myšlienka, že sa tu vracia prastará idea náboženských cvičení. Tak ako ony, telesný tréning a disciplinovaná kontrola sľubujú kontakt s oblasťou pokročilejšieho zduchovenia.

Mnohí divadelní umelci pracujú pod vplyvom ázijskej filozofie s kameňmi, rastlinami, pôdou a atmosférou v hľadaní „duchovnejšej“ formy skúsenosti. Znovu nadväzujeme na epochy ezoteriky, ktoré divadlo už zažilo. Symptomatická je aura a sláva okolo Jerzyho Grotowského, zo-

snulého v januári roku 1999. S niekoľkými svojimi vybranými adeptmi pracoval pri talianskej Pontedere intenzívnou „spirituálnou“ telesnou kontrolou na idej „divadla“, ktoré sa podobalo viac kvázináboženským cvičeniam.<sup>283</sup> Rovnako pozoruhodná ako táto „odlahlá“ škola a jej prax je aj jej rezonancia, prekvapivá prítomnosť stále tajomne neprítomného Grotowského v myslení radikálnych divadelníkov, rešpekt, ktorý nachádzalo jeho nástojčivé približovanie sa k „posvätnému“. Tento rešpekt opätovne potvrdzuje bežný zavádzajúci názor, že aj divadlo, umenie tak pragmaticky zabudované v každodennosti, začína byť bezcenné tam, kde sa robí bez takého „nezavršiteľného“ hľadania. Grotowského odlúčenie je extrémnym príkladom, ale aj autori ako Peter Handke alebo Botho Strauß smerovali k potvrdeniu exkluzívnych dimenzií poznania, a dokonca u osvietenkyne Ariane Mnouchkinovej upadá v *La Ville parjure ou le réveil des erinyes* Hélène Cixousevej mesto sveta do prekliatia, rozkladu a zachrániť ho môže iba – kresťanská – myšlienka odpustenia. Mnouchkinová v jednom zo svojich zriedkavých rozhovorov hovorí o svojom záujme o posvätnosť a rituál a otvorene vysvetľuje, že potrebuje istú religiozitu, vzťah k posvätnému.

Dôvod pre zachovanie divadla ako vzácneho miesta sústredenia a spirituálneho rastu je zväčša čiastočne vedomý alebo nevedomý, no nezriedka aj explicitný. Prečo v krátkom časovom odstupe Rusovi Anatolijovi Vasilievovi a Holanďanovi Gerardjanovi Rijndersovi (Toneelgroup Amsterdam), skvelým režisérom vo svojich krajinách, zišlo na um zinscenovať *Plač Jeremiášov*? Vasiliev vysvetľuje: „Cesta materializmu je takmer ukončená.“ Zdá sa, že hľadáme oblasť plaču, náreku, ktorý vo Vasilijevovom *Amfitriónovi* (1997) dokonca dominoval. Nielen pre javiskové priestory v kostole (Rijnders sa sústreďuje na Saendamove chrámové obrazy) sa divadlo stáva miestom modlitby: práve gestus náreku otvára spirituálny priestor. Vari naozaj chýba miesto, v ktorom môže zaznieť veľkolepý hlasitý nárek, ktorý by navzdor predpísanému optimizmu mohol vyjadriť bezútešnosť, nesmiernu opustenosť? Ide o hľadanie strateného „vznešeného tónu“, ktorého sa domáha Peter Handke ako momentu novej spirituality, Botho Strauß ako novej zmyslovej schopnosti. Divadlo pátra v modlitbe, rituáli, chóre a komunitnej komunikácii po svojich náboženských a „mystických“ koreňoch. Namiesto krátkodychej psychológie chceme veľké pasie a napokon pašie. Je to dosť prekvapivé: divadlo v technologickom veku ostáva miestom blízkym metafyzike. Keďže máme pred očami realitu akoby opustenú Bohom, poznačenú nekonečným nedostatkom nielen bytia, ale dokonca netrievialného zdania, vzniká samostatná potreba hľadať iné svety, atopie a utópie v javiskových šifrách, zažiť autentickú spirituálnu skúsenosť.

MÉDIÁ



## Divadlo ± médiá

### Nadvláda médií?

Už klasickú modernu charakterizovala zvýšená mediálnosť (fotografia, film), sprevádzaná kritikou ochromujúceho vplyvu konzumácie iluzívnych obrazov na komplexnosť reči, imagináciu, reflexiu. Odpájajú obrazy rozum, tak ako hudba podľa Thomasa Manna oslabuje racionalitu? Nechceme tu rekapitulovať dlhú tradíciu kritiky konzumnej spoločnosti a kultúrneho priemyslu počnúc príslušnou kapitolou *Dialektiky osvietenstva* a situacionistickou kritikou „spektakulárnej spoločnosti“ Guy Deborda až po tézy Herberta Marcuseho, Jeana Baudrillarda či Paula Virílie. To, že spája mysliteľov, ktorí sa obvykle pričleňujú k moderne i postmoderne, umožňuje chápať „postmodernu“ nie ako historickú cezúru, ale iba ako zmenený pohľad na modernu, ako nový vzťah k nej. Zároveň sa tým ozrejmuje, že tento problém nezapričiňujú iba zbytočné reči spiatočníkov. V „postmodernej“ multimedialnej civilizácii predstavuje obraz mimoriadne mocné médium, veľavravnejšie než hudba, rýchlejšie konzumovateľné než písmo. Globálne rozšírenie dát zároveň spôsobuje, že civilizácia obrazov polahky zasahuje masy a tým, že disponuje veľkými peniazmi, sa zároveň virtuálne zmocňuje celého „sveta“ – aj keď fakticky, na čo radi zabúdame, požehnanie elektronickej civilizácie sa väčšiny ľudstva ešte ani teraz nedotýka.

Filmový obraz a neskôr videoobraz získali svoju moc fascináciou, ktorú sami vyvolali. Pôsobenie pohyblivých fotografických a neskôr elektronických obrazov na imagináciu – a na imaginárnosť – je oveľa silnejšie než pôsobenie živého tela na javisku. Nie je živé telo v linii nemateriálnych tiel stále zbytočnejšie? Moc simulácie najvýznamnejším spôsobom posilnil proces, ktorý sa črtal už v 19. storočí: delegovanie ľudského pohľadu na aparatúry. Videnie sa emancipuje od tela. Prirodzene, ešte stále existovalo vedecké „inštrumentálne vnímanie“. Ale v procese technického rozvoja v 19. a 20. storočí sa dovtedy ak nie filozoficky, tak z hľadiska prirodzeného sveta (*Lebenswelt*) bezproblémová „realita zmyslového vnímania“ skomplikovala, lebo pribúdali stále ďalšie oblasti z reality „inštrumentálneho vnímania“<sup>284</sup>. Na všetkých možných prístrojoch, oznamoch a obrazovkách čítame viac alebo menej abstraktné znaky, kým podstatné aspekty reality unikajú telesným „zmyslom“. „Ríša zmyslového vnímania sa scvrkla na nepatrnú rezerváciu v obrovskom spektre mechanických a elektromagnetických vln.“<sup>285</sup> Táto „rezervácia“ bezprostredného vnímania je však zároveň oblasťou intersubjektivity, ktorá so sebou prináša „medzitelesnosť“, vzťah vzájomného nachádzania sa v sociálnej situácii, ktorá medzi subjektmi konštruje iný „čas“.

V jadre estetického správania, predovšetkým však v každej myšlienke „zodpovednosti“, teda v etickom správaní a rovnako i v samom jadre afektivity, nachádzame nevyhnutnú situáciu „prítomnosti“ iného. Túto „prítomnosť“ nemôžeme definovať jednoducho faktom zmyslového vnímania ako takého, je však od neho závislá do takej miery, do akej môže vnímajúci reálne pôsobiť na objekt vnímania. V dôsledku virtuálneho ovplyvňovania nemôžeme oddeliť proces prijímania a vysielania znakov od vťahovania komunikujúceho subjektu do túžby, zodpovednosti a povinnosti.

Návyk konzumovať elektronické obrazy naproti tomu zvýhodňuje práve túto redukciu myšlienky komunikácie na model prijímania a vysielania signálov mimo registra zodpovednosti a túžby. Telekomunikačná a informačná sieť úplne naplňa mentálny priestor „informáciami“. Ak na jednom konci sveta káblov zo sklenených vlákien zomrie *user*, pre *usera* na inom mieste siete sa táto udalosť v ničom nelíši od systémovej poruchy alebo výpadku. Ľudský subjekt tu v zásade nadobúda rozmer matematickej informácie a tak na oboch koncoch vedenia nie je nič iné ako predĺženie elektronickej dispozície – i keď do určitej miery nedokonalé a poruchové. Obmieňajúc peknú vetu Gertrude Steinovej „*People come and go, party talk stays the same*“ môžeme v tomto prípade povedať „*Users come and go, the world wide web stays the same*“. Táto novodobá podoba odcudzenia sa tu paradoxne vytvára práve ilúziou dôvernosti, spontánnym omylom, že ten, koho číslo možno vytočiť a s kým sa možno skontaktovať cez sieť, je nablízku a je prístupný. Na rozdiel od tohto falošného zdania dostupnosti vytvára zároveň prítomnosť druhého ako spolupritomnosť okamžite aj v najtesnejšej blízkosti skúsenosť nezredukovateľnej vzdialenosti druhého, jeho zásadnej neprístupnosti, jeho aury – „jedinečného zjavenia dialky, akokoľvek by bola blízka“.

### Verejnosť, skúsenosť

Hovorí sa, že „v mediálnej realite vznikajú nové kolektívne skúsenosti“.<sup>286</sup> Prijímanie kolektívne použiteľných dát a informácií však nevytvára nijakú kolektívnu skúsenosť. Aj keď bol kedysi kolektív divákov čisto technicky reálny (keď ešte všetci záviseli od jedného televízneho programu), súčasná existencia desiatok programov s tým už dávno skoncovala. Kolektívna skúsenosť však nevzniká jednoducho spoločným repertoárom kolektívnych citácií, známych gest, ale iba v spojení s kolektívnymi a individuálnymi dejinami a tie sú zase viazané na každý *engagement*, ktorý „postihne“ subjekt skúsenosti v jeho reálnom živote. Konzum, skladovanie a odovzdávanie známych rozpoznávacích signálov, z ktorých mediálna kultúra spravila štandardy správania, má

od toho veľmi ďaleko. Jedine skupinová komunikácia cez internet pôsobí na prvý pohľad tak, akoby niečo podobné umožňovala. Môžu sa tu nájsť záujmové skupiny, ktoré si vymieňajú skúsenosti. Princiipiálne však ide iba o *privátne* skúsenosti. Tak sa na internetových *newsgroups* stretávajú napríklad postihnutí pri automobilových nehodách. Internet je zovšeobecnením subjektívneho, nie priestorom pre komunikačné akty, ktoré nútia subjekt zaujať zodpovedajúce a zodpovedné stanovisko. Môžeme teda tvrdohlavo označovať internet za masové médium, v podstate je to však *privátne* médium, ktoré ako také nevytvára nijakú kolektívnu skúsenosť. Možnosti estetického správania, ktoré by také skúsenosti sprostredkovalo, môžu teda tkvieť iba v odklone od mediálneho diskurzu, nie v jeho aplikácii.

Na prvý pohľad by to mohlo vyzeráť, akoby aj budúcnosť divadla spočívala v asimilácii s informačnými technológiami, so zrýchlenou cirkuláciou obrazov a simulakier. Je to pravda v tom zmysle, že používanie nových a starých auditívnych a vizuálnych médií, filmu, projekcií, zvukových priestorov, videí, rafinovaných svetelných priestorov, podporované progresívnou počítačovou technológiou, viedlo k *high tech theatre*, ktoré čoraz väčšími rozširuje hranice zobrazovania. Musíme konštatovať rastúcu samozrejmosť používania elektronických médií v celej škále od radikálneho performančného umenia až po etablované divadlo. Pritom bežná podoba textového divadla naďalej stráca svoju normatívnu platnosť a nahrádza ju zdánlivo neobmedzená inter- a multimediálna prax. Vedľa seba teraz existujú divadlo obrazov, ktoré používa v tradičnej línii *Gesamtkunstwerku* v rámci jednej a tej istej inscenácie všetky mediálne registre; koncentrácia na najúsbornejšie prostriedky; nárazovo vystupňované tempo vnímania podľa videoestetiky; číra, vždy „pomalý“ pôsobiaca prítomnosť dýchajúceho človeka; a napokon hru so zážitkom konfliktu medzi prítomným telom a jeho nemateriálnym obrazovým prejavom.

Bolo by treba preveriť, či v *high tech theatre* skutočne dochádza k častému zanikaniu hraníc medzi virtuálnosťou a realitou, alebo či sa v ňom skôr nevytvára dispozícia permanentne spochybňovať *celé* vnímanie. Hamletovo pochybujúce váhanie (je duch skutočným duchom?) je možno protijedom vzhľadom na mediálne sprostredkovanie, aj keď možnosť takého spôsobu vnímania zdržiavajúcej pochybnosti, takpovediac postbrechtovskej „estetiky nedôvery“, musí natrvalo zostať otáznou. Estetické pôsobenie však môže vychádzať z takej „neukotvenej“ pochybnosti. Iná forma mediálneho divadla vzniká z umeleckého využitia fascinácie, ktorá vychádza z mediálnych efektov. V tejto kapitole uvedieme príklady. Prirodzene, v divadle aj mimo neho čaro nového rýchlo

vyprchá. Ak v procese estetizácie vyzdvihujeme nejakú vec z jej okolia, musí byť, čisto informačno-teoreticky, poznačená nepravdepodobnosťou. Signály prebúdajúce pudy sú takými dráždeniami, ktoré sú nepravdepodobné už v zvieracej ríši. Keďže mediálna spoločnosť spravila z prekvapenia normu, zo šoku zvyk a variabilitu pravidlom, prekvapenie už neprekvapuje, nepravdepodobné sa stáva pravdepodobným, „večný návrat nového“ (Walter Benjamin) vedie k stavu iba zdanlivo čulej pripravenosti vnímať, ktorá v skutočnosti môže byť akýmsi lahostajným polospánkom.

Analýza, reflexia a dekonštrukcia podmienok videnia a počúvania v mediálnej spoločnosti sa stali dôležitou témou avantgardného divadla. Bez ohľadu na závažnosť tohto konštatovania môžeme pochybovať, či sebareferenčnosť divadelných prác je skutočne v prvom rade vedená pátosom analýzy, a či skôr nepatrí do teoretického úsilia. Bližšie skutočnosti asi je, že sa tu manifestuje estetika, ktorá hľadá prístup k umelo zmenenému vnímaniu a plynulý prechod k nemu. Javisko sa musí podobáť pozorovanému svetu, aby artikulovalo skúsenosť. Ako odraz fragmentarizovaného mediálneho vnímania môžeme v tomto zmysle chápať prekryvanie a opakované náhle *prerušovanie* scén a dejových momentov. Tak ako sme sa v televízii a videu naučili bežne vystačiť s minimom kontinuity a jednoty a pozornosť ustavične presúvať medzi dianím na obrazovke a v každodennej skutočnosti (alebo nejakým iným vysielateľom), tak herci v novom divadle, či je to Wooster Group, Jan Lauwers, t'Barre Land alebo skupiny BAK, poľahky prechádzajú medzi – zdanlivo – privátnymi kontaktmi a hrou, medzi rôznymi stupňami reality a obrazovými svetmi. Ak je predmetom ešte aj dramaturgicky dobre vystavaný klasický text dramatickej literatúry (Wooster Group má záľubu v O'Neilovi, Wilderovi, Millerovi, Eliotovi, Čechovovi<sup>287</sup>), o to kontrastnejšie vystupuje efekt prepínania alebo podobnosť so *switch* a *zap*, zapínaním a prepínaním.

### „Interakcia“

To, čo naozaj vytvára výbušnú silu otázky vzťahu divadla a médií *nie je* často zbytočne „dramatizovaný“ problém, že neobmedzené možnosti opakovania, prezentácie a simulácie skutočností informačnými technológiami, ktorých univerzálnym médiom je počítač, môžu ďaleko predčiť zobrazovacie možnosti divadla. Divadlo ako také je znakovým, nie zobrazovacím umením. (Strom na javisku, ktorý pôsobí ako naozajstný, ostáva znakom stromu, nie zobrazením stromu, zatiaľ čo strom vo filme môže síce ako znak znamenať všetko možné, ale predovšetkým a v prvom rade je fotografickou reprodukciou stromu.) Divadlo nesi-

muluje, ale ostáva konkrétnou realitou miesta, času, ľudí, ktorí v divadle vytvárajú divadelné znaky – a to sú vždy znaky znakov<sup>288</sup>. Svet vecí nesie v divadle charakteristický názov „rekvizity“: iluzívnou realitou tu je „iba to najnutnejšie“, objekty, ktoré potrebujeme k hre. V divadle by nás však mal znepokojovať črtajúci sa prechod k (technicky aj obsahovo v súčasnosti ešte primitívnej) interakcii vzdialených partnerov prostredníctvom technologických prostriedkov. Bude táto čoraz prepracovanejšia interakcia neobmedzene popierať nadvládu divadelných live-umení, ktorých princípom je participácia? Frank Popper hovorí: „V prácach *high tech art* sa technické korelácie vo svojich maximálnych výkonoch vyčerpávajú. Navonok však dosahujú prvky perfekcie.“<sup>289</sup> A ďalej: „Podstatu *high tech* môžeme predstaviť aj na pokusoch umelcov vtiahnuť divákov do kreatívneho procesu.“<sup>290</sup>

Protiklad (mediálnej) interakcie a čistej participácie v tomto prípade nie je výstižný: aj v divadelnej participácii tkvie interaktívny moment, v opačnom prípade by „inter-akcia“ bez akejkoľvek participácie nebola ničím iným než skrytou formou solitérneho použitia nejakého prístroja<sup>291</sup>. Naproti tomu v divadle to, že väčšinou reprodukuje niečo dopredu určené, principiálne prekryva jeho zmyslosť, daná samotným momentom divadla a prostredníctvom tohto momentu. Nie je náhoda, že dovtedy predovšetkým „dramatické“ divadlo začalo súčasne s objavením a rozšírením civilizácie medializácie – simulácie reality, technologickej interakcie – podliehať štrukturálnej premene opísanej v tejto štúdii. Dominancia drámy a iluzívnosti sa presunula do médií, zatiaľ čo novou dominantou divadla sa stala aktuálnosť performancie. Zdá sa, že šancou postdramatického divadla nie je imitácia mediálnej estetiky ani simulácia, ale *reálnosť a reflexia*. Špecifická možnosť reprodukcie reality ako „obrazového stroja“ ostáva napriek všetkým mysliteľným zdokonaľovaniam radikálne ohraničená. Postmoderné divadlo však prostredníctvom kontaktu uskutočňuje nenahraditeľný proces, ktorý naostatok dovoľuje ignorovať a prekračovať aj hranice, charakterizujúce film a médiá. Neexistuje nijaké médium, ktoré by sme nemohli integrovať do divadelných procesov a ktoré by nemohlo prispieť k umeleckej praxi *mimo* médií – *beyond television* (Ritsaert ten Cate).

### „Teatrálnosť“, divadlo, smrť

Roku 1963 napísal Roland Barthes v *Littérature et signification*: „Čo je divadlo? Druh kybernetického stroja.“ Akokoľvek jasnozrivo znie toto slovné spojenie po desiatkach rokov, lebo sa zdá, že zachytilo podstatný moment spätnej väzby, interakcie – chápeme zároveň aj obmedzenosť tohto spôsobu nazerania. Barthes sa na divadlo pozerá – celkom v zmys-

le vtedajšej konjunktúry semiologického myslenia – ako na informačný stroj vyrábajúci významy, ktoré divák v kognitívnom akte dešifruje. V divadle však ide o komunikačnú štruktúru, ktorá sa nesústreďuje na spätnú väzbu informácií, ale na iný „druh postoja“, ktorý zahŕňa smrť. Informácia sa nachádza mimo smrti, mimo časovej skúsenosti. Naproti tomu je divadlo, pokiaľ v ňom spolu starnú odosielať a prijímať, druhom *intimation of mortality* – v zmysle poznámky Heinera Müllera, že zvláštnosťou divadla je „potencionálny zomierajúci“. V komunikačnej technológii oddeľuje subjekty od seba priepasť matematizácie, takže *nezáleží na blízkosti a vzdialenosti*. Keďže divadlo existuje v spoločnom časopriestore smrteľnosti a pochádza z neho, formuluje ako performatívny akt nutnosť zaoberať sa smrťou, teda živostou života. Témou divadla sú, povedané s Müllerom, hrôzy a radosti premeny, zatiaľ čo film sleduje smrť pri práci. V zásade je to tento aspekt spoločného časopriestoru smrteľnosti so svojimi implikáciami v teórii komunikácie a etike, ktorý kategoricky odlišuje divadlo a médiá.

### Mediálne telá a techno telá

Keď si umelec Stelarc (Stelios Arkadion) uvedomil, že ľudské telo sa musí prispôbiť informačným štruktúram vysoko vyvinutých počítačov, formuloval virtuálnu perspektívu celého mediálneho diskurzu, ktorá je možno perspektívou antropologickej mutácie. Stelarc si napríklad nechal na predlaktie pripevniť tretiu ruku, ktorá sa hýbala „elektricky prenášanými svalovými kontrakciami jeho podbrušia a nôh“ (Wesemann). Ide o utópiu cielenej evolúcie tela, budúceho vsadzovania umelých očí a zatiaľ nepredvídateľných nových funkcií. Za týmito „technofantáziami“ sa vynára komplexnejší a desivejší problém: otázka identity. Už sa pracuje na počítačovom premieňaní vlastných telesných vnemov na informácie a tým na vyvolaní dráždení, impulzov, pohybov vlastného tela v inom tele (ktoré potom reaguje ako ľudská bábka na svoje „programovanie“). V tejto súvislosti je zaujímavé umelé vyvolanie kinestetických pocitov, pomocou ktorých v priestore lokalizujeme umiestnenie častí nášho tela (bez kinestetického vnímania by sme si so zatvorenými očami nemohli spojiť špičky prstov). Na lakti sú kinestetické senzory umiestnené na povrchu, takže môžeme urobiť nasledujúci experiment: dráždením senzorov dosiahneme, že pokusná osoba má pocit, že sa jej lakte vystrel, hoci to tak nie je. Keď ju necháme chytiť si nos, bude mať zreteľný pocit, že svoj nos vyťahuje do dĺžky ako virtuálny Pinocchio.<sup>292</sup>

Keď človek bude môcť prenášať vonkajšie impulzy do svojho tela počítačom (tak, že každý bude svojou vlastnou bábkou), priblíži sa deň, keď aj svoje myšlienkové impulzy bude prenášať iným osobám. Je zdanlivo

konzekventné, ak ľudia ako Marvin Minsky<sup>293</sup> už uvažujú o možnosti „uskladniť dáta cez mikro počítač priamo v mozgu človeka“. Všeobecná solipsistická existencia monád vyzerá ako možný, prinajmenšom ďalší krok na ceste, na ktorej sa „ďalej znižuje rozdiel medzi vnímaním a imagináciou (...), vnímanie sa iracionalizuje a imaginácia racionalizuje“.<sup>294</sup> Takéto možnosti, nie celkom prítiahnuté za vlasy, sú ukazovateľom pátrania po identite tela, na ktoré rôzne druhy umenia odpovedajú vystavením tela *tel quel* a stratégiou predbežnej obrany, ktorá odstraňuje sexuálne a iné identity ešte rýchlejšie, než to urobí technológia. Prekračujeme prah epochy, v ktorej niečo ako telesná alebo dokonca mentálna identita už nič automaticky nezaručuje. Mohli by vzniknúť nielen hybridné fotografie, ale aj hybridné zážitkové svety, ktoré už treba len začleniť do zmesi rôznych spoločne poprepájaných organizmov a myšlienkových systémov.

Nahrádzanie tradičných formálnych konceptov počítačovými algoritmi v mnohých oblastiach skutočne pokročilo. Merce Cunningham už môže robiť choreografiu s pomocou programu, v ktorom tanečné pohyby stvárajú kreslené figúrky. William Forsythe a iní experimentujú s interaktívnymi systémami. Tanečníci napríklad ovládajú javisko pomocou počítačom riadeného svetla, lebo ich tanečné pohyby spúšťajú či zastavujú svetelné alebo hudobné prvky. Ulrike Gabrielová vytvorila performanciu s názvom *Breath*, kde sa do priestoru premietali grafické ekvivalenty dýchania saxofonistu. Arnd Weseman napísal: „Hudobník sa nadýchne, abstraktné mnohouholníky sa stanú štvoruholníkmi, viacuholníkmi, odlietajú, priestor sa rozširuje. Zrazu to vyzerá, akoby saxofonista stál uprostred svojich pľúc. Vydýchne, hrá. Polygóny sa naňho teraz rútia v zmenenej forme späť...“<sup>296</sup> Takto vznikajúca optická krajina, zároveň umelá i organicky vytvorená, ukazuje reálnu koreláciu medzi živým telom a digitálnou technikou, ktorú môžeme chápať ako symptomatickú pre perspektívy postdramatického divadla.

### Stroj na ilúziu

Je otázkou, či *mixed media*, multimédiá, video, pokiaľ predstavujú iluzívne techniky, tvoria zásadnú cezúru v divadelných dejinách, alebo či nimi umožnená simultaneita a zneistenie statusu reality stváraného či iluzívneho predstavujú iba nový druh hry mašínérii ilúzie, ktoré divadlo poznalo odnepamäti. Môžeme vecne konštatovať, že divadlo vždy bolo aj technikou a technológiou. Bolo „médiom“ v zmysle špecifickej technológie stvárania, pre ktorú najnovšia mediálna technológia nemôže znamenať viac než novú kapitolu. Divadlo v nijakom prípade naivne neprezentuje „človeka“ mimo technických umení. Od antického *me-*

chané až po súčasné *high tech theatre* je divadelný pôžitok aj pôžitkom z mechaniky, potešením z toho, ako to „klape“, zo strojovo precízneho nasadenia. Vždy išlo o aparatúru, ktorá simulovala realitu s pomocou techniky nielen hereckej, ale aj techniky divadelnej mašinerie. Preto divadlo ihneď vstrebávalo všetky nové techniky a technológie, od perspektívy až po internet. Moderné technické médiá: fotografia, projekcie, zvukové nosiče, film sa v divadle začali používať hneď po ich vynájdení aj v spojení s rafinovanými svetelnými priestormi a javiskovou technikou. Známe sú napríklad multimedialne práce Erwina Piscatora (*Búrlivý príval*, 1926, *Obchodník z Berlína*, 1929). Mediálny zástoj nachádzame v divadle a performancii šesťdesiatych rokov všade, napríklad v prácach Roberta Rauschenberga (1966 v New Yorku: *Nine evenings...*), v sedemdesiatych rokoch u Joan Jonasovej, Ulrike Rosenbachovej a iných. Heyme a Vostell roku 1979 v Kolíne nad Rýnom vytvorili elektronickými prostriedkami *Hamleta*. Pokiaľ ide o simuláciu, netreba priveľmi nástožiť na aktuálnosti. Ernst Wendt si už roku 1966 poznačil o Godardovej, Heissenbütelovej a Minksovej estetike, že vyžadovali, „aby sme sa jednoducho odovzdali predstave, že reprodukováný svet je vlastne skutočnejší než takzvaný naozajstný“.<sup>297</sup> V inscenácii Handkeho *Kaspara* v réžii Carla Webera (1973, americká premiéra) použili 15 monitorov, takže publikum videlo Kaspara naživo, na televíznych obrazovkách a vo filme, niekedy s časovým posunom. Hovorilo sa o tom<sup>298</sup>, že Handke písal *Kaspara* v čase, keď mohol vidieť *Frankensteina* počas európskeho turné Living Theatre. V oboch prípadoch ide o *preverbálnu* skúsenosť sveta a zároveň o obžalobu skutočnosti, v ktorej telo a ducha ovládajú technológie.

Divadlo takmer od začiatku ponúkalo javiskovú mašineriu, triky, kúzla so svetlami a kulisami, magické premeny. V 17. storočí sa to, čo nazývame výpravou, volalo *machine*. Od futuristov po experimenty Bauhausu a Piscatorovo javisko bolo divadlo vždy aj komplexným strojom, ktorý pretváral telo, obklopoval ho efektmi, deformoval ho na „kinetickú sochu“, aby objavil jeho skryté možnosti (Oskar Schlemmer), alebo bolo, od Servadoního po Moholy-Nagya, divadlom bez slov alebo ľudských aktérov. Strojovosť v divadle sa dotýka dokonca aj hercov. Veľakrát účinkovali ako hovoriace sochy, ako druh automatu. Diderot rozpoznal paradox, že herec dokáže vytvoriť dojem presvedčivej živosti iba ako chladný stroj. Významnú úlohu v tradícii divadla zohrala technológia perspektívnej obrazovej konštrukcie alebo svetelné efekty. Svetlo sviečok v barokovom divadle už bolo možné plynulo tlmiť tým, že sa otáčali ich tienidlá. Svetlo prechádzalo transparentnými látkami a vytváralo mnohoraké nálady. Z 19. storočia treba spomenúť príchod panorámy, diorámy a iných raných foriem „masového média“. Panorámu nazval

Stephan Oettermann „obrazovým strojom“<sup>299</sup> a asi nebude náhoda, že „nemecký vynálezca panorámy“ Johann Adam Breysig bol „skúseným divadelným maliarom a teoretikom perspektívy“.<sup>300</sup> Dokonca aj fenomény spriaznené s divadlom, maľovanie transparentov alebo *eidophysikon*, ktorý vymyslel divadelník Philippe Jacques de Louthembourg, aj slávnostné umelé osvetlenia okolo roku 1800, sú dôkazom, že divadlo bolo vždy blízke umeniu stroja.<sup>301</sup>

## Médiá v postdramatickom divadle

Najprv spomeňme niekoľko rámcových rozlíšení. Buď sa médiá používajú príležitostne, čo sa však zásadne netýka divadelného konceptu (médiá sa iba využívajú) alebo estetike či forme divadla slúžia ako zdroj *inšpirácie*, pričom mediálne techniky nemusia nutne hrať v inscenáciách veľkú rolu, alebo sú pre určité divadelné formy určujúce (Corsetti, Wooster Group, Jesurun). Napokon sa divadlo a mediálne umenie môžu stretnúť vo forme *videoinštalácií*. Relatívne nezaujímavé je používanie médií iba s cieľom „vernejšej“, efektnejšej alebo výraznejšej reprezentácie. Iste je efektné, keď sa zväčšia tváre hercov vo videoobrazoch, ale divadelná skutočnosť sa vytvára v procese komunikácie, ktorý sa zásadne nemení iba pridávaním prostriedkov. Vlastná mediálna estetika divadla sa začína až tam, kde videoobraz vstupuje do komplexného vzťahu k telesnej realite.

### 1. Používanie médií

Keď v divadle Het Zuidelijk Toneel hrali v réžii Iva van Hoveho *Caligulu* podľa Camusa (1995/96), zároveň nakrúcali dianie na obrovskom javisku a v obrovskej veľkosti ho premietali. V tej istej skupine podobne pracovali s *Faustom* (1998). Hrali sa s témou blízkosti a vzdialenosti publika od herca. V novšej práci Het Zuidelijk Toneel, *Vrcholoch* podľa filmu Johna Cassavetesa *Faces*, sa tematizuje otázka blízkosti a vzdialenosti bez priameho použitia vizuálnej mediálnej techniky: publikum leží na množstve obrovských postelí (ako keby si urobili pohodlie doma pred televízorom). Herci hrajú v priestoroch medzi nimi, takže vzniká akási „otvorená montáž“, „filmovo“ koncipované striedanie *close up* a scén vo väčšej vzdialenosti. Namiesto striedania celkov a detailov sa presúva vnímanie: zatiaľ čo v jednej chvíli má divák hercov tesne vedľa seba, v ďalšej musí prekonať celý priestor, lebo scéna sa odohráva v inom rohu haly. Divadlo sa tu pokúša integrovať filmové a televízne vnímanie a ozrejmiť ho. V jednej choreografii Hansa van Manena kameraman nakrúca na javisku tanečnicu a jej obraz sa vo veľkom premieta súčasne s jej vystúpením. Medzi pohybom, nehybnosťou a paralelnosťou vznikajú zaujímavé napätia: napríklad keď tanečnica pokojne zotrúva na mieste, no kameraman sa okolo nej rýchlo pohybuje, takže na veľkom plátne vidno veľmi živý, nepokojný obraz. Nakoniec tanečnica sledovaná kameramanom vytancuje z divadla a publikum ostane akoby opustené, samotné pred prázdny javiskom a veľkým videoobrazom, na ktorom môže sledovať tanečnicu (meniacu sa už na obraz spomienky) vonku vo foyeri, potom pri umelom vodnom kanáli. Ide tu o svojskú *stopu prítomnosti*. To, čo už v televízore nevidíme, totiž že „za“ obrazom existuje reálna

osoba (pokiaľ už nie je virtuálna), sa senzuálne ozrejmiť v slede reálnej prítomnosti a stopy, spoločnosťou s tanečnicou a nasledujúcim odlúčením.

Mnohí režiséri používajú médiá od prípadu k prípadu – ako napríklad Peter Sellars v svojej londýnskej inscenácii Shakespearovho *Kupca benátskeho* – čo však nemá vplyv na ich štýl. K „postmodernisticky“ chápanému umelcovi jednoducho patrí hra s médiami. Politická dimenzia médií charakterizovala inscenáciu Brechtovho *Arthura Uiho* režiséra Sinai Petera v Haifa Theatre, v ktorej sa konfrontovala hrôza terorizmu šíriaceho sa cez televízne obrazovky s nehodnovernými ubezpečovaniami Artura Uiho. Ďalší príklad ponúka jeden z najvýraznejších divadelných projektov posledných desaťročí, divadelný epos Roberta Lepagea *Sedem prúdov rieky Ota*, na ktorom pracoval v rokoch 1994 až 1997 so svojou skupinou Ex machina. Vzniklo niečo ako politicko-historická divadelná cesta, ktorá križovala medzi Hirošimou a New Yorkom, Terezínom a Amsterdamom, nacizmom a terajškom a prevetrávala politické témy a historickú pamäť medzi USA, Japonskom, Nemeckom. Ustavične sa kaleidoskopicky menili štýly stvárňovania a predovšetkým médií, podľa Lepagea s úmyslom „robiť divadlo, ktoré funguje podľa snových pravidiel“.<sup>302</sup> Realistická komorná hra, bunraku a kabuki, hollywoodska filmová estetika a tieňohra, tento široký záber od videoklípu k tradičnému divadlu umožnil médiám stať sa s použitím princípov filmovej narácie historickou a snovou fantáziou. Lepage v jednom rozhovore vysvetľoval: „Ohromilo ma, ako divadelná dramaturgia posunula filmový svet, ako sa dobré scenáre delia na päť dejstiev, a je až hmatateľné, s akým potešením si filmový svet osvojil tradíciu dramatickej výstavby Shakespeara, Grékov atď. a ako v nej pokračuje. Ale myslím, že v divadle, v severoamerickom divadle, dramatikú a dramatické štruktúry ovplyvnila televízia a televízna hra.“<sup>303</sup>

### 2. Inšpirácia médiami

Ďalšie divadelné formy sa nevyznačujú v prvom rade používaním mediálnych technológií, inšpirujú sa však mediálnou estetikou, rozoznatelnou v estetike inscenácie. Patria sem razantné zmeny obrazov, skratkovitá konverzácia, gagy v televíznych komédiách, narážky na triviálnu televíznu zábavu, na filmové a televízne hviezdy, na stereotypnosť zábavných profesií a ich tvorcov, citáty z popkultúry, zábavné filmy a kontroverzné témy mediálnej verejnosti. V týchto formách prevláda hlavne paródia a irónia, niekedy iba jednoduché prispôbenie sa mediálnym témam. Tieto pokusy sú postdramatické v tom, že citované motívy, gagy alebo názvy nie sú súčasťou rámca koherentnej naratívnej dramaturgie, ale

slúžia ako frázy v rytme, prvky scénickej obrazovej koláže. René Pollesch ukázal roku 1992 v *Harakiri rokovania bruchovravcov* a *Splatterboulevard* ako text vzniká na bežiacom páse celkom bez dramatickosti vypo- intovaných dialógov podľa vzoru *screw ball comedy* a *sitkomu*. Nevkus, neustále krútenie sa v stave žalostnej veselosti a parodovanie médií tu vytvárajú svojskú atmosféru *popového divadla*.

Na jar roku 1996 Frankfurtské TAT uvádzalo v spolupráci s anglickou skupinou Gob Squad performanciu Stefana Puchera *Úplne zblízka*. V nej formulovali a prezentovali mediálny repertoár, reč, gestiku a emoci- onálne vzorce každodenného života. Veľkú časť performance tvorila prezentácia hercov, pričom bolo ťažké vypátrať podiel „reálnych“ bio- grafických prvkov. Aj tu bolo parodické preberanie mediálne určova- ných postojov a gest vo formách priamych prihovorov a privátne pôso- biaceho seba predvádzania. Uvolnený štýl, odstupy medzi jednotlivými výstupmi to, že publikum zaranžovali okolo javiska vo viacerých blo- koch a tým mohli priamo prehovárať k jednotlivým menším skupinám, a konečne to, že uprostred priestoru operoval didžej, priblížilo celé toto podujatie k základnej nálade večierku a diskotéky. Scény presahujúce iba zrkadlenie generáčného pocitu rezignácie umožnili pod *cool* gesta- mi pocítiť veľmi „blízkym“ spôsobom smútok, tušenie prázdnoty, kto- rá vzniká, keď sa „ja“ už nevie zriecť používania mediálnych postojov. Ani pri pokuse nájsť intenzitu radikálnou identifikáciou s prostredím tovaru a médií a jeho ponukami rozptýlenia od drogy po kino, ani pri vedomom pokuse vymedziť sa nemožno odčleniť „autentické“ ja od diskurzu určovaného mediálnou každodennosťou a vžitými maskami správania. V komike i smútku sa v dobrom i zlom napája na hudobnú a obrazovú mašineriu popového a mediálneho sveta. V divadelných prá- cach tvorcov, ktorí vedú vyčariť poéziu z tempa a lakonickosti, z popo- vého a klipového rytmu a *zappingu*, sa freudovsky pracuje so smútkom, čo spája dejiny „postmoderného“ výrazového gesta zavrhnutia a agresie s použitím formálnych požiadaviek nových médií.

Ako znak „postmoderného“ vývoja umenia sa správne vyzdvihuje ten- dencia čoraz viac sprostredkovať skutočnosť navzájom prepojenými schémami, mediálne prefabrikovanými postojmi a vzormi zobrazova- nia, ktoré sa ďalej už len navzájom citujú a pohrávajú so sebou. „*Images*, ktoré utvárajú ľudské vedomie, sú usporiadané podľa princípov divadel- nej dramaturgie, t. j. podľa emocionálne, sentimentálne a vizuálne zaťa- žených nálepiek, ktorých vágny, takmer zameniteľný *vedomý* obsah za- haluje ideologickú dimenziu takých nálepiek,“ všima si Schulte-Sasse<sup>304</sup>. Taká hra otvára priestor pre nové formy stvárnenia, ale prináša so sebou aj – so zreteľom na otrasnú triviálnosť podobne cirkulujúcich *images*

– už spomínanú pochybnú závislosť. Repertoár tém a obrazov sveta sa práve ľubovoľne použiteľným bohatstvom možností paradoxne zužuje. Všetko, čo nie je najnovšie, je odpísané. (A predsa je to zúfalo podob- né tomu, čo zostarło predpredvčekom, predvčekom alebo len včera.) Ak však dokáže zaujať alebo funguje ako znak iba najčerstvejšia novinka, je otázne, kedy postupná strata všetkých širších väzieb znemožní akékol- vek stvárnenie dávnejších časopriestorov, dejín druhu. Môžeme si tu pri- pomenúť, že mnohé počítačové záznamy sa pre technologický pokrok stali nečitateľnými, lebo už neexistujú prístroje, ktorými by sme mohli čítať len nedávno archivované dáta a programy. Ak sa každý výraz, ktorý má nadobudnúť aspoň akú-takú hĺbku, musí vzťahovať na časopriesto- ry mimo vlastného života, potom zrýchlenie módov a vzťahových polí predstavuje výrazný prelom. Niekedy sa zmena udeje tak rýchlo, že iba v najmenšej skupine ostane vôbec nejaká úroveň spoločného vedomia. V tomto zmysle ohrozuje závislosť od médií aj každé divadlo pestujúce výrečnú nemotu, ktoré v záujme svojej schopnosti komunikovať zvnú- torňuje mediálnu estetiku, uplatňuje ju v inscenáciách drámy a vedome sleduje dramaturgiu *à la minute*, ktorá sotva chce vybudovať väčšie sú- vislosti postáv, rozprávání alebo tém. Ale tvorivé možnosti divadla sú asi skôr v účinnej hre medzi „situáciou“ a médiami, nie v prispôsobova- ní. Postdramatická dispozícia ponúka sériu možností, ako si postup- mi koláže a montáže zachovať ironický odstup od všadeprítomného *news- a storytellingu*, hoci sa pritom používajú mediálne postupy.

### 3. Konštitutívne médiá

Kým staršie médiá filmovými obrazmi dokumentovali realitu, v postdra- matickom divadle typický videoobraz neodkazuje na vonkajšiu stránku divadla, ale pohybuje sa v ňom. Szondi poukázal na to, že dokumenty v Piscatorovom divadle – vtedy predovšetkým fotografické a filmové – slúžili v konečnom dôsledku totalizujúcej inštancii epického rozprá- vača. Preto Piscatorova scénografia so svojou charakteristickou monu- mentálnou nadživotnou veľkosťou môže byť emblémom onej epickej tendencie dvadsiatych rokov 20. storočia: grandiózneho prekračovania epického „Ja“, ktoré sa cez aranžovaný dokumentárny materiál priamo ako centrujúca inštancia predstavovalo publiku ako svojmu partnerovi. To by dnes už asi nebolo možné, lebo taký superrozprávač už nemá politickú dôveryhodnosť a/alebo multiplikované, umelecko-technický- mi kolektívmi vytvárané mediálne obrazy štrukturálne prekonalí mys- lienku individuálne zodpovedných autorov. Elektronické obrazy – ako prostriedok problematizujúci sebareflexiu – sa v „postepickom“ divadle Wooster Group vzťahujú priamo na životnú realitu a/alebo na tvorivý proces „hráčov“ nanajvyš citujú obrazový materiál – v *Chlpatej opici* na-

príklad boxerský zápas, v ktorom bojuje beloch proti černochovi – ako virtuálne rozšírenie javiska, nie ako dokument. Preto je logické, že sa tu videotechnika využíva na vytváranie spolupritomnosti videoobrazu a živého herca a funguje ako technicky sprostredkovaná sebareferenčnosť divadla. Tá je ústredným bodom práce divadelného súboru, ktorý roku 1975 vzišiel z Performance Group Richarda Schechnera a dostal meno po newyorskej Wooster Street, kde sídli. Divadlo tu zviditeľňuje svoje technické možnosti rozložené na jednotlivé prvky. Divadelná mašineria je odhalená. Technické fungovanie inscenácie sa často vystavuje pohľadu: káble, aparatury, prístroje nie sú hanblivo skryté alebo neosvetlené; sú integrované do hry ako rekvizity, takmer ako herci. Tí často napodobňujú afektované správanie televíznych moderátorov. V *Brace up* podľa Čechovových *Troch sestier* sprevádza inscenáciou rozprávačka (Kate Valková), hovorí však aj texty postáv, ktoré práve nestvárajú iní herci, predstavuje hercov (napríklad veľmi starú Beatrice Rothovú, ktorá hrá najmladšiu z troch sestier) a dáva scénické pokyny. Počas predstavenia môžu vzniknúť pochybnosti, či inscenátori nepreskočili určitú pasáž: tvar, ktorý sa predvádza, je na polceste medzi skúškou a predstavením, zviditeľňuje *proces tvorby* a ako v televízii sa vždy znovu obracia na publikum. Charakteristické je využitie videa na integráciu neprítomných hercov podľa pravidla: Michael Kirby tu dnes večer nemôže byť, no ukážeme ho ako videoobraz, herečka je príliš stará na to, aby sa zúčastnila na turné, ukážeme ju na videu. Akoby mimochodom sa tým poukazuje na iluzivnosť divadla, zvyčajnú a predsa zarážajúcu rovnocennosť videopritomnosti a *live* prítomnosti. Nie je každodennosť vnímania už dávno presne taká, aká sa tu v divadle objavuje a udivuje nás?

#### 4. Teatralizované médiá

Pomocou viditeľných kamier sa zaznamenávajú pohyby hercov a ich slová a znovu sa paralelne objavujú na monitoroch – často však odcudzené, spomalené alebo zrýchlené, „zamrznuté“, kombinované s dopredu nasnímaným materiálom. Tak môže divák zapochybovať, ktoré obrazy sú „reálne“ (pochádzajú z inscenácie, na ktorú sa práve pozerá) a ktoré nie sú. To, čo sa tu odohráva, je viacnásobne prerušovaná konfrontácia a dekonštrukcia divadla: na jednej strane sa, čo je najpravdepodobnejšie, živé divadlo rozpadá, stáva sa ilúziou, efektom technickej mašinerie na efekty. Na druhej strane pocíťujeme v radostnej a vitálnej pracovnej atmosfére aj opačnú tendenciu: technológia médií sa teatralizuje. Mechanickosť, reprodukcia a reprodukovateľnosť sa stávajú predmetom hry a musia čo najlepšie slúžiť súčasnosti divadla, hre, životu. Špeciálnou kapitolou je *používanie mikrofónu* v divadle: svojším spôsobom zdôrazňuje zároveň autentickú prítomnosť i jej technologické

rozkladanie. V divadle sa s mikrofónmi narába podobne, ako to robia rockové hviezdy, moderátor alebo novinár počas interview. Ak je mikrofón viditeľný, zdôrazňuje sa, že nejde o fikciu, ale príhovor k *publiku* (treba, aby všetko bolo dobre počutelné), zatiaľ čo *sound* prichádza cez reproduktory. Pre popmusic s jej zvyčajným *plejbeikom*, keď sa vo chvíli nadržania alebo aj počas skutočného koncertu nespieva naživo, je to citlivá téma: čo je ozajstné na vystúpení popového speváka, ak je jeho performancia nerozlišiteľnou zmesou reálnych a predstieraných efektov? Prečo by individuálny hlas ešte mal mať privilegované postavenie (aj finančné ocenenie) a zaznievať taký, aký „naozaj“ je, prečo by mal vlastne zaznievať *live*?

V divadle sa medzičasom tento mediálny efekt stal súčasťou štruktúry: zdôraznená a vedomá zámena prirodzeného a zosilneného hlasu, pozícia herca ako zabávača, ktorý sa obracia priamo na publikum ako vo fikciách spoločenstva na rockových koncertoch, to všetko dôrazne vypovedá o tom, že sa tu umelým rozširovaním, upravovaním a premieňaním uskutočňuje vedomá hra s „prítomnosťou“. V tom je kvalitatívny rozdiel medzi divadlom a šou: ako vedomý a vedome vytváraný proces neostáva mediálnosť jednoduchou produkciou efektu a afektu, ale odkazuje na organizujúcu inštanciu, totiž na divadelný súbor vstupujúci do virtuálneho dialógu s vedomím diváka, ktorý sa uskutočňuje navzdor časovému vrstveniu prítomnosti a neprítomnosti v aktuálnom divadelnom časo-priestore. Týmto spôsobom dosahuje Wooster Group spojenie (a vyváženie) medzi provokujúcou otvorenosťou smerom k publiku a nemenej provokujúcou, priam autistickou uzavretosťou v technickej aparature médií.

#### 5. Talianska scéna

Talianska scéna nového divadla sa od sedemdesiatych rokov mimoriadne zaujímala o formy *high tech theatre*. Okrem iných treba spomenúť Magazzini Criminali, predtým Il Carrozzone, neskôr jednoducho Magazzini, staršie práce Societas Raffaello Sanzio (*Romulu e Remo* a i.), Falso Movimento (pod vedením Maria Martoneho), ktoré silne ovplyvnil Pasolini, a kde už názov súboru – pocta filmu *Falošný pohyb* Wima Wendersa podľa Petra Handkeho – poukazuje na „intermediálny“ záujem, tu predovšetkým o film, čo sa objavuje aj v tituloch ako *Theatre Functions Critical* (narážka na film Stanleyho Kubricka *2001: Vesmírna odysea*) a v divadelnej práci na základe filmu *Taxikár* Martina Scorseseho. Vo všeobecnosti sa dá povedať, že talianske hnutie – hovorí sa tam o postavantgarde, iné označenia sú *transavantguardia* a *nuova spettacolarita*, čo približne zodpovedá vyššie analyzovanému *tableau* – bolo mimoriadne silne ovplyvnené filmom a vykonalo nezvyčajne inten-



živnu výskumnú a vývojovú prácu v oblasti videa. V najlepších prácach tohto smerovania neslúžia médiá jednoducho na výrobu spektakulárnych efektov, ale spájajú sa so živou javiskovou akciou, pričom vznikajú *nové postupy vizuálnej dramaturgie*. Pracuje sa s video-monitormi a kamerami, s ktorými sa hýbe; so *screens*, ktoré sústavne otvárajú nové okná do iných priestorov, rafinovanými spôsobmi, ktorými herci zdanelivo vstupujú do videopriestorov a opúšťajú ich, akoby tu materiálnosť tela nehrala žiadnu rolu. Priestor už nezodpovedá perspektívnemu poriadku a odčleneniu vonkajšku a vnútrajšku, stáva sa „virtuálnym“ alebo duchovným s nepevnými súradnicami nielen priestorovými, ale aj časovými. Aplikácia postupu *chroma key* spolu s obrazmi a maketami posúva trojdimenzionálny priestor čoraz viac do ireálneho. Filmová a videoklipová estetika sa integruje do divadelnej.

Giorgio Barberio Corsetti a Studio Azzuro vzbudili v osemdesiatych a začiatkom deväťdesiatych rokov ohlas radom prác, v ktorých euklidovský priestor rušili akrobatickými choreografiami s premyslenými kombináciami a prepájaniami kamier, pohyblivých častí javiska a monitorov. V polovici sedemdesiatych rokov Corsetti založil súbor La Gaia Scienza, ktorý neskôr rozpustil, aby založil Compagnia Teatrale di Giorgio Barberio Corsetti. Vznikla spolupráca so Studio Azzuro, ktoré sa špecializovalo na používanie audiovizuálnych prostriedkov od fotografie až po film a video. Ľudské postavy sa v Corsettiho mediálnom divadle prechádzajú dolu hlavou, ich výrezmi segmentované telá na obrazovkách sa plazia cez monitory nastavené do jedného radu, pričom jeden monitor ukazuje iba jednu časť tela. Nejaký čas herci hrajú synchronne so svojim paralelne ukazovaným filmovým obrazom a potom odrazu „vypadnú z filmu“, objekty, monitory a herci umiestnení na dlhých pákach konajú akoby proti zákonom príťažlivosti. V kritických ohlasoch týchto prác častejšie padajú slová lyrizmus a hudobná štruktúra – namiesto tej dramaticko-naratívnej. S pomocou technológie tu vznikajú nové možnosti scénického stvárnenia textov. Pohyb medzi hranicami divadla, filmu a mediálneho umenia otvára v Corsettiho spracovániach Kafku nové scénické reflexie identity.

## 6. Virtuálna prítomnosť

Divadlo môže aj svojimi vlastnými prostriedkami vytvárať „virtuálne priestory“, ako napríklad v prácach Heleny Waldmannovej, ktorá v deväťdesiatych rokoch vzbudila pozornosť vynaliezavými divadelnými „receptmi na pozeranie“. V performancii *Wodka konkav* sa publikum usadí pred stenou. Nad ňou sú viaceré veľké, konkávne zakrivené zrkadlá. Keď sa predstavenie začne, hore v zrkadlách sa objaví nimi zmnožené, čiastočne skreslené, priamo v svojej telesnej podobe neviditeľné tancujúce

telá. V mnohonásobnom nepriamom zrkadlení vyzerajú tak podobne, že diváci dlho – a niektorí až do konca – zostávajú na pochybách, či ide o jedno, zrkadlením akosi zdvojnásobené telo, o dve telá či o viac tiel. Keďže divák vidí len obrazy tela šikmo sa zrkadliace hore, ktoré sú odrazom tanečného diania odohrávajúceho sa zjavne za stenou, dochádza okrem mnohonásobného zrkadlenia ešte k svojským skratkám, fragmentarizáciám, optickým deformáciám, ktoré sa navyše spájajú s psychedelicky pôsobiacimi beztvarymi svetelnými figúrami. K tomuto spektaklu, ktorý odmieta pohľad na živé telo a zároveň pohľad na telo tematizuje, počujeme z reproduktorov hlas herca Thomasa Thiemeho, hovoriaci text ruského autora Venedikta Jerofejeva, v ktorom ide takmer výlučne o vodku a alkoholické opojenie. Keď na konci prichádzajú za potlesku obaja tanečníci – sú skutočne dvaja a sú dvojčky – zdá sa, akoby nebolo nič samozrejmšie. Ale predsa – boli tu, boli prítomní, boli na dosah tak mnohonásobne prerušovaným spôsobom, že to sproblematizovalo tému zobrazovania: V čom spočíva prítomnosť? Nie je to, čo sa publiku ponúka, jednoducho vymazávanie prítomnosti? Zdalo by sa, že je to tak, ale zakúsime skôr prítomnosť, ktorá nie je efektom vnímania, ale *želania* vidieť. Odmietnutie videnia privoláva do vedomia to, čím bolo už aj vnímanie „prítomného“ tela, halucináciu neprítomného iného tela, *imága* rovnako okupovaného túžbou a rivalitou a tak otvoreného hrám smrteľných konfliktov a erotických príslubov šťastia. Ukazuje sa, čím je takisto vnímanie prítomného tela: nie vnímaním prítomnosti, ale *vedomím* prítomnosti, ktorú nepotrebujeme ani nemôžeme potvrdiť zmyslami. Je zrejme, že také divadlo sa ešte viac ako tradičné inscenácie bráni filmovej alebo televíznej reprodukcii. Nie pre krásu živej prítomnosti, ale preto, že v obraze sa sploštia práve tie vrstvy a rozstiepenia medzi fyzickou, imaginárnou a mentálnou prítomnosťou, od ktorých to všetko závisí.

## 7. Jesurun, ešte raz

Stena ako clona hrala hlavnú úlohu aj v *Everything that Rises Must Converge* (1989/90) Johna Jesuruna. Stena, ktorá bola z jednej strany biela, z druhej čierna, delila štvorec hracej plochy na dve polovice. Z dvoch protiláhlych strán sedelo publikum. Nad deliacou stenou sa na každej strane nachádzalo päť monitorov. Výprava na oboch stranách pozostávala z veľkého a malého stola, ktoré boli pripevnené na stenu, kancelárskych stoličiek a jednej kamery na každej hracej ploche. Kamery snímali úseky diania z tej časti hracej plochy, na ktorú diváci pre stenu nedovideli. Týmto spôsobom publikum synchronne vnímalo jednu časť hry bezprostredne, druhú časť iba sprostredkovanú cez videozáznam. Čo sa bude diať? Rozdelené polia, ktoré publikum môže

vidieť priamo iba zo „svojej“ časti, sa javia ako dva tábory, riše alebo krajiny. Tu sa podľa všetkého nachádza kráľ, tam kráľovná. Stratil sa tlmočník a hľadá sa: vynára sa téma komunikácie a jej ťažkosti. To všetko však ostáva v náznaku, fragmente, možnom začiatku príbehu. Príbeh nie je to najdôležitejšie, skôr hra s vnímaním, ktoré umožňuje konkrétne zažiť fascináciu lipnutia na obraze na monitore, teda na tom, čo nevidíme „naozaj“, na video-stope toho neviditeľného, čo sa práve deje za stenou. Pohľad hľadá obrazy, nedá sa inak, než ich vedome zaznamenávať. Sme nútení stále znovu hľadať cestu k oveľa menej fascinujúcemu vnímaniu ľudí, od ktorých pohľad odkakuje späť do obrazu. Vzniká osobitne zaujímavá skúsenosť. Prizerajúci sa pozoruje svoje pozorovanie, zatiaľ čo si pred ním konkuruje videoobraz so živou prítomnosťou hercov.

Tento spôsob hrania vytvára zvláštnu situáciu aj pre hercov. Hovoria spolu iba cez videoobraz, musia naň precízne reagovať, musia so spoluhráčom vytvoriť „kontakt“ sprostredkovaný iba videotechnikou. V iných Jesurunových prácach nachádzame hercov medzi nadrozmernými obrazmi, ktoré pôsobia ako kontrolné inštancie (ako v *Deep Sleep*, kde boli vstavané veľké obrazovky na oboch koncoch podlhovastého javiska). Alebo sú od publika fyzicky úplne oddelení ako v *Blue Heat*. Tu herci hrajú v prilahlých priestoroch, ktoré sú pre publikum celkom neprístupné, za javiskom, ktoré ostáva prázdne. Tým, že sa divadlo transformuje do mediálnej situácie bez priameho vizuálneho kontaktu medzi hercami a publikom, akoby popieralo svoju špecifickosť. Ale aj tu sa môžeme dopátrať pomyselnej reality vzájomného vnímania, lebo nedostatok priameho vizuálneho kontaktu vyvažuje fakt, že sa všetci nachádzajú v rovnakom divadle, vo virtuálnom dosahu. (Otázku divadla, ktorého súčasťou, možno prevládajúcou, budú internetové kontakty, zodpovie až budúcnosť.)

## Prepájania

Dnes môžeme divadlo používajúce médiá chápať aj ako miesto tréningu, v ktorom si jednotlivci nacvičujú, ako si budú vedieť udržať istotu, osobnú odolnosť a sebavedomie súčinnosti médií a svojej závislosti od technologických štruktúr. Vedľajším účinkom takého divadla médií je, že si diváci objasňujú situáciu reálnych aktérov (viac ako nimi stvárnených postáv) a do určitej miery sa s nimi, živými „partnermi“ publika, spájajú proti moci mediálnych obrazov. Ide o fascinujúcu moc. To, čo fascinuje, je *estetika prepájania*. Tóny, prebiehajúce udalosti, pohyby, obrazy sú elektronicky spojené v kontaktoch, zapojeniach a pripojeniach, takže sa namiesto individualizovaného ľudského tela v technologickom prostredí objavuje sériový a bleskovo prekódovateľný *agencement* (Deleuze),

prepájanie heterogénnych prvkov (telesné údy – zvuk – videoobraz – hovorenie – svetelné siete – kamera – mikrofóny – monitory – stroje...), ktoré by sa mohlo javiť ako mimézis plne elektronizovanej reality.

Jesurunovo „kinematografické divadlo“ je príkladom nového *divadla s médiami*. Akoby to bola skúška toho, čo Münsterberg roku 1916 nazval „psychotechnikou“. Subjektivita a technológie sa stali nerozlučnými. Blížiac sa možnosť technologicky priameho „prepájania“ filmu alebo obrazových dráždidiel s centrálnym nervovým systémom sa stala obľúbenou témou mediálneho diskurzu. Vyjadruje to zásadná téza: „Psychotechnika spája psychológiu a mediálnu techniku za predpokladu, že každý psychický aparát je zároveň technický a naopak.“<sup>305</sup> Isteže, mnohé mechanizmy vnímania, počnúc pozornosťou, majú svoj „technologický korelát“<sup>306</sup> a v telesných orgánoch je prirodzene obsiahnutá istá „neprírodnosť“, niečo technické. Jednako zostáva nezodpovedaná otázka rozdielnosti, ktorá sa stráca v emfatickom mediálnom diskurze. Ak sa gestá reflektujúceho prerušovania, reflexie „ducha“ odporujúce okamžitému zápisu informácií odložia *ad acta* ako zastarané, hrozí, že sa technologicky ostrieľaný dôvtip premení na ideológiu, apoteózu nekontrolovateľného fungovania. Inak je to v estetickej reflexii nových technológií. Aj v Jesurunovom mediálnom divadle, zdalo by sa, ide predovšetkým o frekvencie, vibrácie, elektrické obvody a matematicky určené časové rytmy, nie o individualizované osoby. Tento dojem však klame. Toto divadlo zároveň chráni spomienku na tradičné a moderné rozprávačské vzory. Tie sú dokonca skrytým hlavným motívom: tvorcovia sa neprestajne pokúšajú niečo porozprávať. Ale „dráma“ sa objavuje rozložená na kusy a filtrovaná triviálnymi vzormi a schémami, hororovými a detektívnymi príbehmi, zábavnými filmami, komiksmi a televíznymi seriálmi. V rozpade a monologicky pôsobiacej izolácii šialených „hovoriacich strojov“ si bolestne uvedomujeme inú skúsenosť – smútok, izoláciu, zmlknutie. V tejto estetike sa uskutočňuje mimézis logiky nových médií spôsobom, ktorý Adorno nazýva „mimézis stvrdnutého a skameneného“. Mediálne obrazy sú nositeľmi chladu potrebného na estetickú artikuláciu – prispôbenie sa chladu, aby sme sa mu mohli vyhnúť.

## 8. Videoinštalácia

Na záver treba krátko spomenúť túto oblasť, lebo je pre svoju pozíciu na hranici medzi divadlom a výtvarným umením pre „situáciu“ divadla obzvlášť významná. Video a performančné inštalácie Garyho Hilla a Billa Viola sa zjavne blížia k divadlu. Mnohé z týchto inštalácií sú *interaktívne*. Pritom nejde iba o technologicky sprostredkované hry a hračky.

Roku 1961 alebo 1962 Nam June Paik koncipoval klavírny koncert, ktorý sa mal hrať zároveň v New Yorku a Šanghaji: na jednom mieste ľavou rukou, na druhom pravou.<sup>307</sup> V Paikovej *Participation TV I a II* z rokov 1963–1966 vytvára pozorovateľ farebného monitora svojím hlasom rôzne čiary na obraze. Monitor vystavili v nákupnej pasáži jedného nemeckého mesta, a aj po mnohých rokoch sa teší značnej obľube dospelých i detí.<sup>308</sup> To, čo nazývame interaktívnym, je napospol primitívne a skôr dojímavovo komické. Ako vieme, dospelí sa vedia tešiť ako deti z toho, že vlastnými telesnými zvukmi, hlasmi a krokmi dokážu rozpochybovať kinetické sochy. Existujú však aj dômyselné a mnohotvárne spájania divadla a videa, ktoré otvárajú nové priestory hry. Myslíme tým divadelné inštalácie, v ktorých priamy kontakt chýba, zabraňuje sa mu alebo je narušený (herci sa nachádzajú v priestore nedostupnom publiku, nemožno ich spoznať priamo, iba sprostredkované a fragmentárne), respektíve také, v ktorých mediálna technológia slúži na „hrozivú“ intenzifikáciu vnímania tela, ťažiskovej zóny divadla. V novej interaktívnej inštalácii Studia Azzuro s názvom *Coro* sa na dlážku premietajú spiacie osoby, ktoré sa začnú hýbať, keď „divák na ne stúpi“. Bill Viola definuje svoju prácu ako pokusy vidieť celým telom, zrušiť odčlenenie oka a odvoláva sa pritom na staroázijské a mystické tradície.

Videoinštalácia sa blíži k divadelnému procesu tým, že je pominutelná. Jedna „slučka“ inštalácie *Pneuma* napríklad trvá pol hodiny. Pozorovateľ môže slobodne užívať priestor ako dlho chce. Zároveň dielo nabera „nemateriálny“ status. Vystavená maľba môže snívať v nočnom múzeu o svojom budúcom pozorovateľovi, ktorý rozpozna krásy darované jej natrvalo, videoinštalácia však nemá nijaký imanentný „zmysel“, nijakú existenciu mimo momentu samotnej vizuálnej skúsenosti, nijakú výpoveď mimo stretnutia. Vo *Violových Sleepers* (1992) sa na dne siedmich otvorených sudov naplnených vodou nachádza po jednom monitore. Na nich vidíme tváre spiacich ľudí. Pozorovanie spiacich v pokoji podobnom smrti vedie pozorovateľa k neistému hľadaniu známk života (ktoré sa občas skutočne objavujú). Práve zdvojnásobenie bariéry medzi vidiacim a videným človekom (odraz, voda) vytvára želanie prebudiť obrazy k životu. Tento účinok je zosilnený tým, že inak zatemnený priestor je osvetlený iba zvláštnym žiarením obrazov na monitore. Hlavy spiacich ľudí predstavujú, a to je pointa, iba východisko pre zážitok pozorovateľa. Nie sú ukončeným dielom. Sú skôr okamihom videnia, momentom estetiky hrôzy zorganizovaným za určitých umelo vytvorených podmienok. Ide o zážitok spiacieho, odpočívajúceho, mŕtveho, vzdialeného, veľmi blízkeho druhého, o *to* telo, v tomto momente aj pozorovateľovo. Niekedy sa použije aj tón, reč, zvuky – ako v *Stopping Mind* – a tak sa videoinštalácia ešte viac priblíži k divadlu. *Violove práce* potvrdzujú tézu,

že témy situácie a rituálu, ktoré sa núkajú postdramatickému divadlu, sú relevantné aj v progresívnych obrazových umeniach. Keď hovorí o svojom pokuse prepožičať umeniu funkciu, zakotvenie v živote, zároveň jednoznačne upresňuje, že sa to nemá udiť v podobe skráslenia alebo zábavy, ani vo forme téz či odpovedí na spoločenské otázky. Skôr mu ide o „funkciu v pôvodnom umeleckom zmysle, v zmysle rituálu. Umenie ti môže poslúžiť na to, aby si sa v svojom živote niečo naučil, respektíve ho prehĺbil.“<sup>309</sup>

Možnosti konfrontácie *live* zážitku a videoobrazov skúma produkcia *Played Mind Out*, ktorá vznikla roku 1998 vo frankfurtskej Mousonturm v spolupráci videoumelca Garyho Hilla a v Belgicku žijúcej choreografky Meg Stuartovej. Ako nadrozmerný videoobraz sa na plátne objaví na horizonte veľmi zväčšený holý chrbát istej tanečnice. Koža sprostredkovaná obrazom sa stáva nástojčivou divadelnou skutočnosťou, zažívame ju v jej smrteľnosti a pominutelnosti. Videoobraz neostáva pri informácii, ruka tanečnice povrchom tela pohybuje a stíska ho, až sa stáva telesnou krajinou vo fyzicky nevyhnutnej prítomnosti. Gerald Siegmund píše: „Hlavným styčným bodom tanca a takzvaných nových médií je aj tu obraz tela, pre ktorý je projekčnou plochou ľudská koža aj povrch obrazovky. Priestor pritom preberá úlohu miesta, kde sa stretávajú obrazy, ktoré si ľudia vytvárajú o sebe navzájom. Bežné rozlišovanie medzi reálnymi a virtuálnymi obrazmi je pritom úplne zrušené, lebo obraz ostáva obrazom.“<sup>310</sup> Spájanie videa a tanca, aj „videotanca“ koncipovaného výlučne pre svoju videoreprodukciu, sa môže podobne ako multimedialne tanečné divadlo (belgický *Plán K*) vyvinúť na obzvlášť kreatívnu formu súčasného divadla.

Gary Hill sa nazdáva, že iba reč zasahuje vnútro, lebo väčšina obrazov po nás skĺzne ako vnemy pri pohľade z idúceho auta.<sup>311</sup> Reč v jeho inštaláciách nie je vždy priamo zastúpená, ako problém je však stále prítomná. Hilla môžeme rovnako ako Billa Violu zaradiť do dejín estetiky hrozivého. „Som iba rušiteľ pokoja, ktorý je celkom ponorený do seba, duch, ktorý ako netopier letí cez les a bránu obrovského hostinca.“<sup>312</sup> To, čo Hill poznamenal o inej svojej práci, *Site Recite*, platí aj pre *Tall Ships*. interaktívnu videoinštaláciu, asi najznámejšiu Hillovu prácu. *Tall Ships* autor opísal ako druh *haunted house*, dom, v ktorom straší: „Inštalácia je priestor podobný jaskyni alebo podzemiu – veľmi tmavý, takže sa pri vstupe polahky môžete zraziť s niekým, kto v tom priestore už je. Z neviditeľného miesta sa premietajú portréty dvanástich rôznych osôb na pozdĺžnu stenu, z toho jeden na stenu na konci asi osemnásť metrov dlhej chodby. Keď sa blížite k obrazu a zastanete pred ním, a je to napríklad obraz ďaleko vzadu sediacej osoby, ona zareaguje, vstane, po-

hne sa smerom k vám, ostane pred vami chvíľu stáť v životnej veľkosti a istým spôsobom sa na vás pozerá. Ak odídete alebo pridlho zostávate stáť, osoba sa otočí, ide späť na pôvodné miesto a posadí sa. Ak odídete a rozhodnete sa vrátiť, odchádzajúca osoba sa obráti, znova sa priblíži, aby sa na vás ešte chvíľu pozerala...“<sup>313</sup>

Priestor vytvorený pomocou nápadito použitých techník (videoobrazy sa premietajú cez šošovku bez rámu na tmavú stenu, istá mäkká neostrosť obrazov zvyšuje ich strašidelnosť) predstavuje svet tieňov. Sotva sa vyhneme myšlienke na duchov z ríše mŕtvych, ktorí hľadajú kontakt so živými. Keďže aj tu všetko existuje iba prostredníctvom účasti pozorovateľov, môžeme to nazvať performanciou. Návštevník spočiatku stratí koordináty: neponúka sa mu ani jasne definovaný náprotivok – obraz alebo objekt ako v kine alebo v malbe – ani jednotný priestor stretnutia ako v divadle. Nachádzame sa medzi reálnym a iluzórnym v akejsi platónskej jaskyni, na Orfeovom chodníku, vo svete duchov a tieňov. Prebieha od-rámovanie, pri ktorom sa dianie (alebo jeho neprítomnosť) celkom ponecháva na vnímanie pozorovateľa, a až v ňom sa udalosti a príbehy reálne uskutočňujú v časopriestore. Pozorovateľovo pôsobenie je súčasťou „diela“. Dochádza k narastaniu imaginárnych obrazov a strácaniu tieňovo a schematicky vnímaných spolunávštevníkov. Také pripodobňovanie tieňov a skutočných tiel v médiu médií robí z tejto inštalácie, ríše prechodu medzi rovinami reality, metaforu reálneho tieňového sveta divadla. Lebo v takých prácach vystupuje otázka vlastného ja vyvolaná *tým, že nás zbadajú*. Byť videný spoluzakladá tú oblasť spoluprítomnosti, ktorá tvorí jadro divadla. Tak ako v odlišnej forme pôsobia obrovské obrazové plochy Barnettta Newmana, i vydarená videoinštalácia pôsobí ako *otázka pozorovateľovi* (divákovi): Ako je to s jeho prítomným bytím, s jeho vzťahom k iným, so spôsobom jeho „komunikácie“ so samým sebou?

Uvedomenie si vlastného spôsobu percepcie Gary Hill vo svojich video-prácach dosahuje „sťažením videnia“<sup>314</sup>, ktoré podnecuje zvýšenú aktivitu pozerania. Ako sme už spomenuli, v úplnom protiklade k tendencii zvyčajných iluzionistických obrazov simulácie<sup>315</sup>, ktorá je v zásade obrazoborecká, sa tu ikonickosti priznáva oprávnenosť. Zatiaľ čo simulácia ničí ikonickosť tým, že ju zastupuje len veľmi povrchné, tu obraz potvrdzuje svoju autonómiu ako herný partner vidiaceho pohľadu. Keď hovoríme pohľad, mienime tu pohľad celým telom. V inštalácii vzniká javisko, na ktorom sa ocitá návštevník a svojím telom zakúša (alebo znáša) obrazový priestor, uprostred ktorého sa nachádza. To zodpovedá už spomínaným fenoménom integrovaného divadelného priestoru. Hans Belting objasňuje, že „tmavá cela“ sa líši od kinosály aj od televíz-

neho monitoru. Jej priestor „je aj javiskom nášho pohybu v priestore, ktorý krajšie vyjadríme francúzskym slovom *déambuler* než nemeckým *herumgehen*.“<sup>316</sup> K pozorovateľovi sa opakovane vracia dialektika imaginácie a projekcie, tematika obrazu, ktorú v práci s videom nemôžeme obísť. „Pohybujeme sa v tomto priestore telesne, tak ako sa pohybujeme vo svete ako v priestore. V tom spočíva prevaha inštalácie nad monitorom, kde sa všetky obrazy končia v ráme.“<sup>317</sup> Zároveň sa telesná prítomnosť, naše vlastné kroky podmienené otázkami vznikajúcimi v aktoch videnia prostredníctvom tohto „filozofického mediálneho umenia“<sup>318</sup> stávajú „metaforami celkom iných pohybov, ktoré prebiehajú v našom vedomí (...) Priestor inštalácie sa stáva symbolom pre to ‚miesto obrazov‘, ktorým sme my sami.“<sup>319</sup>

## Zobrazenie a zobraziteľnosť

### Elektronické obrazy ako odbremenenie

Otázka, ktorú mediálne divadlo kladie divákovi, znie: Prečo obraz fascinuje viac? Čo vytvára tú magickú príťažlivosť, ktorá pohľad postavený pred voľbu, či má „zhltnúť“ reálne alebo imaginárne, (z)vedie k obrazu? Možná odpoveď znie: obraz je odcudzený reálnemu životu, na zdani, ktorým je obraz, priliplo niečo oslobodzujúce, čo ponúka pohľadu pôžitok. Obraz oslobodzuje túžbu od vtieravých „iných okolností“ postihujúcich reálne, reálne prezentované telá, a unáša ju k snovým predstavám. „Televízie, videokazety, videopristroje, videohry a *personal computers* sa cez svoje *interfaces* uzatvárajú do systému tvoriaceho do seba uzavretý svet. Tento systém *stelesňuje* diváka/užívateľa v priestorovo decentralizovanej, časovo nedeterminovanej a zároveň ‚netelesnej‘ sfére. (...) Elektronické médiá potom nevnímame ako uzavreté a vytvorené *projekcie* (tak ako film), ale skôr ako *disperzný prenos* (...) Kto žije v tomto meta-svete – ďaleko od vzťahov k „ozajstnému“ svetu – ten sa spočiatku cíti odbremený od duševnej a telesnej ťarchy. (...) Izolovanosť okamihu, jeho oddelenosť od retencie a protencie vedie k absolútnej ‚prítomnosti‘ (v ktorej systém minulosť – prítomnosť – budúcnosť už nemá zmysel) a mení aj charakter priestoru. (...) Podstatným účinkom elektronického priestoru je *od-telesnenie*. Taká elektronická ‚prítomnosť‘ nemá ani centrum pozornosti, ani pole viditeľnosti.“<sup>320</sup> V čom má prax, ktorá sa bráni takému „odbremeniu“, hľadať oporu oproti zvodnej presile virtuálnych obrazových svetov kyberborgu, internetu, virtuálnej reality atď.? Ako sa v zmenšenom modeli divadelnej situácie môže sama prirodzenosť videnia stať predmetom uvedomeného vnímania, videnia videnia? Ako možno osobitne zazrieť dispozíciu subjektu-pozorovateľa, ako sa to dá zažiť vždy a všade pri použití mediálnych technológií? Odpoveď znie paradoxne: v inej verzii virtuality.

Divadelné telá nemôžeme zachytiť nijakým videom, lebo existujú iba „tam“, tam „medzi telami“. V tejto neistote a osamotenosti uskladňujú vlastné pamiatky, aktualizujú telesnú skúsenosť a apelujú na ňu. A uskladňujú budúcnosť, lebo si spomínajú na nesplnenú a nesplnitelnú túžbu. Tam nachádzame alternatívu k elektronickým obrazom, umenie ako divadelný proces, ktorý v skutočnosti *ochraňuje virtuálnu dimenziu*, dimenziu túžby a ne-vedomia. Divadlo je z antropologického hľadiska predovšetkým synonymom pre *správanie* (hranie, sebaпредvádzanie, hranie rol, zhromažďovanie sa, prizieranie sa ako virtuálna alebo reálna participácia), ďalej *situáciou* a až nakoniec *zobrazovaním*. Mediálne obrazy sú v prvom i poslednom rade *zobrazovaním*. Zobrazujúci ob-

raz nám iste ponúka veľa: najmä pocit, že sme vždy niečomu inému na stope. Sme lovci stratených pokladov. Sme stále v obraze, na stope tajomstva, pritom však v každej chvíli už „spokojne na konci“, lebo sme naplnení obrazom. Dôvodom je to, že elektronický obraz láka cez prázdnotu. V prázdnote nie je odpor. Nič nás nemôže blokovať. Nič neviazne. Elektronický obraz je idol (nie jednoduchý ikon). Telo či tvár vo videoobrazu postačí, sebe i nám. Naproti tomu prítomnosť reálneho tela má vždy istý nádych (produktívneho) sklamania. Pripomína smútok, ktorý podľa Hegela zahaluje antické sochy bohov: ich úplná a dokonalá prítomnosť nedovoľuje nijaký presah materiálnosti do duchovnejšieho vnútra. Podobne môžeme povedať o divadle: nič nie je viac než telo. Niet kam ísť. Nič nemôže byť ani stať sa prítomnejším. Pri každej fascinácii živým telom zostáva vždy len vytúžený „zvyšok“, ku ktorému nemáme prístup, to iné mimo rámu, pozadie. Pohľad sa zastavuje pred zjavnosťou skutočného tela ako Kafkov človek „pred zákonom“. Neexistuje nič okrem týchto jedných dverí a nevieme nimi prejsť, lebo objekt túžby je vždy v pozadí (pozadím), nikdy sa neprejavuje v prítomnosti. Telo je tak v divadle signifikantom (nie objektom) túžby. Naproti tomu elektronický obraz je čisté popredie. Vyvoláva naplnené „predné“ videnie. Keďže vo vedomí nevystupuje nijaký cieľ ako „pozadie“ obrazu, nepocítujeme to ako deficit. Elektronickému obrazu chýba chýbanie, vedie a kľže sa iba k ďalšiemu obrazu, v ktorom opäť nič neruší, nič nebráni vychutnať plnosť obrazu.

### „Zobraziteľnosť“, osud

Na javisko vstupuje postava. Vzbudzuje záujem, lebo ju vystavuje rám javiska, inscenácie, deja, vizuálnej konštelácie scény. Osobité napätie, s ktorým ju pozorujeme, je dychtivosťou po novom, po blížiacom sa (a neprichádzajúcom) vysvetlení. Napätie sa zachová len dovtedy, kým zostane aspoň dajaký pozostatok tejto „otázky“. A predsa je postava vo svojej prítomnosti neprítomná. Či skôr virtuálna? Ostáva „divadelná“ iba v rytme a miere neistoty, ktorá udržiava vnímanie v hľadajúcom pohybe. Dimenzia nevedomosti v divadelnom vnímaní – každá postava je hádankou – vytvára jej konštitutívnu virtualitu. Pri divadelnom pohľade sa telo na javisku stáva „obrazom“ – nie však elektronickým, ako sme už spomínali, ale obrazom v tom zmysle, v akom tento pojem chápe Max Imdahl. V „radikálnej domnienke“, ktorú vyzdvihuje Bernhard Waldenfels, postuluje „možnosť popretia reality v samotnom videní“ a hovorí o obraze v emfatickom zmysle ako o príležitosti, pri ktorej prebieha videnie, ktoré vidiac privádza k neviditeľnému“. „Možno je však obraz aj formou reprezentácie niečoho iného, totiž modelom predstavy všeobecnej skutočnosti vyhýbajúcej sa každému priamemu i každému

definitivnemu uchopeniu, skutočnosti, na ktorú obraz vo svojej viditeľnosti poukazuje, no ktorá sama nemá nijaký výzor.“<sup>21</sup> V takto chápanom „obraz“ ide o skúsenosť neprekonateľnej bezmocnosti z toho, že ním nemožno disponovať. Táto formulácia pomáha presnejšie pochopiť *odmietanie zobrazovania* v divadle, ktorému ide o to, aby videnie neklamala ilúzia dostupnosti viditeľného, obsiahnutá v elektronickom obraze. V napätom divadelnom pohľade je obsiahnuté očakávanie zazrieť „raz“ druhého. Tento pohľad však nesiahá po stále vzdialenejších ireálnych priestoroch, jeho cesta vedie k sebe, ukazuje dovnútra, ozrejmuje a zviditeľňuje postavu, ktorá však ostáva hádankou. Preto tento pohľad sprevádza vždy pocit nedostatku, nie naplnenia. Nádej je, pochopiteľne, sklamaná, lebo plnosť pretrváva len v otázke, v očakávaní, v zvedavosti, v neprichádzaní, v spomienke, nie v „prítomnej“ realite objektu. Reálnosť divadelnej postavy je vždy len v príchode, nie v prítomnosti. S ohľadom na virtuálny cieľ – zobrazenie (v) plnosti – nazvime tento spôsob jestvovania divadelnej postavy jej *zobraziteľnosťou*. Elektronické obrazy, ktoré premostujú prázdnotu, plnia želania, falšujú hranice, sú naopak uskutočnením *zobrazenia*. To treba vysvetliť.

Stať Waltera Benjamina o prekladateľoch definuje „preložiteľnosť“ ako logické potvrdenie istých textov, ktoré by boli záväzné, aj keby nikdy neboli preložené. V podobnom texte o nezabudnuteľnosti udalostí to znamená, že by sa udalosti mohli nazývať nezabudnuteľnými, aj keby na ne všetci ľudia zabudli, avšak ich povaha by zodpovedala, že sa na ne nezabudne. Ešte vždy by boli, ako hovorí Benjamin, predmetom *iného* pripomenutia, ktoré tento autor vysvetľuje ako božie pripomenutie. V podobnom zmysle je „zobraziteľnosť“ podstatnou dimenziou divadla. Už antická tragédia vznikla na základe myšlienky, že v ľudskom živote musí byť čosi ako vedomiu človeka neprístupná koherencia, „božská“ forma, súvislosť predstaviteľná, viditeľná iba z celkom iného, človeku nedostupného uhla pohľadu. Napriek neskrývanej, extrémne zdôrazňovanej náhodnosti, o ktorú sa človek delí so všetkými bytosťami a okolnosťami, napriek tomu, že je vydaný napospas chaosu a *tyché*, „zobraziteľnosť“ v tomto zmysle, hovorí diskurz antickej tragédie, si nemôžeme odmyslieť od bytia hovoriacej bytosti. Život sa takto nikdy nedá zobraziť, avšak tým, že sa divadelne artikuluje, osvedčuje svoju „zobraziteľnosť“. Nie je v žiadnej chvíli „daný“, nie je nijakým „údajom“, lebo podľa Benjamina jeho povaha zodpovedá zobrazovanie v *inej* sfére. Mediálne obrazy sú naproti tomu *iba dáta*. Herec v divadle ruší obraz. Elektronické obrazy však evokujú obraz naplnenia, fantazmu „okamžitého kontaktu“ so želaným. V divadle nie je to/ten/tá, čo vnímame, dané, iba dávajúce, prichádzajúce, nastávajúce, odkazujúce na odpoveď z chóru a publika v „elektrickom obvode rozžeravenom do biela“

(Heiner Müller), v ktorom sa signifianty vždy iba preberajú a všetci ich majú odovzdať ďalej: od zobrazovaného prichádzajú k hercovi, od neho k návštevníkom a od nich zase späť k hercovi. Zobraziteľnosť tkvie v tomto procese prebiehajúcom v čase a ostáva v nezmieriteľnom napätí voči všetkým zobrazeniam, ktoré chcú zostať zachované a cez ktoré prechádza krížom krážom.

Zaoberať sa na tomto mieste možno najstarším divadelným trikom, ktorý sa nazýva osud, môže pôsobiť prekvapujúco. V skutočnosti však definícia, že *osud je iné slovo pre zobraziteľnosť*, môže byť pre divadlo užitočná. Elektronický obraz chápaný ako priestor zobrazenia, nie je ničím iným ako trvalým uisťovaním o neosudovosti. Zobraziteľnosť ako estetická a zároveň etická skúsenosť je manifestáciou osudu, ústrednou témou tragického divadla. Ak však dramatické divadlo podľa antickejho vzoru spútať osud do rámcaarácie, fabulácie, v postdramatickom divadle sa osud nevyjadruje dejom, ale telesným zjavom: osud tu prehovára gestom, nie mýtom. Aristoteles požadoval, a po ňom takmer celá divadelná teória, aby tragédia bola celkom, ktorý má začiatok, stred a koniec. Prirodzene, bola to paradoxná predstava, lebo v skutočnosti, aj v tej rozprávannej, nie je nijaký začiatok, niečo také, čo, ako hovorí Aristoteles, nemá nijaké predpoklady, ani nijaký koniec, niečo také, z čoho už nič nevyplýva. Vo svojej iba zdanlivo samozrejmej formulácii však Aristoteles nevyslovil nič menšie ako abstraktný vzorec *zákona všetkých zobrazení*. Celok so začiatkom, stredom a koncom je rám. Každé zobrazenie márne znovu a znovu potvrdzuje toto rámovanie. Osud (alebo zobraziteľnosť) ho však prekračuje rovnako, ako ľudský život prekračuje biologický život plnosťou a sebazrkadliacim prehlbovaním a zmnožovaním obrazov. Zobraziteľnosť, zákon pohybu divadelnej skutočnosti, nijako nestojí v protiklade k poznatku, že ľudskou skutočnosťou sa môžeme zaoberať iba vtedy, ak zostane nezobraziteľná.

Mediálny obraz pozná zobraziteľnosť ako v zásade neobmedzenú matematizáciu. Dopyt po konštitutívnej zobraziteľnosti, ktorá vždy zostáva virtuálnou, tu nie je. Mediá sa stávajú súčasťou obehu matematických definícií, dostupností, očividností. Zobrazenie je tu iným výrazom pre informáciu. Roku 1979 Lyotard v *La condition postmoderne* tvrdil, že všetko, čo nemôže nadobudnúť formu informácie, v podmienkach všeobecného rozšírenia informačných technológií vypadáva z vedomia spoločnosti. Taký osud by mohol postretnúť divadlo, lebo „divadlo“ v emfatickom a ideálnom zmysle, o akom je tu reč, v skutočnosti naopak pretvára všetky informácie na niečo iné, na virtualitu. Aj zo zobrazenia robí prejav zobraziteľnosti. To, čo divák pred sebou naozaj vidí, je už transformované na iba načrtnutú figúru neurčitého možného. Opúšťa

teda oblasť pozerania a transformuje každú vnímanú formu na indíciu hľadaného. „Divadlo“ mení aj najjednoduchšie zobrazenie smrti na neuveriteľnú virtuálnosť. Naopak, elektronický obraz dovoľuje a požaduje vidieť aj to najnemožnejšie. Nijaké pole inej pôsobnosti, iba reálnosť. Je dosť možné, že sa už dávno nachádzame na ceste do obrazov, pred očami máme iba variácie ideálu bezosudovosti, *Word Perfect* virtuálnej komunikácie. Nevieme to, lebo ani tento osud sa neobjavuje v nijakom možnom zobrazení, iba sa deje. „Nie je to tak, ako to zostane,“ hovorí Heiner Müller.

## EPILOG



## Politickosť

V skúmaní postdramatického divadla nešlo o odvodzovanie nových spôsobov divadelného stvárňovania zo spoločenských pomerov. Na jednej strane sú také odvodzovania, ak ide o historicky vzdialenejšie témy, zväčša povrchné, a ak ide o neprehľadnú súčasnosť, v ktorej sa navzájom striedajú nanajvýš protikladné, no rovnako náročné ďalekosiahle analýzy stavu sveta, môžeme im dôverovať ešte menej. Napriek tomu môžeme v realite plnej sociálnych a politických konfliktov, občianskych vojen, biedy, útlaku, narastajúcej chudoby a sociálneho bezprávia predstrieť niekoľko záverečných všeobecne poňatých úvah o vzťahu postdramatického divadla k politickosti. Politické sú témy, ktoré sa týkajú spoločenskej moci. Otázky moci sa dlho chápali ako oblasť práva s ich hraničnými fenoménmi revolúcie, anarchie, vojny, výnimočného stavu. Ak spoločnosť – napriek nápadným tendenciám uzakoňovať všetky oblasti života – organizuje „moc“ čoraz viac ako mikrofyziku, ako spleť, v ktorej dokonca ani politická elita nemá skutočnú moc nad ekonomicko-politickými procesmi, nieto ešte jednotlivci, potom sa politický konflikt zámerne vyhýba zviditeľneniu a scénickej reprezentácii: politickí protivníci sotva ešte zastávajú viditeľné pozície. Jediné, čo za týchto okolností nadobúda akúsi vizuálnu kvalitu, je zlyhávanie normovaných, právnych, politických spôsobov správania, teda absolútna nepolitickosť: teror, anarchia, klam, zúfalstvo, výsmech, vzbura, asociálnosť – a na to už skryto nadviazané fanatické alebo fundamentalistické celkové odmietanie imanentne svetských, racionálne zdôvodniteľných kritérií konania. Ale už od čias Machiavelliho novoveké vymedzenie politickosti ako samostatnej argumentačnej plochy spočíva na imanencii týchto kritérií.

## O manifestoch

Ak pozorujeme divadlo ako verejnú, na verejnosť pôsobiacu prax, nevyhneme sa poznatku, že z neho *vymizli takmer všetky funkcie* zväčša nazývané „politické“. Už nie je centrom polis, miestom jej sebauvedomovania tak ako v antike: divadlo ako menšinová záležitosť už nemôže byť nijakým „národným divadlom“ posilňujúcim kultúrnu, historickú „identitu“. Divadlo, ktorého cieľom je triedna propaganda alebo politické sebaoprotvrdenie (ako v 20. rokoch), je sociologicky a politicky prekonané, divadlo ako médium poukazujúce na spoločenské nešváry nemôže uspieť v porovnaní s rýchlejšími a naliehavejšími pôsobiacimi médiami, správami, magazínmi, novinami. Divadelná hra, ktorú treba písať v pokoji, vydať, potom zinscenovať, zväčša prichádza na javisko až vtedy, keď sa verejné témy už zmenili. Divadlo iba výnimočne hrá

úlohu spoločenskokritickej inštalácie, priestoru pre nekonformnú verejnosť. Liberalizácia na Východe ho zo dňa na deň obrala o veľkú časť publika, ktorá divadlo oceňovala iba pre jeho inú otvorenosť, než akú mala cenzurovaná televízia a noviny. Aj divadlo ako miesto obhajovania záujmov menšín stráca svoj význam, ak sa témy každej menšiny každý týždeň riešia v špecializovanej tlači. Divadlo ako médium verejného zhromažďovania však iste môže v určitých prípadoch napomôcť tolerancii a porozumeniu a zvýšenému vnímaniu nespravodlivosti. Peter Brook a Royal Shakespeare Company v roku 1966 ešte mohli očakávať politickú účinnosť svojho *US*, zmesi dokumentárneho divadla, rituálu a happeningu, podobne v sedemdesiatych rokoch David Hare a Howard Brenton so svojimi kolektívnymi textmi a divadelnou prácou. Avšak vcelku už divadlo nie je tým miestom, kde sa riešia a tematizujú základné spoločenské konflikty hodnôt. Aj keď mladí anglickí autori ako Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking*) píše nové politickejšie hry na základe realistického opisu prostredia, Jo Fabian robí politické divadlo (*Whisky & Flags*), umelci sa v divadelných prácach na vysokej úrovni vyrovnávajú s novšími židovsko-nemeckými dejinami (Andrea Moreinová), pri bližšom skúmaní to na celkovom obraze nič nemení. V najlepšíh prípadoch sa aj tu politické témy prekrývajú s úzkostlivým duševným sebaspytovaním.

Vo všetkých formách priameho politického divadla je veľmi dôležitá „účinnosť“ alebo ozajstné politické pôsobenie – kritérium, podľa ktorého sa meria politicky zamerané divadlo aj politické konanie. O tom, či sa dokonca aj v období rozmachu *Agitpropu* a *Politrevue*, náučnej hry a tézovitého divadla Weimarskej republiky výraznejšie sformovali alebo zmenili politické presvedčenia, môžeme pochybovať. Politické divadlo bolo zväčša rituálom presvedčania presvedčených. Dnes, v epoche ustavičného politického diskurzu na všetkých kanáloch, prinajmenšom v stredoeurópskych krajinách, to nie je inak. (Odtiaľto ťažko možno posúdiť, ako v celkom iných kontextoch politicky fungujú napríklad ľudovo-politické Teatro Macunaima v Brazílii, Market Theatre v Johannesburgu a mnohé latinskoamerické, africké alebo ázijské divadlá. Isté je asi iba to, že tieto formy majú so strednou Európou sotva niečo spoločné, hoci v niektorých prípadoch (ako napríklad *Woza Albert!* s hercami Market Theatre v inscenácii Petra Brooka) fascinujú európske publikum humorom a vitalitou.

V nemeckom divadle má nepochybne istý druh divadelnej politickej publicistiky tradíciu a naďalej si dokáže získavať rešpekt. Ako výrazné príklady poslúžia divadelné tanečné večery Johanna Kresnika o politickej známych osobnostiach, počnúc Rosou Luxemburgovou cez Friedu

Kahlo po Ulrike Meinhofovú a Ernsta Jüngera. Sú to *odtancované politické manifesty*, vizuálne tanečné divadlo s tézou. Keďže tieto manifesty príležitostne smerujú k priamočiaremu moralizovaniu, ťažko môžeme diskutovať o ich politickej hodnote (o umeleckú tu teraz nejde), avšak otvorené a odvážne manifestačné divadlo predstavuje legitímnu možnosť politickej provokácie, pokiaľ argumentuje divadelným spôsobom. Jednako i toto politicky zamýšľané divadlo stojí pred problémom, ktorý Adorno vyčítal hrám Rolfa Hochhutha: orientácia na mená, známe osobnosti obchádza ozajstnú politickú skutočnosť, ktorá sa demonštruje v štruktúrach, mocenských centrách a normách správania, nie v osobách prominentných politických exponentov. Kresnikove extrémne tanečné dokumenty zvyčajne vyvolávajú prudké polemiky a v tomto zmysle „politicky“ fungujú. Tých niekoľko málo vydarených príkladov divadla s politickými témami napriek tomu potvrdzuje všeobecný názor, že nepriamy prístup k týmto témam je oveľa divadelnejší.

### Interkultúrne divadlo

Mnohí vidia politickú dimenziu divadla v interkultúrnom dorozumívaní. Túto možnosť síce nechceme úplne odmietnuť, ale nekritizovali indickí autori<sup>322</sup> dôrazne obhajcov interkulturalizmu, ako sú Pavis, Schechner a aj Peter Brook, za to, že v interkultúrnych aktivitách často zamlčovali skryté neúctivé a povrchné prisvojovanie, kultúrno-imperialistické vykorisťovanie iných kultúr? Nielen Brookova slávna *Mahábhárata*, ani iný známy príklad interkultúrneho divadla, *The Gospel at Colonus* Lee Breuera, inscenácia, ktorá spojila grécko-európsku divadelnú tradíciu s afroamerickými a kresťanskými tradíciami, sa nestretol len so súhlasom, ale aj s ostrou kritikou ako príklad patriarchálneho nakladania dominantnej kultúry s potláčanou. Dvojznačnosť interkultúrnej komunikácie pretrváva, pokiaľ sú kultúrne výrazové formy ešte vždy formami mocensky dominantnej alebo potlačenej kultúry, medzi ktorými jednoducho neprebíha „komunikácia“. Namiesto naháňania vysnivaného obrazu „novodobej transkultúrnej komunikatívnej syntézy prostredníctvom performancie“ by bolo poctivejšie priznať spolu s Andrzejom Wirthom jednoduché používanie najrozličnejších kultúrnych vzorov a emblémov z celého medzinárodného divadla a nesľubovať si od interkulturality novú divadelnú náhradku politickej otvorenosti. Povedané s Wirthom, ide tu viac o „ikonofíliu“ ako o interkulturalitu.<sup>323</sup> Mimovoľným potvrdením skepsy voči myšlienke interkultúrneho divadla sa stal výskum samotného Pavisu, ktorý v dvoch z troch bližšie skúmaných inscenácií (Wilsonov *Lear* vo Frankfurte roku 1990, *Búrka* Petra Brooka v Paríži roku 1990 a *Zadekovo Oko za oko* v Paríži roku 1991) nemôže doložiť nijakú naozaj uskutočnenú interkultúrnu

komunikáciu a ktorého argumenty pozitívneho zhodnotenia Brookovej interkultúrnej inscenácie *Búrky* tiež nie sú najpresvedčivejšie.<sup>324</sup>

Pojem „interkulturalita“ by mal vyvolávať väčšie politické pochybnosti ako zvyčajne vyvoláva. Uprednostňuje sa však pred ešte otáznejším multikulturalizmom, ktorý viac zvýhodňuje vzájomné uzatváranie a agresívne sebaopotvrdzovanie kultúrnych skupinových identít než urbánny ideál vzájomného ovplyvňovania. Ale aj tu môžeme zapochybovať: veď sa nestretávajú „kultúry“ ako také, ale konkrétni umelci, umelecké formy, divadelné práce. A inter-umelecká výmena sa opäť vôbec nekoná v zmysle kultúrnej reprezentácie: Wole Soyinka ako reprezentant africkej kultúry nespracováva text Bertolta Brechta ako reprezentanta európskej kultúry. Odhliadnuc od otázky, čo to vôbec je „tá“ africká (alebo európska alebo nemecká) kultúra, platí, že mnohí umelci „vlastnú“ kultúru do určitej miery vnímajú ako cudziu, zaujímajú v nej disidentskú, odmietavú, marginálnu pozíciu.<sup>325</sup> Dobrým príkladom interkultúrneho divadla s jeho šancami a problémami bola inscenácia s barokovým titulom *Protestujúci Aborigéni konfrontujú proklamáciu Austrálskej republiky z 26. januára 2001 s divadelnou produkciou Poverenie od Heinera Müllera*, ktorú hrali vo Weimare roku 1996. Projekt mal premiéru v Sydney. Po mnohoročných náročných prípravných prácach sa tak realizovala idea Gerharda Fischera, germanistu vyučujúceho v Austrálii, uviesť text aborigénskeho autora Mudrooroo – ktorý vznikol na základe Fischerovej iniciatívy – kde sa ukazuje, ako úmysel hereckej skupiny Aborigénov zinscenovať s politickým zámerom jeden z najvýznamnejších Müllerových textov *Poverenie*, vedie k čoraz ostrejšim konfliktom. Politické uvedomenie hercov a hlboko skeptické videnie európskeho autora, hoci sústavne prejavoval politické sympatie k „tretiemu svetu“, sú príliš vzdialené. Müllerova hra s podtitulom *Spomienka na jednu revolúciu* pracuje s príbehom troch emisárov revolučného Francúzska, ktorí majú na Jamajke podnecovať k vzbure proti koloniálnym pánom. Hra sa končí zradou a krachom revolúcie, tým neúprosnejšie však nastoluje otázku neprestajného rasového a triedneho útlaku. Inscenácia Noela Toveya sa v Sydney stala politickou udalostou práve pre demonštráciu ťažko preklenuteľného odstupu medzi autorom a divadelníkmi. Mudrooroo v svojom spracovaní ukazuje, ako sa divadelný súbor nakoniec väčšinovo rozhodne proti uvedeniu Müllerovho textu (ktorý sa však prakticky celý v priebehu inscenácie odohrá). – Iným príkladom je divadelná práca *Borderama* (1995) Guillerma Gómeza-Penu a Roberta Sifuntesa, ktorí zo svojej znalosti života na hranici medzi USA a Mexikom vyvinuli svojský divadelný štýl, aby tak vyjadrili „interkultúrnu“ skúsenosť potlačania a marginalizovania. Spojili v ňom rozhlasové umenie, hip-hop, káblovú televíziu, film a literatúru. Migrácia, prekračova-

nie hraníc, kriminalita, rasizmus a xenofóbia sa pretavujú do divadelnej formy, ktorá sa s prekvapivou nenútenosťou pohybuje medzi talk show, športom, paródiou a citáciou filmu, demonštráciou, kabaretom, atmosférou nočného klubu a agresívnym popom. Predchádzajúca performance *Two undiscovered Amerindians Visit...* sa začiatkom deväťdesiatych rokov tešila veľkej medzinárodnej obľube.<sup>326</sup>

## Zobrazenie, miera a prekročenie

V súvislosti s obtiažnosťou vytvárania adekvátnych foriem politického divadla nachádzame rozšírený, hoci otázny návrat ku klamnej *prirodzenej morálke*, platnej zdanlivo nezávisle od ambivalentnosti politického sveta. V divadle dopomáha k návratu idey divadla ako „morálneho ústavu“, ktorá však vždy bude trpieť tým, že už nemôže veriť ani sama sebe. Na druhej strane môže divadlo umeleckými prostriedkami zlepšovať priestor politického diskurzu, pokiaľ vytvára tézu, názor, poriadok, zákon, organicky zamýšľaný celok politického objektu, môže odhaľovať jeho latentne autoritársku pozíciu. Uskutočňuje sa to demontážou diskurzívnych istôt politiky, demaskovaním rétoriky, netézovitým zobrazovaním. Ak nechceme politickú dimenziu divadla celkom zatradiť, musíme konštatovať predovšetkým toto: dopyt po politickom divadle sa v podmienkach informačnej spoločnosti radikálne zmenil. Ak ukážeme na scéne politicky utláčaných, nevznikne z toho politické divadlo. Ak z politiky a jej vzrušujúcich aspektov vyťažíme iba zábavné efekty, je to možno politické divadlo, no len v negatívnom zmysle prinajlepšom nevedomeného upevňovania pomerov. Divadlo sa nestane politickejšim priamou tematizáciou politiky, ale implicitným obsahom svojho *spôsobu stvárňovania*. (Mimočodom, ten implikuje nielen určité formy, ale aj vždy iný spôsob práce. V tejto štúdii sa o ňom príliš nehovorilo, jednako by si zaslúžil vlastný výskum, lebo v spôsobe, akým je divadlo urobené, môže spočívať aj jeho politický obsah.) Divadlo ako prax, nie ako téza, exemplárne predstavuje spojenie rôznorodosti, ktorú symbolizujú utópie „iného života“: sprostredkováva sa tu duševná, umelecká a telesná práca, individuálna a kolektívna činnosť. Tak sa môže rebelujúca praktická forma osvedčiť už tým, že zabraňuje činnostiam a prácam, aby sa zvecňovali ako produkty, objekty a informácie. Tým, že divadlo uplatňuje svoj charakter udalosti, manifestuje dušu mŕtveho produktu, živú umeleckú prácu, pre ktorú je všetko nepredvídateľné a každý deň nové. Divadlo je teda povahou svojej praxe virtuálne politické.

Politické je to, čo určuje normu, zdôrazňuje Julia Kristeva. Politickosť určuje zákon zákonov. Nemôže nič iné než určovať: poriadok, pravidlo, moc, ktorá platí pre všetkých, spoločnú normu.<sup>327</sup> Symbolický spoločen-

ský zákon je spoločnou normou, politickosť je oblasťou jej potvrdzovania, posilňovania, zabezpečovania, prispôsobovania na premenlivý beh vecí, odstraňovania alebo modifikovania. Preto existuje neprekľuteľný rozpor medzi politickosťou, ktorá určuje pravidlá, a umením, ktoré, jednoducho povedané, je vždy *výnimkou*: výnimkou z každého pravidla, afirmáciou nepravidelnosti dokonca i v pravidle samotnom. Divadlo ako estetický postoj je nemysliteľné bez momentu prestúpenia predpisu, *prekračovania*. Tomu protirečí argument, kedysi v americkej diskusii všadeprítomný. Ak prijmeme tam často zastávanú diagnózu, že súčasnosť charakterizuje kolaps štrukturálnej opozície kultúrneho a ekonomického, ku ktorému viedla súčasná premena na tovar u toho prvého a proces symbolizácie u toho druhého<sup>328</sup>, potom sa ponúka téza, že „avantgardistická“ politika prekračovania už nie je možná, lebo potrebuje kultúrne hranice (ktoré môže prekračovať), také hranice však na – podľa všetkého – neohraničenom horizonte multinacionálneho kapitalizmu stratili význam.<sup>329</sup> Podľa toho by už nemala existovať nijaká prekračujúca (transgresívna), ale iba nepoddajná (rezistentná) politika umení. Odhliadnuc od predpokladu, že pri bližšej analýze toho, čo v americkej diskusii znamenajú pojmy *transgressive* a *resistant*, by sa spor asi o niečo zredukoval, vyslovme tu len protitézu, že transgresívny moment je zásadný pre pochopenie všetkých umení, nielen politického. Transgresia uprednostňuje individuálnosť, a to aj v *création collective*, kolektívnom výtvore, uprednostňuje to, čo ostáva nevypočítateľné vo vzťahu aj k tomu najlepšiemu zákonu, v ktorého medziach by sme chceli *kalkulovať* s nepredvídateľným. V umení vždy hovorí Brechtov Fatzer:

„Vy si však do posledného kúska vyrátate  
Čo môžem urobiť, a zaučtujete to.  
Ja to však nespravím! Rátajte si!  
Rátajte s Fatzerovou desaťgrošovou výdržou  
A Fatzerovým každodenným začiatkom!  
Preskúmajte moju skazu  
Zmierte sa s neočakávaným  
Zo všetkého, čím som,  
Berte iba čo sa vám hodí.  
Zvyšok je Fatzer.“<sup>330</sup>

Divadlo by sotva vzniklo bez hybridného aktu odlúčenia jednotlivca od kolektívu, jeho smerovania do neznámeho, k nepredstaviteľnej možnosti: bez odvahy prekročiť hranice, všetky hranice kolektívu. Nijaké divadlo neexistuje bez seba-dramatizácie, nadsádzky, *overdressingu*, bez vymáhania pozornosti pre toto jedno vlastné telo, jeho hlas, jeho po-

hyb, jeho prítomnosť a to, čo má povedať. Na počiatku sociálnej praxe divadla nájdeme iste aj účelové rozumové sebainscenovanie šamanov, náčelníkov a kňazov, ktorí prehnanou gestikou a kostýmovaním mani-festujú svoje zvláštne postavenie voči kolektívu: divadlo ako mocenské pôsobenie. Zároveň je však divadlo praxou so signifikantným materiálom, ktorý nevytvára mocenské poriadky, ale do usporiadaného, usporiadávajúceho vnímania vnáša novoty a chaos. Divadlo ako východisko z logocentrických postupov, v ktorých prevláda identifikácia, môže byť politické v praxi, ktorá sa neobáva *zlyhania* označujúcej funkcie, jej *pre-rušenia* a *zrušenia*. Téza, že divadlo je politické do takej miery, do akej ruší a „vypúšťa“ aj kategórie politickosti namiesto vytvárania akokoľvek dobre mienených nových zákonov, je len zdanlivo paradoxná.

### Afformance Art?

Na tomto mieste sa núka zaradenie jazykovofilozofickej a zároveň politickej úvahy, ktorá opäť raz ukáže problém politického divadla v inom svetle. Je nesprávne, ak sa pozeráme na politikum divadla ako na – hoci aj politickú – reakciu, na proti-pozíciu a proti-konanie namiesto toho, aby sme ho chápali ako *ne-konanie* a zrušenie zákona. Ak teória rečových aktov definuje narábanie jazykovými znakmi (nielen holými konštatovaniami) ako performatívne, divadlo nie je v plnom význame slova performatívnym aktom. Iba to predstiera. Divadlo nie je ani tézou, ale formou artikulácie, ktorá sa sčasti vyhýba dogmatickosti, aktívne-mu bilancovaniu. Môžeme si vypožičať pojem *aformativnosť* Wenera Hamachera<sup>331</sup>, vytvorený v iných súvislostiach, a nazvať divadlo *afformance art*, aby sme upozornili na tento akosi ne-performatívny aspekt v blízkosti performatívnosti. Zatiaľ čo politici zriedka vedia, čo stvárajú, utešujú sa pritom – možno klamnou – istotou, že vôbec niečo stvárajú, že to, čo konajú, je v každom prípade konanie. Hoci nevedia, čo to konanie znamená, živia v sebe – možno ušlachtilú, no otáznu – ilúziu, že to je predsa akosi „významné“. V divadle to tak nie je, lebo divadlo produkuje len iluzórne konanie, klame aj pri priznanom rozpade ilúzie a aj potom je „reálne“ iba dvojznačným spôsobom, keď sa k reálnemu približuje na úteku pred falošným zdaním. Divadlo prestupuje každé stvárnenie zneistením, či sa niečo stváruje; každý akt neistotou, či sa udiel; každú tézu, každú pozíciu, každé dielo, každý zmysel zaváhaním a potencionálnou neplatnosťou. Divadlo možno ani nemôže vedieť, či niečo činí, niečo spôsobuje a či ešte niečo znamená. Preto tak koná – odhliadnuc od výnosnej a smiešnej muzikálovej masovej zábavy – čoraz menej. Produkuje stále menej významu, lebo by sa azda mohlo niečo udiel v blízkosti nulového bodu (v zábave, v nehybnosti, v mlčaní pohľadov): nejaké teraz. Neistý performatív, *afformance art*.

Nevieme jednoznačne odlišiť divadlo a performanciu, a preto sa stále objavuje tendencia chápať performanciu ako reálnu akciu proti divadlu s fiktívnym, zrozumiteľným a ohraničeným konaním „akoby“. Niektorí idú tak ďaleko, že performanciu porovnávajú s teroristickým činom.<sup>332</sup> Veď jedno i druhé sa koná v reálnom, historickom čase, performer i konajú sami za seba, dokonca nadobúdajú symbolický význam atď. I keď nájdeme niektoré podnetné štrukturálne podobnosti medzi terorizmom a performanciou, rozhodujúci ostáva nasledovný rozdiel: performance sa nedeje ako prostriedok nejakého iného (politického) cieľa, v tomto zmysle je práve *aformatívna*, nie je žiadnym jednoduchým performatívnym aktom. Naproti tomu v teroristickom konaní ide predsa o – akokoľvek hodnotenú – politickú alebo inú *účelovosť*. Teroristický akt je zámerný, z hľadiska logiky prostriedku a účelu je úplným performatívnym výkonom.

### Dráma a spoločnosť

I keď sa otázka politického charakteru estetickosti týka umení vo všeobecnosti a *všetkých* podôb divadla, súvislosti medzi postdramatickou estetikou a možnou politickou dimenziou divadla zaznievajú v pochopiteľnej otázke: existuje politické divadlo bez rozprávania? Bez brechtovskej fabuly? Čím je politické divadlo podľa Brechta a bez Brechta? Je divadlo, ako sa mnohí nazdávajú, pri stvárňovaní politickosti nutne odkázané na fabulu ako prostriedok zobrazenia sveta? Ak umelecká práca progresívneho divadla patrí k tým *ways of worldmaking* (Nelson Goodman), ktoré v sebe ešte najpravdepodobnejšie nesú potenciál uvedomenia, mohlo by sa paradoxne zdať, že divadlo podľa všetkého bez boja odpratalo tradíciou takpovediac posvätený pevný bod, drámu. Nie je to jeho „medzera na trhu“? Formy a žánre predsa vždy ponúkajú aj možnosti pochopenia kolektívnej, nielen súkromnej skúsenosti – umelecké formy *sú* pretavenými modelmi kolektívnych skúseností. Ako môže *theatrum mundi* fungovať bez možnosti dramatickej fikcionalizácie a celého s tým spojeného bohatstva herných možností medzi fiktívnou, no akosi reálne pocitovanou *dramatis persona* a reálnym hercom? Mohli by sme sa obávať, že rozpúšťanie kánonu tradičných foriem povedie k spustnutiu širých oblastí dopytu po ľudskej skúsenosti. Ale pozrime sa: panoráma postdramatického divadla ukazuje, že táto obava je neopodstatnená: že nové dôraznejšie oživuje podstatu, špecifickú šancu divadla. Tým, že sa v najnovšom divadle čoraz menej predstavuje fiktívna podoba (v jej imaginárnej večnosti, Hamlet), ale vystavuje sa telo herca v jeho pomínutelnosti, sa znovu, iste po novom, objavujú témy najstarších divadelných tradícií, tajomstvo, smrť, skaza, rozchod, staroba, vina, obeť, tragika a eros. Smrť môže byť v reálnom čase ja-

viska priateľsky prijímaným odchodom, nemusí byť nijakou fiktívnou tragédiou, ale scénickým gestom „mieneným ako smrť“, no odteraz v sebe jednoduché gesto obsahuje celú ťažobu „každodennej“ základnej skúsenosti odchodu. Postdramatické divadlo sa priblížilo triviálnemu a banálnemu, jednoduchosti stretnutia, pohľadu, spoločnej situácie. Tým divadlo možno aj odpovedá na presýtenosť denným prítokom umelých foriem dráždenia. Inflačné, cit otupujúce dramatisovanie každodenných senzácií narástlo do neznesiteľnosti. Nejde o prevýšenie, ale o prehĺbenie danosti, situácie. V politickom zmysle ide aj o osud omylov dramatického rojčenia.

Althusserova esej o Bertolazzim a Brechtovi pred desaťročiami ozrejmila, ako môžeme uchopiť politické divadlo: tak, že dramatickú fantazmagóriu subjektu rozbijeme o nehybný múr „iného“ času sociálnej skutočnosti. To, čo prežívame a/alebo štylizujeme ako drámu, je iba nesmierne klamnú chápanie diania ako konania. Dianie sa vykladá ako konanie: to je Nietzscheho definícia mytologizovania. Mení sa aj neregulované iluzívne vnímanie skutočnosti individua, jeho „večná“ spontánne antropologicky zameraná ideológia vnímania. Už sama existencia teroristov a senzácia skúsenosti jednotlivcov počas politických prevratov ustavične prináša požiadavku artikulovať istú plauzibilitu, realitu ako drámu, zväčša ako melodrámu, a tak preniesť dôraz na drobné zvyšné hracie polia pre individuálne formy konania jednotlivcov. Althusserom vypracovaná *skúsenosť rozštiepenia* ako jadro politického divadla teda zasahuje nerv politiky ako divadelnej témy. Althusser mohol na Brechtovom diele ukázať, ako sa epické divadlo vyrovnáva s odlišením dvoch časov: jedným je nedialektický, masívny, samostatne nepostihnuteľný a dokonca nedostihnuteľný čas dejinných a sociálnych procesov, druhým iluzívna časová mriežka subjektívneho prežívania – melodráma. V tomto zmysle je, zdá sa, možná aj dnes taká politika divadla, ktorá umožní zakúsiť ilúzie subjektu a protikladnú rôznorodú skutočnosť sociálnych procesov ako vzťah bez vzťahov, ako rozpor a odlišnosť.

Na vyjadrenie skutočnosti sa zatiaľ asi viac hodí hociktorá iná forma než kauzálny logický dej a s ním súvisiace udalosti podľa rozhodnutí jednotlivcov. Dráma a spoločnosť sa nezhodujú. Keď však dramatické divadlo tak „dramaticky“ stráca význam, môže to byť predzvestou toho, že je na ústupe samotná forma reálnej udalosti, ktorej táto umelecká forma zodpovedá. Nebudeme sa tu pýtať na dôvody tohto ústupu, ani na to, prečo už stvárňovanie drámy nie je samozrejmosťou, a už vôbec to nebudeme riešiť. Môžeme prispieť iba niekoľkými úvahami. Prvá téza by mohla znieť: novodobá dráma sa zakladá na človeku formujúcom sa medzi ľuďmi, postdramatické divadlo zase na človeku, ktorému sa zjavne *aj to najkonfliktnejšie už nevidí ako dráma*. Zobrazovacia forma

„dráma“ je pripravená, siaha však do prázdnoty, ak má vytvoriť skúsenosť skutočnosti (mimo melodramatických ilúzií). Isteže ešte môžeme v tom alebo onom momente zápasu držiteľov moci rozpoznať „dramatickosť“, avšak príliš skoro vyjde znovu najavo, že o ozajstných otázkach rozhodujú mocenské bloky, nie protagonisti, ktorí sú v próze občianskych pomerov zameniteľní. Divadlo okrem toho zjavne *rezignuje na ideu začiatku a konca*, je mu bližšia myšlienka, že katastrofa (alebo zábava) by mohla spočívať v tom, že to takto pôjde ďalej. Aj vedecké predstavy o rytmicky sa rozpinajúcom a sťahujúcom sa vesmíre, teórie chaosu a hry zbavili realitu dramatickosti.

V ďalších úvahách o miznutí dramatických impulzov môžeme nadviazať na tézy Richarda Schechnera. Zdôrazňuje, že model „dráma“, chápaný v zmysle Turnerovej „sociálnej drámy“ s jej fázami rozpadu sociálnej normy, krízy, zmierenia (*redressive action*) a reintegráciou, teda znovuvytvorením sociálneho kontinua, predstavuje model konfliktu a jeho zvládnutia, ktorý napokon spočíva na širšej spoločenskej súdržnosti. Štruktúra „performancie“ v mnohostrannom zmysle, ktorý definuje teória kultúrnej performancie v divadelnej antropológii, sa skladá z fáz zhromaždenia, vlastnej performancie a rozchodu. V tomto presne zafixovanom rámci ponúka táto teória obraz inscenácie konfliktu obklopeného priestorom solidarity, ktorý tento konflikt naozaj umožňuje. Tento názor<sup>333</sup> môžeme chápať v tom zmysle, že prítomnosť drámy dokazuje schopnosť spoločnosti vytvárať súvislosti. Spoločnosť disponuje rámcom solidarity, ktorý znovu a znovu umožňuje tematizovať jej zjavnú a skrytú motoriku v podobe deštruktívnych konfliktov. Hĺbka, obsah, presnosť a dôsledok tematizovania konfliktov ukazujú, ako to vyzerá s „tmelom“, solidaritou alebo aj hlbšou symbolickou jednotou spoločnosti, *koľko drámy si takpovediac môže dovoliť*. V tomto zmysle je pozoruhodným faktom, že dráma sa stala jadrom viac alebo menej banálnej masovej zábavy, kde sa sploštila na obyčajnú „akciu“, v komplexnejších umeleckých formách inovatívneho divadla však čoraz viac mizne.

Nehovoríme tu o tom, či Batesonove, Goffmanove, Turnerove a iné analýzy procesov krízy a recesie a s nimi spojených ritualizácií spoločenských procesov sú z antropologického a sociologického hľadiska výstižné. Miznutie priestoru pre drámu vo vedomí spoločnosti a umelcov je v každom prípade nesporné a dosvedčuje, že v tomto modeli už niečo nezodpovedá skúsenosti. Treba konštatovať miznutie dramatických impulzov – nie je podstatné, či je príčinou opotrebovanie drámy, to, že sa „stále rovnako“ rieši; či podsúva spôsob „konania“, ktorý už nikde neprijímajú, alebo či vykresluje zastaraný obraz sociálnych a personál-

nych konfliktov. Ak na chvíľu podľahneme pokušeniu pozerat' na všetky rozpaky nad postdramatickým divadlom ako na výraz súčasných sociálnych štruktúr, vyvstáva z toho dosť pochmúrny obraz. Ťažko potlačíme podozrenie, že spoločnosť si nemôže alebo nechce dovoliť komplexné a hlbšie stvárnenia deštruktívnych konfliktov, stvárnenia, ktoré idú k podstate. Hrá sa na spoločnosť, ktorá údajne také konflikty už nemá. Divadelná estetika, hoci nevdojak, niečo z toho odzrkadľuje. Určité ochromenie verejnej debaty o spoločenských základoch je evidentné. Neexistuje otázka dňa, ktorá by nebola až do omrzenia verbalizovaná v nekonečných komentároch, mimoriadnych vysielaniach, talk shows, anketách, rozhovoroch – no náznaky toho, že spoločnosť dokáže, čo ako váhavo, „dramatizovať“ svoje skutočne zásadné otázky a silno narušené základy, sú chabé. Postdramatické divadlo je aj divadlom v čase vynechaných obrazov konfliktu.

### „Spektakulárna spoločnosť“ a divadlo

Pokles dramatickosti zjavne neznamena to isté ako pokles teatralnosti. Naopak: teatralizácia preniká celým spoločenským životom, počínajúc individuálnymi pokusmi prostredníctvom módy vyrábať/predstierať *verejnú Ja*: kultom sebastvárňovania a sebaodhaľovania módnymi a inými signálmi, ktoré majú nejakej skupine i anonymnej mase prezentovať (zväčša, pravdaže, vypožičaný) model Ja. Popri vonkajšej konštrukcii individua nachádzame sebaaprezentáciu skupinových a generačných identít, ktoré sa v dôsledku chýbajúcich utvárajúcich rečových diskurzov, programov, ideológií, utópií prezentujú ako divadelné podujatia. Ak prijmeme za svoje reklamu, sebainscenáciu sveta biznisu a teatralnosť mediálnej sebaaprezentácie politiky, zjavne sa dovrší to, čo Guy Debord nazval „spektakulárnou spoločnosťou“. Podstatnou skutočnosťou západných spoločností je, že všetky ľudské skúsenosti (život, erotika, šťastie, uznanie...) sa viažu na *tovar*, respektíve na jeho konzum alebo vlastníctvo (nie na diskurz). Tomu presne zodpovedá civilizácia obrazu, ktorý vždy ukazuje iba na ďalší obraz, ktorý môže vyvolať len ďalší obraz. Totalitou „spektákla“ je „teatralizovanie“ všetkých oblastí spoločenského života.

Tým, že spoločnosť ustavičným hospodárskym rastom zdanlivo viac a viac prestáva obmedzovať svoje potreby, dostáva sa zároveň do priam totálnej závislosti práve od tohto rastu, respektíve od politických prostriedkov, ktoré ho zabezpečujú.<sup>334</sup> Na to je však nevyhnutné *definovať občana ako diváka* – táto definícia je v mediálnej spoločnosti beztak čoraz pochopiteľnejšia. V jednom texte, ktorý sa týka mediálnych efektov v oblasti politiky, píše Samuel Weber: „Ako diváci ostávame pekne

tam, kde sme, pred televízorom, takže katastrofy ostanú vždy vonku, vždy ako „objekty“ pre „subjekt“ – to je implicitný prísľub médií. Avšak tento potešiteľný prísľub sa prekrýva s rovnako zreteľnou, i keď takisto nevyslovenou hrozbou: ostaň tam, kde si. Lebo keď sa pohneš, lahko by mohlo prísť k intervencii, či už humanitárnej alebo inej.<sup>335</sup> Zistujeme, že odčlenenie diania od diváka práve *prostredníctvom* správy – ešte k tomu aj ustavične opakované a zosilňované – spôsobuje vyprázdnenie komunikačného aktu. Vedomie spojenia s inými „v reči“, v samotnom médiu komunikácie, čím sa im zaväzujeme aj k zodpovednosti, ustupuje komunikovaniu ako výmene informácií. Hovorenie je principiálne záväzné. (Výpoveď „milujem ťa“ nie je informáciou, ale konaním, angažovaním sa.) Médiá naproti tomu premieňajú schopnosť vytvárať znaky na informáciu a prostredníctvom návyku a opakovania oslabujú vnímanie skutočnosti, že akt vysielania znakov napokon uvádza vysielajúceho aj adresáta do situácie, v ktorej sa spájajú médiom reči. To je vlastne dôvod, prečo sa, ako sa často sťažujeme, mieša realita s fikciou. Nie preto, že by sme sa azda klamali v tom, či raz ide o niečo vymyslené, inokedy o informáciu, ale preto, lebo spôsob, akým prebieha proces vytvárania znakov, oddeľuje vec a znak, referenciu a situáciu. Nekontrolovateľný stupeň reality delokalizuje mediálne rozširované udalosti a podporuje hodnotové spoločenstvá divákov izolovane prijímajúcich obrazy v svojich bytoch, takže neprestajná prezentácia zhanobených, zranených tiel, zabitých v katastrofách (izolovaných, reálnych alebo fiktívnych) postupuje od radikálneho odstupu k pasívnemu prizeraniu sa: uvoľňuje prepojenie vnímania a konania, prijímaného posolstva a zodpovednosti. Nachádzame sa v spektákli, v ktorom sa však môžeme iba *prizerat* – ako v zlom tradičnom divadle. Postdramatické divadlo sa v týchto podmienkach usiluje vyhnúť sa zmnožovaniu „obrazov“, do ktorých napokon všetky spektakly stuhnú, stáva sa „pokojným“, „statickým“, ponúka obrazy bez referencií a dramatickosť prenecháva mediálnym obrazom násilia a konfliktov, pokiaľ ich parodicky nereflektuje.

### Politika vnímania, estetika zodpovednosti

Nie je nijakým novým poznatkom, že divadlo je odkázané na sprostredkovanosť a spomalovanie, reflektujúce prehlbovanie politických tém. Jeho politické nasadenie nie je v témach, ale vo formách vnímania. Tento poznatok predpokladá prekonanie toho, čo Peter von Becker nazval syndrómom „Lessing – Schiller – Brecht – 68“ v nemeckom divadle.<sup>336</sup> Zároveň sa však musíme vystríhať lacnej poučky, že politikum je iba fasádou umenia alebo že každé umenie je predsa „nejako“ politické. Či je totiž politická stránka umenia celkom neprítomná alebo celkom všeobecná – v oboch prípadoch už ďalej nie je zaujímavá. Divadlo je to-

tiž, vo svojom praktickom aspekte, *sociálnym umením*, jeho analýza sa teda nemôže uspokojiť odpolitizovaním, lebo sa týka objektívne politickej spoludefinovanej reality. Politika sa tu však zakladá na spôsobe *používania znakov*. Politika divadla je *politikou vnímania*. Jej charakterizáciu začneme pripomienkou, že spôsob percepcie nemôžeme oddeliť od existencie divadla v prirodzenom svete médií, ktoré masívne ovplyvňujú celé vnímanie. Bleskurýchlo prenášaný a zdanlivo verný obraz skutočnosti sugeruje realnosť, ktorú však najprv prispôsobí, zmierni a zoslabí. Všetkému, čo sa ukazuje a je produkované ďaleko od svojho sledovania, prijímané ďaleko od svojho vzniku, sa tým vpisuje istá ľahostajnosť. So všetkým vstupujeme do (medializovaného) kontaktu a zároveň vnímanie samých seba ako odpojených od plnosti skutočností a fikcií, o ktorých sme informovaní. Médiá síce neprestajne dramatizujú aj politické konflikty, no pre nadbytok informácií, spojených s faktickým zrušením hlavných politických línií diania, sa vo všadeprítomnosti elektronického obrazu vytvára nezávislosť medzi zobrazením a zobrazovaným, zobrazením a recepciou zobrazenia (zbytočne popieraná dotieravými apelačnými gestami médií). Stále nanovo ju potvrdzuje technika mediálnej cirkulácie znakov. Zdá sa, že informujú jednotlivci, no v skutočnosti sú to kolektívy, ktoré pôsobia iba ako *funkcie média*, nie jeho používatelia. Okamih za okamihom sa maže stopa, zabraňuje sa sebareferencii znakov. Tak dochádza k skrytému „rozdvojeniu“ reči. Médium na jednej strane uvoľňuje vysielajúceho z akejkoľvek väzby k vysielanému a zároveň znemožňuje prijímateľovi vnímanie okolnosti, že účasť na reči aj jeho, prijímateľa, činí zodpovedným za posolstvo. Technické triky a konvenčné dramaturgie zahŕňajú obavy tvorcov a konzumentov na spôsob rozprávkových fantázií o všemohúcnosti, ktoré sú vlastné mediálnemu zápisu/zobrazovaniu: sú nad všetkými realitami, aj tými najneuchopiteľnejšími, pokojne k dispozícii a v ponuke, bez toho, že by do nich tie reality nejako zasahovali. Čím desivejšia je predloha, tým neskutočnejšie je jej stvárnenie. Horror sa rýmuje s príjemnosťou. „Tajomnému, hrozivému“, ktoré Freud nachádza v zlievaní znaku a označovaného, sa naopak vyhýbame.

Očakávať od divadla, že sa bude vzpierať masívnej nadvláde týchto štruktúr, by bolo absurdné. Môžeme však presunúť problém politickej tézy či antitézy na úroveň samotného používania znakov. Štruktúra mediálne sprostredkovaného vnímania spôsobuje, že medzi jednotlivými prijímanými obrazmi, predovšetkým však medzi prijímaním a vysielaním znakov, nepocítujeme nijakú súvislosť, nijaký vzťah oslovenie – odozva. Divadlo na to dokáže reagovať iba politikou vnímania, ktorú by sme zároveň mohli nazvať estetikou zodpovednosti. Namiesto klamne upokojujúcej duality tu a tam, vnútri a vonku, sa môže upriamiť na znepokojujúce vzájomné *zahrnutie hercov a divákov do vytvárania*

*divadelných obrazov* a tak zviditeľniť pretrhnuté vlákna medzi vnímaním a vlastnou skúsenosťou. Takáto skúsenosť by nebola len estetická, ale aj eticko-politická. Všetko ostatné, ani perfektne urobené politické demonštrácie, neunikne Baudrillardovej diagnóze, že tu ide iba o cirkulujúce napodobneniny.

### Estetika rizika

V zmysle politiky vnímania divadla je jasné, že tu neplatí téza (alebo antitéza), politický *statement* a *engagement* (ktoré patria do oblasti reálnej a nie zobrazovanej politiky), ale základný postoj bezohľadnosti voči každej etickej stálosti a afirmácii, len inak vyjadrený: narábanie aj s tabu. Tabu sa vždy spája s divadlom.<sup>337</sup> Ak sa na „tabu“ pozeráme ako na sociálne zakotvenú formu reakcie, ktorá ešte pred akýmkoľvek racionálnym spracovaním zavrhuje určité reality, spôsoby správania alebo zobrazovania ako „nedotknuteľné“, nechutné, neakceptovateľné, čiže preferuje afekt pred akýmkoľvek racionálnym zhodnotením, vystihuje to známa poznámka, že tabu v procese racionalizácie, demytologizácie a odklinania sveta takmer zmizlo. Namiesto tu neuskutočniteľnej diskusie riskujeme zjednodušené tvrdenie, že súčasná spoločnosť nepozná nič – alebo takmer nič – o čom by nemohla racionálne diskutovať. Ako by však mohli v rozhodujúcom momente podmieňovať včasnú reakciu nástojčivo potrebné humánne reflexy, keď ich taká racionalizácia uspala? Nevedie už teraz nerešpektovanie spontánnych pohnútok (napríklad so zreteľom na životné prostredie, zvieratá, klímu, sociálny chlad) v prospech ekonomickej účelovej racionalizácie k zjavným a nezadržateľným nešťastiam? Vo svetle pokračujúceho úpadku bezprostredne afektívnej reakcie sa prikladá rastúci význam kultivovaniu afektivity, „tréningu“ rozumom nepredpisovanej emocionality. Samotné osvietenstvo nestačí. (Aj v 18. storočí ho mimochodom sprevádzal práve tak silný prúd citlivosti.) Postupne sa stane úlohou „teatrálnych“ praktík v širšom zmysle vytváranie herných situácií na uvoľnenie afektu.

Už v období baroka priznávali divadlu schopnosť istého emocionálneho „tréningu“. Opitz mohol ako úlohu tragédie definovať lepšiu prípravu diváka na jeho vlastné smútky tým, že sa mu predvádzala *constantia*, stoická sila trpezlivosti. Lessing spolu s ďalšími osvietencami videl divadlo ako miesto cvičenia súcitu chápaného ako výlučný sociálny cit. Dokonca Brecht prisudzoval divadlu, ktoré nechcel prenechať „starým“ emóciám, úlohu pozdvihnutia emócií „na vyšší stupeň“, podpory lásky k spravodlivosti a rozhorčenia nad nepravosťou. V storočí racionalizácie, ideálu kalkulácie, zovšeobecnenej racionality trhu pripadá divadlu úloha narábať s prostriedkami *estetiky rizika* extrémami afektu, ktoré

vždy obsahujú aj možnosť zraňujúceho porušenia tabu. To sa uskutočňuje vtedy, keď sa diváci postaví pred problém konfrontovať sa s tým, čo sa udialo v ich spolupritomnosti, len čo sa stratil bezpečný odstup, ktorý zdanlivo zaistovala estetická diferenciacia medzi sálou a javiskom. Práve táto skutočnosť divadla, ktoré sa môže hrať s touto hranicou, ho predurčuje na akty a akcie, v ktorých sa neformuluje „etická“ skutočnosť alebo dokonca etická téza, ale vzniká situácia, v ktorej sa divák konfrontuje s nesmiernym strachom, ostychom aj narastaním agresivity. Opäť sa tým ozrejmuje, že divadlo nezískava svoju estetickú a politicko-etickú opodstatnenosť prostredníctvom umelecky stvárnených výpovedí, téz, informácií, skrátka: svojím obsahom v tradičnom zmysle. K divadlu naopak patrí realizácia hrôzy, zraňovanie citov, dezorientácia, ktorá diváka konfrontuje s jeho vlastnou existenciou práve „nemorálne“, „asociálne“, „cynicky“ pôsobiacimi postupmi, neupierajúc mu dôvtip a šok poznania, ani bolesť, ani potešenie, kvôli ktorým sa predsa v divadle stretávame.



## Poznámky

- 1 Gerda Pochmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse. Tübingen 1997, s. 177.
- 2 Tamže, s. 178.
- 3 Tamže, s. 204 a ďalej.
- 4 Tamže.
- 5 Porovnaj užitočnú zbierku filozoficko-politických textov o divadle od Timothyho Murraya (ed.): Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought. Michigan 1997.
- 6 Wilfried Floeck (vydav.): Tendenzen des Gegenwartstheaters. Tübingen 1998.
- 7 Hans-Thies Lehmann: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart 1991.
- 8 Richard Schechner: Performance Theory. New York 1988, s. 21.
- 9 Tamže, s. 22.
- 10 Heiner Müller: Gesammelte Irrtümer. Frankfurt am Main 1986, s. 21.
- 11 Hans-Thies Lehmann: Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers „Bildbeschreibung“. In: Ulrich Profitlich (vydav.), Dramatik der DDR. Frankfurt am Main 1987, s. 186–202.
- 12 Patrice Pavis: The Classical Heritage of Modern Drama. The Case of Postmodern Theatre. In: Modern Drama, zv. XXIX, Toronto 1986, s. 1. Autor píše, že avantgardné divadlo „potrebuje klasické normy na vytvorenie vlastnej identity“.
- 13 Christopher Innes: Avant Garde Theatre 1892–1992. London 1993, s. 3.
- 14 Knut Ove Arntzen: A Visual Kind of Dramaturgy: Project Theatre in Scandinavia. In: Small is Beautiful. Small Countries Theatre Conference. Glasgow 1990, s. 43–48.
- 15 Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas: 1880–1950. 18. vydanie, Frankfurt am Main 1987, s. 13. *Teória modernej drámy. Preložil Ernest Marko. Bratislava 1969, s. 11–12.*
- 16 Andrzej Wirth: Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte. In: Theater Heute 1/1980, s. 16–19.
- 17 Tamže, s. 19.
- 18 Heiner Müller: Material, vydal Frank Hörnigk, Göttingen 1989, s. 50.
- 19 Paul Stefanek: Lesedrama? – Überlegungen zur szenischen Transformation „bühnenfremder“ Dramaturgie. In: Erika Fischer-Lichte: Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main 1983. Tübingen 1985, s. 133–145.
- 20 Martin Esslin: An Anatomy of Drama. New York 1977, 3. vyd. 1979, s. 14.
- 21 Victor Turner: On the edge of the Bush. University of Arizona Press 1985, s. 300 a ďalej.
- 22 Jean François Lyotard: Affirmative Ästhetik. Berlin 1982, s. 12.
- 23 Tamže, s. 21.
- 24 Tamže.
- 25 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, zv. 7. Frankfurt am Main 1970, 4. vyd. 1984, s. 425. *Slovenský preklad vznikol s prihliadnutím na český preklad Dušana Prokopa, in: Estetická teorie, Praha 1997, s. 375.*

- 26 Hans-Thies Lehmann: Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners „Dantons Tod“ und Heiner Müllers „Der Auftrag“, in: Peter von Becker u.a. (zost.): Dantons Tod. Die Trauerarbeit im Schönen. Ein Theater-Lesebuch. Frankfurt am Main 1980, s. 106-121, tu s. 107.
- 27 Ernst Schumacher, cit. podľa H.-T. Lehmann: tamže, s. 109.
- 28 Aristoteles: Poetik. Vydal a preložil Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, kap. 4, s. 11 a ďalšie. *Slovenský preklad tejto a ďalších citácií z Poetiky Miloslav Okál. in: Poetika, rétorika, politika. Bratislava 1980, s. 18.*
- 29 Tamže, kap. 7, s. 22 a ďalej.
- 30 Tamže, kap. 6, s. 21.
- 31 Christoph Menke: Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel. Frankfurt am Main 1996.
- 32 Tamže, s. 42.
- 33 Tamže, s. 45.
- 34 Paul de Man: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt am Main 1993, s. 54.
- 35 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes. Werke Band III. Frankfurt am Main 1986, s. 507.
- 36 Hegel: Ästhetik. Werke Band XIII. Frankfurt am Main 1986, s. 205 a ďalej, cit. podľa Menkeho. s. 51. *Pri preklade sme prihliadali na slovenský preklad Almy Münzovej. (G. W. F. Hegel: Estetika II., Bratislava 1970.)*
- 37 Menke, s. 54 a ďalej.
- 38 Tamže, s. 51.
- 39 Tamže, s. 178.
- 40 Hegel: Phänomenologie des Geistes. Tamže, s. 511.
- 41 Tamže, s. 517.
- 42 Tamže.
- 43 Cit. podľa Menkeho, s. 185.
- 44 Hegel: Phänomenologie des Geistes, s. 518.
- 45 O. Eberle: Cenalora. Leben, Glauben, Tanz und Theater der Urvölker. Olten 1954.
- 46 Cit. podľa: Peter Jelavich: Populäre Theatralik, Massenkultur und Avantgarde: Betrachtungen zum Theater der Jahrhundertwende. In: Herta Schmid/Jurij Striedter (zost.): Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters. Tübingen 1992, s. 257.
- 47 Alexander Kluge/Heiner Müller: Ich bin ein Landvermesser. Gespräche. Neue Folge. Hamburg 1996, s. 95.
- 48 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften 1. 1. Frankfurt am Main 1974, s. 200 a ďalej.
- 49 Patrick Primavesi: Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften. Frankfurt am Main 1998, s. 291, ako aj celý opis komplexných súvislostí, ktoré tu nemôžeme uviesť, na s. 270 a ďalej.
- 50 Porov. Bernard Dort: Une écriture de la représentation. In: Théâtre en Europe 10 (osobitné číslo venované Pirandellovi), s. 18-21.
- 51 Antoine Vitez in: Théâtre en Europe č. 13, 1987, s. 9.

- 52 Porov. okrem nemeckých publikácií: The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective. Iowa University Press 1997, s. 71 a ďalej, 115 a ďalej.
- 53 Jean-Jacques Roubine: Théâtre et mise en scène 1880-1980. Paris 1980, s. 54 a ďalej.
- 54 Eugène Ionesco: Notes et contre-notes. Paris 1962, s. 159. K tomu porovnaj: Guy Michaud: Ionesco. De la dérision à l'anti-monde. In: Jean Jacquot (ed.): Le théâtre moderne II. Paris 1973, s. 37-43, najmä s. 39.
- 55 Martin Esslin: Absurdes Theater. Frankfurt am Main 1967, s. 12.
- 56 Tamže, s. 14.
- 57 Martin Esslin, cit. d., s. 15 a ďalej.
- 58 Gerda Poschmannová, cit. d., s. 183.
- 59 Harald Weinrich: Tempus. Besprochene und erzählte Welt. Stuttgart 1971.
- 60 Peter Iden: Am Ende der Neuigkeiten. Am Anfang des Neuen? In: Theater 1980, Jahrbuch Theater Heute, s. 126.
- 61 Tamže, s. 127.
- 62 Manfred Pfister: Das Drama. München 1980, s. 330.
- 63 Michael Kirby: A Formalist Theatre. Pennsylvania 1987, s. 99 a ďalej. „Avant-garde theatre began – before that first performance of Ubu Roi – at least with the Symbolists. Symbolist aesthetics demonstrate a turning inward, away from the bourgeois world and its standards, to a more personal, private, and extraordinary world. Symbolist performance was done in small theatres. It was detached, distant, and static, involving little physical energy. The lighting was often dim. The actors often worked behind scrims (...) The art was self-contained, isolated, complete in itself. We can call this the 'hermetic' model of avant-garde performance.“
- 64 Peter Szondi: Das lyrische Drama. Frankfurt am Main 1975, s. 360.
- 65 Porov. Moriaki Watanabe: Quelqu'un arrive. Théâtre en Europe 13 (1987), s. 26-30, ako aj Stéphane Mallarmé: Oeuvres complètes. Paris 1970, s. 1167.
- 66 „drame monopersonnel, offrant la même structure que le rêve“. Porov. Watanabe, cit. d., s. 30.
- 67 Didier Plassard: L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avantgardes historiques. Allemagne, France, Italie. Laussane 1992, s. 38. – Veta zo spisu „Androïdne divadlo“ znie: „Il semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires (...) ce sont des morts qui semblent nous parler, par conséquent, d'augustes voix...“
- 68 Monique Borie: Le fantôme ou le théâtre qui doute. Paris 1997.
- 69 „Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous, le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves.“ Cit. podľa Plassarda, s. 35.
- 70 Hans-Peter Bayerdörfer: Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie. In: Dieter Kafitz (vydav.): Drama und Theater der Jahrhundertwende. Tübingen 1991, s. 125.
- 71 Cit. podľa Szondi: Das lyrische Drama, s. 19.
- 72 Tamže.
- 73 Tamže, s. 352.

- 74 Tamže, s. 143 a ďalej.
- 75 Tamže, s. 144.
- 76 Oskar Panizza: Der Klassizismus und das Eindringen des Varieté. In: „Die Gesellschaft“, okt ber 1896, s. 1252–1274.
- 77 Cit. podľa Jelavicha, s. 255.
- 78 K celému odseku porov. Harold B. Segel: Turn of the Century Cabaret. New York 1987; Centre Nationale Recherches Scientifiques: Du Cirque au Theatre. L'Age d'Homme. Lausanne 1983.
- 79 „A myth is not a story read from left to right, from beginning to end, but a thing held full-in-view the whole time. Perhaps this is what Gertrude Stein meant by saying that the play henceforth is a landscape.“ Cit. podľa Elinor Fuchsej: The Death of Character: Perspectives on Theatre after Modernism. Indiana University Press 1996, s. 93.
- 80 Tamže, s. 102: „It is the lyric mode, essentially static and reflective, that is the key to linking Foreman back to Stein and Maeterlinck, and horizontally to Wilson and many of his contemporaries creating landscape stagings.“ („Lyricky modus, vo svojej podstate staticky a reflektivny, je kľucom spajajucim Foremana so Steinovou a Maeterlinckom, a horizontálne s Wilsonom a s mnohymi jeho súčasnikmi, ktorí vytvárali inscenácie – krajiny.“)
- 81 Bonnie Marranca: Ecologies of Theatre. Baltimore 1996, s. 18.
- 82 Alain van Crugten: S. I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau. Lausanne 1971, s. 114 a ďalej.
- 83 Tamže, s. 281.
- 84 Tamže, s. 290 a 357.
- 85 Tamže, s. 116. „En sortant du théâtre, on doit avoir l'impression de s'éveiller de quelque sommeil bizarre, dans lequel les choses les plus ordinaires avaient le charme étrange, impénétrable, caractéristique du rêve et qui ne peut se comparer à rien d'autre.“ In: S. I. Witkiewicz: Hry. Bratislava 2001, s. 168. Do slovenčiny preložila Barbora Ertlová.
- 86 Edith Almhofer: Performance Art. Die Kunst zu leben. Wien, Köln, Graz 1986, s. 15.
- 87 David G. Zinder: The surrealist connection. Ann Arbor 1976.
- 88 Cit. podľa Wolfgang G. Müller: Das Ich im Dialog mit sich selbst, s. 333.
- 89 Jan Mukařovský: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt am Main 1970, s. 32 a ďalej.
- 90 Richard Schechner: Performance Theory, cit. d.
- 91 Porov. Jacqout, cit. d., s. 78.
- 92 Jean Genet: L'étrange mot d'urbanisme. In: Oeuvres complètes. zv. 4, Paris 1968, s. 9 a ďalej.
- 93 „Le dialogue avec les morts est ce qui donne à l'oeuvre d'art sa véritable dimension.“ (Borie, cit. d., s. 272.)
- 94 Tamže. „... l'oeuvre d'art n'est pas destinée aux générations enfants. Elle est offerte à l'innombrable peuple des morts.“
- 95 T. S. Eliot: A Dialogue on Dramatic Poetry. In: Selected Essays. London 1932, s. 35. „The only dramatic satisfaction that I find now is in a High Mass well performed.“
- 96 Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Zost. Reiner Steinweg. Frankfurt am Main 1976, s. 105.
- 97 Tadeusz Kantor: Theater des Todes. Zirndorf 1983, s. 81.
- 98 Tamže, s. 81.
- 99 Tamže, s. 80.
- 100 Borie, cit. d., s. 258.
- 101 Georg Hensel, FAZ 15. 6. 1995.
- 102 Tamže.
- 103 T. Kantor: Theater des Todes, cit. d. s. 115.
- 104 Tamže, s. 114 a ďalej.
- 105 Tamže, s. 253.
- 106 Tamže, s. 253 a ďalej.
- 107 Tamže, s. 257.
- 108 FAZ z 21. 8. 1989.
- 109 Porov. Carrie Asman, Theater und Agon/Agon und Theater: Walter Benjamin und Florens Christian Rang. In: Modern Language Notes. 107/3, 1992, s. 606–624; ako aj k celkovému komplexu diskusie o agone: Patrick Primavesi: Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften. Frankfurt am Main 1998, s. 254 a ďalej.
- 110 Porov. Georges Banu: Klaus Michael Grüber: ... il faut que le théâtre passe a travers les larmes... Paris 1993.
- 111 Porov. Hans-Thies Lehmann: Antiquité et modernité par delà le drame. In: Banu, cit. d., s. 201–206.
- 112 Franz Wille in: Theater heute 9/95, s. 4–7; text hry uverejnený tamže, s. 50–55.
- 113 Richard Schechner: Performance Theory, s. 185.
- 114 Bernard Waldenfels: Sinnesswellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3. Frankfurt am Main 1999, s. 138.
- 115 Birgit Verwiebe: „Wo die Kunst endigt und die Wahrheit beginnt“ – Lichtmagie und Verwandlung im 19. Jahrhundert. In: Sehnsucht. Über die Veränderung visueller Wahrnehmung. Göttingen 1995, s. 90.
- 116 B. Verwiebe, cit. d., s. 85.
- 117 Stephan Oettermann: Das Panorama – Ein Massenmedium. In: Sehnsucht, s. 80 a ďalej.
- 118 Elinor Fuchs, cit. d., s. 106 a ďalej: „I experimentally suggest that a performance genre has emerged that encourages and relies on the faculty of landscape surveyal. Its structures are arranged not on lines of conflict and resolution but on multivalent spatial relationships, ‚the trees to the hills to the fields... any piece of it to any sky‘ as Stein said, ‚any detail to any other detail‘.“
- 119 Tamže, s. 107 („He creates within advanced culture a fragile memory bank of imagery from nature. In this way, and in a variety of others, postmodern theatre artists hint at the possibility of a post-anthropocentric stage.“)
- 120 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X. Frankfurt am Main 1974, s. 149 a ďalej (§ 49).

- 121 TAT-Zeitung. Frankfurt am Main, február 1991.
- 122 Heiner Goebbels/ Hans-Thies Lehmann: Gespräch. In: Wolfgang Storch (zost.): Das szenische Auge. Berlin 1996, s. 76 a ďalej.
- 123 Porov. Patrick Primavesi: Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften. Frankfurt am Main 1998.
- 124 Helene Varopoulou: Musikalisierung der Theaterzeichen. Prednáška na 1. Medzinárodnej letnej akadémii vo Frankfurte nad Mohanom v auguste 1998. Neuvverejněný rukopis.
- 125 Tamže.
- 126 Tamže.
- 127 Tamže.
- 128 Rozhovor s Paulom Koeckom v brožúre Theater der Welt 1996, z angličtiny preložila Bettina Funckeová.
- 129 Tamže.
- 130 Stéphane Mallarmé, cit. d., s. 304 (zdôraznil autor). „A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans sa rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe." *Preložila Beata Panáková.*
- 131 Rolf Klopfer: Das Theater der Sinn-Erfüllung: DOUBLE & PARADISE vom Serapionstheater (Wien) als Beispiel einer totalen Inszenierung. In: Erika Fischer-Lichte (zost.): Das Drama und seine Inszenierung. Frankfurt am Main 1983, s. 199–218.
- 132 Renate Lorenz: Jan Fabres „Die Macht der theatralischen Torheiten“ und das Problem der Aufführungsanalyse. Dipl. práca, Giessen 1988.
- 133 Waldenfels, cit. d., s. 112 a ďalej. Zdôraznil autor.
- 134 Richard Schechner: Performance Theory, cit. d., s. 170. („living beings are reified into symbolic agents. Such reification is monstrous, I condemn it without exception.“)
- 135 „Při rozhraní oblasti estetické od mimoestetické je třeba mít vždy na mysli, že nejde o oblasti přesně oddělené a navzájem nesouvislé. Obě jsou ve stálém dynamickém vztahu..." *In: Jan Mukařovský: Studie z estetiky, Praha 1966, s. 20.*
- 136 Jan Mukařovský, cit. d., s. 103 (zdôraznil autor).
- 137 Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, zv. 1, s. 197.
- 138 Siemke Böhnisch: Gewalt auf der Bühne – Kritik eines Paradigmas. In: Jan Berg/Hans-Otto Hügel/Hajo Kurzenberger (zost.): Authentizität als Darstellung. Hildesheim 1997, s. 122–131, tu s. 127.
- 139 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Tübingen 1965, s. 285. *Pozri aj: Miroslav Petříček (zost.): Myšlení o divadle II., Praha 1993.*
- 140 Gérard Berreby (ed.): Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste. Paris 1985, s. 616. Guy Debord v zakladajúcom manifeste situationistickej internacionály uviedol: „Notre idée centrale est celle de la construction de situation, c'est à dire la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure.“
- 141 Historisches Wörterbuch der Philosophie. Zost. Joachim Ritter a Karlfried Gründer. Basel 1995, zv. 9, stápec 936. „By the term social situation I shall refer to the full spatial environment anywhere within which an entering person becomes a member of the gathering that is (or does then become) present. Situations begin when mutual monitoring occurs and lapse when the secondlast person has left.“
- 142 Susenne K. Langer: Feeling and Form. New York 1953, s. 318.
- 143 Jacquot: Le théâtre moderne, cit. d., s. 27.
- 144 „Si on admet que tous les acteurs d'une pièce (...) sont, en somme, des déguisés, il est certain que, même dans le drame le plus sombre, intervient un élément de comique.“ Cit. podľa: Le théâtre moderne, s. 21.
- 145 Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur I. Frankfurt am Main 1969, s. 67.
- 146 Všetky citáty tamže, s. 67–69.
- 147 Marcel Proust: A la recherche du temps perdu. zv. III, Paríž 1954, s. 872.
- 148 Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main 1990, s. 47–66.
- 149 Verejně interview z 5. 6. 1991 vo Viedni.
- 150 Kirsten Herkenrath: Jan Lauwers' „Antonius und Cleopatra“: Eine nachepische Theaterkonzeption. Dipl. práca, Giessen 1993.
- 151 Porov. kritiku predstavenia z júna 1997 v Künstlerhaus Mousonturm vo Frankfurte nad Mohanom od Geralda Siegmunda, in: FAZ, 8. 6. 1997.
- 152 Goethe – Schiller: Briefwechsel. Hamburg 1961, s. 271.
- 153 Tamže.
- 154 Theodor W. Adorno. Minima Moralia. Gesammelte Schriften Bd. 4. Frankfurt am Main 1980, s. 159.
- 155 Jean Pierre Sarrazac: L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines. Lausanne 1981, s. 178: „Recours à un hyper-naturalisme – c'est-à-dire à un naturalisme sophistiqué et, comme on dit, „au second degré“ (...) Le publicest convié à la consommation exotique des tranches de vie faisandées.“
- 156 Tamže, s. 179.
- 157 Tamže, s. 175 a ďalej.
- 158 Gérard Genette: Palimpsestes. Paris 1982.
- 159 Porov. (ako aj k celému odseku) Stefan Strehler: Popmimen in der Bühnenburg, spex č. 11, 1998, s. 80–82.
- 160 Maske und Kothurn, 36. roč./1990, zošit 1–4. Theater Angelus Novus. Antikenmaterial VI: Tod des Hektor: zost. Aziza Haas; Menschen-Material. Die Massnahme, zost. Aziza Haas, Josef Szeiler, Barbara Wallburg. Berlin 1991; Hamletmaschine. TokyoMaterial, zost. Aziza Haas. Berlin 1991.
- 161 Martin Esslin, Anatomy of Drama, cit. d., s. 93.
- 162 Robert Wilson, cit. podľa Holm Keller: Robert Wilson. Regie im Theater. Frankfurt am Main 1997, s. 105 a ďalej.
- 163 Jan Kott: Shakespeare heute. Berlin 1989, s. 292.

- 164 Manfred Pfister: Das Drama. München 1988, s. 330.
- 165 Tamže, s. 190 a ďalej.
- 166 Tamže, s. 182.
- 167 Hans Christoph Angermeyer: Zuschauer im Drama. Brecht, Dürrenmatt, Handke. Frankfurt am Main 1971, s. 119.
- 168 Gerhard Bauer: Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur. Darmstadt 1977, s. 71 a ďalej.
- 169 Einar Schleef: Droge Faust Parzival. Frankfurt am Main 1997, s. 10.
- 170 Tamže, s. 10 a ďalej.
- 171 Tamže, s. 7.
- 172 Výraz pochádza od Herberta Blaua.
- 173 RoseLee Goldberg, cit. d., s. 194 a ďalej.
- 174 Michael Kirby: A Formalist Theatre. cit. d., s. 3 a ďalej.
- 175 Karlheinz Barck: Materialität, Materialismus, performance, in: Hans Ulrich Gumbrecht/ K. Ludwig Pfeiffer (zost.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1995, s. 121–138, tu s. 133.
- 176 Wolfgang Matzat: Dramenstruktur und Zuschauerrolle. München 1982, s. 54.
- 177 Edith Almhofer: Performance Art. Wien, Köln, Graz 1986, s. 44.
- 178 Rachel Rosenthal, cit. in: Fischer-Lichte: The Show and the Gaze, cit. d., s. 256 a ďalej. Porov. aj diskusiu Fischerovej-Lichteovej o tejto téme v citovanom diele.
- 179 Goldberg, cit. d., s. 172.
- 180 Johannes Lothar Schröder: Identität. Überschreitung, Verwandlung. Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern. Münster 1990, s. 210 a ďalej.
- 181 Richard Schechner: Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Z amerického originálu prel. Susanne Winnackerová. Reinbek 1990, s. 102.
- 182 Schechner, cit. d., s. 68 a ďalej.
- 183 Hans Ulrich Gumbrecht: American Football – im Stadion und im Fernsehen. In: Gianni Vattimo a Wolfgang Welsch (zost.): Medien-Welten Wirklichkeiten. München 1998, s. 208.
- 184 Tamže, s. 211.
- 185 Tamže, s. 214.
- 186 Karl Heinz Bohrer: Das absolute Präsens. Frankfurt am Main 1994, s. 7.
- 187 Tamže, s. 40 a ďalej.
- 188 Tamže, s. 41.
- 189 Tamže.
- 190 Tamže, s. 62.
- 191 Tamže, s. 181.
- 192 Alexander Kluge/ Heiner Müller: Ich bin ein Landvermesser, cit. d., s. 95.
- 193 Bertolt Brecht: Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1993, zv. 14, s. 47. *Preložila Anna Grusková.*
- 194 Bernard Dort: La Représentation émancipée. Arles 1988, s. 173.
- 195 „Les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique – pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leurs sens.“ Antonin

- Artaud: Zweites Manifest des „Theaters der Grausamkeit“. In: Le théâtre et son double. Paris 1964, s. 189. *Cit. podľa slovenského prekladu Sone Šimkovej, in: Antonin Artaud: Divadlo a jeho dvojník. Bratislava, Tália-press 1993, s. 105.*
- 196 Porov. Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt am Main 1978.
- 197 Julia Kristeva: Polylogue. Paris 1977.
- 198 Roland Barthes: Die Lust am Text. Frankfurt am Main 1974, s. 62. *Pozri aj: Rozkoš z textu. Preložili Anna Blahová a Marián Minárik. Bratislava 1994.*
- 199 Dietmar Polaczek vo FAZ z 3. 2. 1992 o Corsettiho inscenácii Kafkovho Beschreibung eines Kampfes.
- 200 „I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating/ I was walking in an alley/ you are beginning to look a little strange to me/ I'm going to meet him outside/ have you been living here long/ NO just a few days/ would you like to come in/ sure (...) What would you say that was [What would you say that was]/ 125/ [125]/ very well / (very well)/ play opossum...“ Porov. Performing Arts Journal č. 11/12, 1979, IV, s. 210. *Z angličtiny preložila Anna Grusková.*
- 201 Porov. Petra Maria Meyer: Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker. Düsseldorf, Bonn 1997, s. 120 a ďalej.
- 202 Porov. k tomu Helga Finter in: Theater heute 1/82, s. 49.
- 203 Cit. podľa Nils Tabert: Szenisches Schreiben. Theatralität in den Texten von Kathy Acker. Diplomová práca, Giessen 1992, s. 46 a ďalej.
- 204 Jean Jacques Roubine: Théâtre et mise en scène 1880–1980. Paris 1980, s. 166 a 168.
- 205 Friedrich Kittler: Grammophon Film Typewriter. Berlin 1986, s. 27 a ďalej. Porov. Jacques Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Weinheim/Berlin 1987, s. 204.
- 206 Porov. Helga Finter: Der subjektive Raum. Tübingen 1990, s. 127 a ďalej.
- 207 Roland Barthes: Das Rauhe der Stimme. Berlin 1979, s. 19 a ďalej.
- 208 Helga Finter: In: Theater heute 1/82, s. 49.
- 209 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften zv. 1, 2. Frankfurt am Main 1974.
- 210 Porov. Jaques Derrida: Spectres de Marx. Paris 1993.
- 211 *Marcel Proust: A la recherche du temps perdu – Le Côté de Guermantes. Editor Robert Laffont, Paris 1987, str. 125. Preložila Beata Panáková.*
- 212 Porov. Jean-Jacques Roubine: Théâtre et mise an scène 1880–1980. Paris 1980, s. 107.
- 213 Tamže, s. 114.
- 214 Max Frisch: Tagebücher 1946–1949. Frankfurt am Main 1970. s. 65.
- 215 Porov.: Anschauung als ästhetische Kategorie. Neue Hefte für Philosophie, Zošit 18/19. Göttingen 1980, najmä Manfred Frank: Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher, tamže, s. 58–78.
- 216 Porov. Kirsten Gram Holmström: Monodrama Attitudes Tableaux Vivants. Uppsala 1967.
- 217 Porov. okrem iného: Raumkonzepte. Ausstellungskatalog. Konzept: Hannelore Kersting, Bernd Vogelsang, Helmut Grosse. Frankfurt am Main 1986.

- 218 Porov. Kirsten Herkenrath, Jan Lauwers Antonius und Cleopatra. Eine nach-epische Theaterkonzeption. Diplomová práca, Giesen 1993, s. 65 a ďalej.
- 219 Georg Hensel: Theater der siebziger Jahre. München 1983, s. 328 a ďalej.
- 220 Stefanie Carp über Anna Viebrock in: Pfüller, V. / Ruckhäberle, H.-J., cit. d., s. 120 a ďalej.
- 221 Wolfgang Storch in: Pfüller, V. / Ruckhäberle, H.-J., cit. d., s. 99. Okrem toho Lehmann, H.-T.: Theater des Konflikts. Ein Versuch über Einar Schleef. In: Neue Rundschau 101, Zošit 3, 1990.
- 222 Theodor Lessing: Nietzsche.
- 223 Porov. okrem iného: Theresia Birkenhauer / Anette Storr (zost.): Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur. Berlin 1998.
- 224 Brecht: Brecht, Werke, cit. d., zv. 3, s. 96 a ďalej.
- 225 Patrice Pavis: Dictionnaire du théâtre, Paris 1987, s. 388. „V klasickej dramaturgii pozorujeme tendenciu ku koncentrácii a k dematerializácii dramatického (mimoscénického) času. (...) Klasicke divadlo vo vzťahu k scéne vonkajší čas dematerializuje, keď vytvára ilúziu čistej reči.“ Cit. podľa prekladu Sone Šimkovej, in: Patrice Pavis: Divadelný slovník. Bratislava, Divadelný ústav 2004, s. 59.
- 226 Nasledujúce podrobnosti k tejto inscenácii in: Simone Seym: Das Théâtre du Soleil. Stuttgart 1992, najmä s. 91–100.
- 227 Pavis, Dictionnaire, cit. d., s. 387. „Máme do činenia s iniciačným časom, ktorý predchádza divadelnému času (...) ako prah a príprava, psychologická príprava iného času, prah predstavenia.“ Cit. podľa prekladu Sone Šimkovej, in: Patrice Pavis: Divadelný slovník. Bratislava, Divadelný ústav 2004, s. 58.
- 228 Hans Blumenberg: Lebenszeit und Weltzeit. Frankfurt am Main 1986, s. 223.
- 229 “never turned to each other just blurs on the fingers of the field no touching or anything of that nature always space between if only an inch...” Samuel Beckett: Stücke und Bruchstücke. Frankfurt am Main 1978, s. 20–52. Preložila Anna Grusková.
- 230 “not a sound only the old breath and the leaves turning and then suddenly this dust whole place full of dust when you opened your eyes from floor to ceiling nothing only dust and not a sound only what was it it said come and gone was that it something like that come and gone come and gone and gone no one come and gone in no time gone in no time.” Tamže, s. 70. Preložila Anna Grusková.
- 231 Heiner Müller: Der Auftrag. Quartett. Zwei Stücke. Frankfurt am Main 1988, s. 42. Cit. podľa prekladu Jána Štrassera a Petra Zajaca, in: H. M.: Vietor a krik sveta. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1992, s. 61
- 232 Theater heute, Sondernummer Theater 1960–1980, s. 84.
- 233 Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main 1997, s. 347. V slovenčine o tejto téme pozri Gilles Deleuze: Rokovania 1972–1990. Bratislava, Archa 1998. Prel. Miroslav Marcellì, s. 70–74.
- 234 Alexander Kluge/Oskar Negt: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. 1973.
- 235 Patrice Pavis: Dictionnaire du théâtre, Paris 1987, s. 388.
- 236 Tamže.
- 237 Roland Barthes: Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1989, s. 40 a ďalej. Cit. podľa prekl. Miroslava Petříčka, in: Roland Barthes: Světla komora. Bratislava, Archa 1994, s. 31–2.
- 238 Bolo by zaujímavé porovnať z tohto hľadiska Wilsonovo divadlo a špecificky filmovú pomalosť filmov Stanleyho Kubricka ako 2001 – Odysea v priestore sveta alebo Barry Lyndon: takisto ako Wilsonovo divadlo inklinuje k svetelnému obrazu, inklinuje Kubrick vo svojich filmoch k nehybnosti: z víru pohybu k smrteľnému pokoju priestoru sveta alebo malby (Barry Lyndon).
- 239 Barthes: Die Helle Kammer, cit. d., s. 106, v českom preklade s. 84.
- 240 Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung, München 1992, s. 364 a nasledujúce.
- 241 Gottfried Boehm: Bild und Zeit. In: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Zost. Hannelore Paflik. Weinheim 1987, s. 20 a 23.
- 242 Porov. Peter Jelavich: Berlin cabaret. Cambridge Mass. (a i.) 1993.
- 243 Cit. podľa Jelavich, cit. d., s. 225.
- 244 Oskar Panizza: Der Klassizismus und das Eindringen des Varietés. In: Die Gesellschaft. 1252–1274, Oktober 1896. Porov. okrem toho Frank Wedekind: Werke in drei Bänden. Berlin, Weimar 1969. Z toho: Zirkusgedanken. zv. 3, s. 153 a ďalej, Im Zirkus. zv. 3, s. 163 a ďalej; Fritz Schwitterling. zv. 1, s. 167 a ďalej.
- 245 Georg Christoph Tholen a Michael Scholl (zost.): Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit. Weinheim 1990, s. 13.
- 246 Porov. Gerald Siegmund: Theater und Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas. Tübingen 1996.
- 247 Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt am Main 1987.
- 248 Porov. Karlheinz Barck: Materialität. Materialismus, performance. In: Hans Ulrich Gumbrecht a K. Ludwig Pfeiffer (zost.): Materialität der Kommunikation, Frankfurt am Main 1988, s. 123.
- 249 Peter Handke: Die Stunde, da wir nichts voneinander wussten, Berlin 1993, s. 32.
- 250 Tamže, s. 66.
- 251 Tamže, s. 28.
- 252 Bertolt Brecht: Werke. zv. 22, 1, Berliner und Frankfurter Ausgabe, zost. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei a Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar 1993, s. 171.
- 253 Tamže, s. 2.
- 254 Pierre Corneille: Discours sur les trois unités. In: Oeuvres complètes. Paris 1963, s. 844. Porovnáva s tým ústredný význam konceptu „deregulácie“ v poetike moderny od Jeana Arthura Rimbauda, ktorý povýšil „dérèglement de tous les sens“ na program básnictva.
- 255 Tamže, s. 845. „...moins on se charge d'action passées, plus on a l'auditeur – nie napríklad: le spectateur! – propice par le peu de gêne qu'on lui donne, en lui rendant toutes les choses présentes, sans demander aucune réflexion à sa mémoire que pour ce qu'il a vu.“
- 256 Roland Barthes rozlišuje v tele rôzne telá: najmä pôžitkárské telo a pracovné telo. Porov. Roland Barthes: Die Lust am Text. Frankfurt am Main 1986.

- 257 Sergej M. Eisenstein: Montage der Atraktionen. In: Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1979, s. 48.
- 258 Porov. Jean Baudrillard in: Ars Electronica (zost.), Philosophien der neuen Technologie. Berlin 1989, s. 116–119.
- 259 Porov. k celému odseku: Gottfried Boehm (zost.): Was ist ein Bild? 1995, s. 38 a s. 11–38.
- 260 Valère Novarina: Le Théâtre des paroles. Paris 1988, s. 22 a 24: „L'acteur n'est pas un interprète parce que le corps n'est pas un instrument.“ A „L'acteur n'exécute pas mais s'exécute, interprète pas mais se pénètre, raisonne pas mais fait tout son corps résonner. Construit pas son personnage mais s'décompose le corps civil maintenu en ordre, se suicide. C'est pas d'la composition d'personnage, c'est de la décomposition d'l'homme qui se fait sur la planche.“ *„Herec nie je interpret, lebo jeho telo nie je nástroj.“ A „Herec nestvárňuje, ale spotrebáva sám seba. Nestvárňuje, ale preniká vlastným vnútrom. Nerozumuje, ale rezonuje celým telom. Neskladá postavu, ale rozkladá svoje usporiadané civilné telo, pácha samovraždu. Nie je to skladanie postavy, je to rozklad postavy.“* Prel. Elena Flašková, in: Valère Novarina: Hry. Bratislava, Divadelný ústav 2006, s. 25 a 26.
- 261 Eugenio Barba a Iben Nagel Rasmussen: Bemerkungen zum Schweigen der Schrift, zost. C. Falke a W. Ybema. Frankfurt am Main 1983, s. 39.
- 262 Roland Barthes: Die helle Kammer, cit. d., s. 66.
- 263 Giorgio Agamben: Noten zur Geste. In: Jutta Georg Lauer, Postmoderne und Politik. Tübingen 1992, s. 97–107.
- 264 Tamže, s. 99.
- 265 Tamže, s. 99 a ďalej.
- 266 Gabriele Brandstetter: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main 1995, s. 69.
- 267 Porov. Gaetano Biccari: Zuflucht des Geistes? Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900–1944. Dizertačná práca, Frankfurt am Main 1998.
- 268 Porov. Theater der Zeit, máj/jún 1996, s. 47.
- 269 Valentina Valentini, Societas Raffaello Sanzio. Cit. z rukopisu.
- 270 Porov. Mallarmé, cit. d., s. 304.
- 271 Porov. Fits Vogels: Termiek: Driftig zoeken, in: Toneel Theatral č. 3, 1983, s. 30.
- 272 Porov. Lehmann, Hans-Thies: Das Erhabene ist das Unheimliche, in: Merkur, zošit 9, 1989.
- 273 Frank Hörnigk (zost.): Heiner Müller Material. Texte u. Kommentare, Göttingen 1989, s. 50.
- 274 Informationsblatt Theater der Welt, Dresden 16. 6. 1996. Porov. aj Claudia Castellucci / Romeo Castellucci: Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona. Milano 1992.
- 275 Emil Hrvatin: Jan Fabre. La discipline du chaos, le chaos de la discipline. Bagnolet 1994.
- 276 Paul de Man: Allegorien des Lesens, Frankfurt am Main, 1988, s. 214.
- 277 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, zv. 7, zost. Gretel Adorno a Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1984 (4. vyd.), s. 354.
- 278 Fischer-Lichte, The Show and the Gaze of Theatre, cit. d., s. 255.
- 279 Thomas Oberender: Theater der Vergleichgültigung. In: Theater der Zeit, marec/april 1998, s. 87.
- 280 Bertolt Brecht: Werke. Cit. d., zv. 3, s. 415.
- 281 Rozhovor s Abdohom, in: Theaterschrift, zošit 3, 1993. Grenzverletzungen. Über Risiko, Gewalt & innere Notwendigkeit, zost. Marianne Van Kerkhoven, s. 48–64, tu s. 58.
- 282 Tamže, s. 60.
- 283 O poslednej fáze práce informuje majstrov žiak Thomas Richards in: Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen, Berlin 1996.
- 284 R. Buckminster Fuller, cit. podľa Joachima Krusseho. In: Bernhard J. Dotzler (zost.): Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis. Berlin 1995, s. 162.
- 285 Tamže.
- 286 Götz Grossklau: Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt am Main 1995, s. 108.
- 287 Porov. David Savran: The Wooster Group. Breaking the Rules. New York 1988.
- 288 Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, zv. 1, Tübingen 1988, s. 7 a ďalej.
- 289 Florian Rötzer: Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt am Main 1991, s. 257.
- 290 Tamže.
- 291 Mark Reaney: Virtual Reality on Stage. In: VR WORLD, máj/jún 1995.
- 292 Manfred Waffender (zost.): Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten. Reinbek 1991, s. 114.
- 293 Porov. Florian Rötzer: Digitaler Schein. Cit. d., s. 65. *Pozri aj: Marwin Minsky: Konštrukcia mysle. Bratislava 1996. Preložil Ján Habdák.*
- 294 Tamže, s. 67.
- 295 Tieto príklady pochádzajú z rukopisu Arnda Wesemanna: Vortrag bei „Medienzeitalter“, Bremen 30. 4. 1996.
- 296 Tamže.
- 297 Theater heute, Sondernummer Theater 1960–80, s. 97.
- 298 June Schlueter cit. podľa Sigrid Bauschinger: Sprechtheater und Theaterbild. Peter Handke auf der amerikanischen Bühne. In: Sigrid Bauschinger a Susan L. Cocalis (zost.): Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und in den USA, Bern 1992, s. 39–58, tu s. 47 a ďalej.
- 299 Birgit Verwiebe: Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Katalóg k výstave roku 1993 v Bonne, Baseli (a i.) 1993, s. 73.
- 300 Tamže, s. 76.
- 301 Porov. Birgit Verwiebe: Sehnsucht, aj Birgit Verwiebe: Lichtspiele. Vom Mondschein-transparent zum Diorama, Stuttgart 1997.
- 302 Programmmaterial Theater der Welt, Dresden 1996.



- 303 Telefonický rozhovor Brigitte Fürleovej s Robertom Lepagom z roku 1993. In: *Theaterschrift* 5/6, Über Dramaturgie. Zost. Marianne Van Kerkhoven, január 1994, s. 210–23.
- 304 Jochen Schulte-Sasse: Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur. Über neuere Wechselbeziehungen. In: Hans Ulrich Gumbrecht/ K. Ludwig Pfeiffer (zost.): *Materialität der Kommunikation*. Cit. d., s. 429–454, tu s. 439.
- 305 Friedrich A. Kittler: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986, s. 238.
- 306 Tamže, s. 241.
- 307 Edith Decker: Paik. Video, Köln 1988, s. 173.
- 308 Tamže, s. 64 a ďalej.
- 309 Bill Viola: *Katalog Salzburger Kunstverein 1994*, s. 135.
- 310 Gerald Siegmund vo *Frankfurter Allgemeine Zeitung* z 28. 1. 1998.
- 311 Gary Hill. *Katalog Stedelijk Museum Amsterdam/Kunsthalle Wien*. 1993, s. 162.
- 312 Tamže, s. 159.
- 313 Tamže, s. 172.
- 314 Gottfried Boehm, *Zeitigung. Annäherungen an Garry Hill*. In: Theodora Vischer (zost.): *Gary Hill. Arbeit am Video*. Basel 1995, s. 26–42, tu s. 26.
- 315 Porov. Gottfried Boehm: *Die Bilderfrage*. In: Gottfried Boehm (zost.), *Was ist ein Bild?* München 1994, s. 336.
- 316 Hans Belting: *Gary Hill und das Alphabet der Bilder*. In: Vischer, cit. d., s. 43–70, tu s. 63. (Herumgehen – obchádzat niečo, prechádzat sa, pozn. prekl.)
- 317 Tamže, s. 64.
- 318 Tamže, s. 65.
- 319 Tamže, s. 64.
- 320 Vivian Sobchak: *The Scene of the Screen*. In: *Materialität der Kommunikation*, zost. Hans Ulrich Gumbrecht/ K. Ludwig Pfeiffer. Cit. d., s. 416–428, tu s. 426.
- 321 Porov. citáty aj diskusiu o Imdahlových tézach in: Bernhard Waldenfels: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Frankfurt am Main 1999, s. 139.
- 322 Rustom Barucha a Gautam Dasgupta: *The Mahabharata: Peter Brook's Orientalism*. In: *Performing Arts Journal* 30, zv. X, č. 3 (1987), s. 9–16.
- 323 Andrzej Wirth: *Interkulturalität und Ikonophilia im neuen Theater*. In: Bauschinger: *Vom Wort zum Bild*, cit. d., s. 233–243.
- 324 Patrice Pavis: *Wilson, Brook, Zadek: Ein interkulturelles Zusammentreffen?* In: Erika Fischer-Lichte / Harald Xander (zost.): *Welttheater – Nationaltheater – Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1993, s. 179–201.
- 325 Porov.: *Alain Patrice Nganang: Interkulturalität und Bearbeitung. Untersuchung zu Soyinka und Brecht*. (Dissertation Frankfurt am Main 1998), München 1998.
- 326 Porov. Fischer-Lichte: *The Show and the Gaze of Theatre*, cit. d., s. 223 a ďalej.
- 327 Julia Kristeva: *Politique de la littérature*. In: *Polylogue*. Paris 1977, s. 13–21.
- 328 Hal Foster: *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Bay Press 1985, s. 145. („the breakdown of the old structural opposition of the cultural and the economic in the simultaneous commodification of the former and the symbolization of the latter“)
- 329 Tamže, „the transgressive politics of avantgardisme presupposes cultural limits which are no longer relevant to the seemingly limitless horizon of multinational capitalism“.
- 330 Bertolt Brecht: *Werke*, cit. d., zv. 10, s. 495. *Preložila Anna Grusková*.
- 331 Werner Hamacher: *Afformativ, Streik*. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (zost.): *Was heisst „Darstellen“?* Frankfurt am Main 1994, s. 340–371.
- 332 Arthur J. Sabbatini: *Terrorism, Perform*. In: *High Performance*, zv. 9, č. 2, s. 29–33.
- 333 Richard Schechner: *Performance Theory*, cit. d., s. 166 a ďalej.
- 334 Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996, s. 40.
- 335 Samuel Weber: *Humanitäre Intervention im Zeitalter der Medien. Zur Frage einer heterogenen Politik*. In: Hans-Peter Jäck, Hannelore Pfeil (zost.), *Politiken des Anderen*, zv. 1, Frankfurt am Main 1995, s. 5–27, tu s. 26.
- 336 In: *Theater heute* 1, 1990, s. 1
- 337 Hans-Thies Lehmann: *L'esthétique du risque*. in: *L'art du théâtre*, jeseň 1987, č. 7, s. 35–44.

## **Bibliografia**

- Acker, Kathy: *Blood and Guts in High School – Plus Two*, London 1984.
- Acker, Kathy: *The Birth of the Poet*. In: *Wordplays č. 5. An Anthology of New American Drama, Performance Arts Journal Publications*, New York 1986, s. 305–334.
- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Gesammelte Schriften*, zv. 4. Frankfurt am Main 1980.
- Agamben, Giorgio: *Noten zur Geste*, in: Jutta Georg Lauer, *Postmoderne und Politik*. Tübingen 1992, s. 97–107.
- Almhofer, Edith: *Performance Art. Die Kunst zu Leben*, Wien, Köln, Graz 1986.
- Angermeyer, Hans Christoph: *Zuschauer im Drama. Brecht, Dürrenmatt, Handke*. Frankfurt am Main 1971.
- Anzieu, Didier: *The Sound Image of the Self*. In: *International Review of Psycho-Analysis*, zv. 6, London 1979, s. 23–36.
- Asman, Carrie: *Theater und Agon/Agon und Theater: Walter Benjamin und Florens Christian Rang*, in: *Modern Language Notes*, 107/3, 1992, s. 606–624.
- Auslander, Philip: *From acting to performance*, New York 1997.
- Aristoteles: *Poetik*, zost. a prel. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982. (*Poetika. Rétorika. Politika. Preložili Miroslav Okál a Peter Kuklica. Bratislava 1980.*)
- Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*. Paris 1964. (*Divadlo a jeho dvojník. Preložila Soňa Šimková. Bratislava 1993.*)
- Bablet, Denis (zost.): *Collage et Montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, CNRS, Lausanne 1978.
- Bablet, Denis: *Théâtre/public* 1986.
- Bablet, Denis: *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris 1965.
- Badiou, Alain: *Rhapsodie pour le théâtre*, Paris 1990.
- Banu, Georges: *Le théâtre. sorties de secours*, Paris 1984. (*Pozri aj Divadlo alebo Naplnený okamih. Pokusy a eseje. Preložil Miloš Mistrík. Bratislava 1998.*)
- Banu, Georges: *Klaus Michael Grüber. ...Il faut que le théâtre passe a travers les larmes...*, Paris 1983.
- Barck, Karlheinz: *Materialität, Materialismus, performance*, in: Hans Ulrich Gumbrecht; K. Ludwig Pfeiffer (zost.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main 1995, s. 121–138.
- Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982.
- Bauer, Gerhard: *Zur Poetik des Dialogs. Leistung und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur*, Darmstadt 1977.
- Bauschinger, Sigrid; Cocalis, Susan L. (zost.): *Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA*, Bern 1992.
- Barthes, Roland: *Das Rauhe der Stimme*. Berlin 1979.
- Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt am Main 1990.
- Barthes, Roland: *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main 1989. (*Světlá komora. Preložil Miroslav Petříček, Bratislava 1994.*)
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main 1974. (*Rozkoš z textu. Preložili Anna Blahová a Marián Minárik. Bratislava 1994.*)

Barucha, Rustom; Dasgupta, Gautam: The Mahabharata; Peter Brook's ›Orientalism‹. In: *Performing Arts Journal* 30, zv. X, č. 3 (1987), s. 9–16.

Bayerdörfer, Hans-Peter: Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie. In: Kafitz, Dieter (zost.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende*, Tübingen 1991, s. 121–138.

Beckett, Samuel: *Stücke und Bruchstücke*. Frankfurt am Main 1978.

Belting, Hans: Gary Hill und das Alphabet der Bilder, in: Vischer, Theodora (zost.): *Gary Hill. Arbeit am Video*. Basel 1995, s. 43–70.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Gesammelte Schriften, zv. 1, 2. Frankfurt am Main 1974. (*Umění ve věku technické reprodukovatelnosti*. In: *Dílo a jeho zdroj, přeložili Růžena Grebeníčková, Jaroslav Strátecký, Věra Saudková, Praha 1979*.)

Berg, Jan; Hügel, Hans-Otto; Kurzenberger, Hajo (zost.): *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim 1997.

Berreby, Gérard (zost.): *Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste*, Paris 1985.

Birkenhauer, Theresia; Storr Annette (zost.): *Zeitlichkeit – Zur Realität der Künste*. Theater. Film. Photographie. Malerei. Literatur, Berlin 1998.

Birringer, Johannes: *Postmodern Performance and Technology*. In: *Performing Arts Journal* 26/27 (zv. XI, č. 2/3, 1985), s. 221–233.

Birringer, Johannes: *Erschöpfter Raum – Verschwindende Körper*. In: Rötzer, Florian (zost.): *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt am Main 1991, s. 491 a dálej.

Blau, Herbert: *Take up the bodies: »Theater at the vanishing point«*, Chicago 1982.

Blumenberg, Hans: *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt am Main 1986.

Boehm, G.; Mosch, U.; Schmidt, K. (zost.): *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, Basel 1996.

Boehm, Gottfried: *Bild und Zeit*. In: Hannelore Paflik (zost.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987.

Boehm, Gottfried: *Zeitigung. Annäherungen an Gary Hill*, in: Vischer, Theodora (zost.), *Gary Hill. Arbeit am Video*. Basel 1995, s. 26–42.

Boehm, Gottfried (zost.): *Was ist ein Bild?* 1995.

Böhnisch, Siemke: *Gewalt auf der Bühne – Kritik eines Paradigmas*, in: Berg, J.; Hügel, H.-O.; Kurzenberger, H. (zost.): *Authentizität als Darstellung*, Hildesheim 1997, s. 122–131.

Bohrer, Karl Heinz: *Das absolute Präsens*. Frankfurt am Main 1994.

Bonnerot, Sylvianne: *Visages du théâtre contemporain*, Paris 1971.

Borie, Monique; Rougemont, Martine de; Scherer, Jacques: *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*, Paris 1982.

Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt am Main 1987.

Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995.

Brendel, Laura: *Computers as Theatre*, Addison Wesley Publishing Company, 1993.

Brook, Peter: *Wanderjahre. Schriften zu Theater, Film u. Oper 1946–1987*, Berlin 1989, s. 68–141.

Borie, Monique: *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris 1997.

Cadava, Eduardo; Connor, Peter; Nancy, Jean-Luc (zost.): *Who comes after the subject?*, London, New York 1991.

Case, Sue-Ellen; Reinelt, Janelle (zost.): *The Performance of Power*, University of Iowa Press, Iowa City 1991.

Castellucci, Claudia; Castellucci, Romeo: *Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*. Milano 1992.

Centre Nationale Recherches Scientifique: *Du cirque au théâtre. L'âge d'homme*, Lausanne 1983.

Crugten, Alain van: *S. I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*, Slavica, Lausanne 1971.

Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996.

Decker, Edith: *Paik*. Video, Köln 1988.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1997. (*Film 2. Obraz – čas. Přeložil Čestmír Pelikán, Praha 2006, pozri Gilles Deleuze: Rokovania 1972–1990. Bratislava, Archa 1998. Prel. Miroslav Marcelli, s. 70–74.*)

Derrida, Jaques: *Gesetzeskraft*. Frankfurt am Main 1991. (*Síla zákona: „mystický základ authority“*. Přeložil Miroslav Petříček, Praha 2002.)

Derrida, Jaques: *Spectres de Marx*, Paris 1993.

Diamond, Elin (zost.): *Performance and cultural politics*, Routledge 1996.

Dort, Bernard: *La Représentation émanicipée*. Arles 1988.

Dort, Bernard: *Une écriture de la représentation*, in: *Théâtre en Europe*, č. 10, Paris 1986, s. 18–21.

Dotzler, Bernhard J.; Müller, Ernst (zost.): *Wahrnehmung und Geschichte – Markierungen zur Aisthesis materialis*, Berlin 1995.

Drapon, Christian: *Théâtre/public* 1985.

Eberle, O.: *Cenalora. Leben, Glauben, Tanz und Theater der Urvölker*, Olten 1954.

Eisenstein, Sergej M.: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1979.

Eliot, T. S.: *A dialogue on dramatic poetry*. In: *Selected Essays*, London 1932.

Esslin, Martin: *Absurdes Theater*. Frankfurt am Main 1967. (*Pozri Podstata, tradice a smysl absurdního divadla: Kapitoly z knihy Absurdní divadlo. Přeložil Libor Štukavec v spolupráci so Z. Srnom. Praha 1966.*)

Esslin, Martin: *An Anatomy of Drama*, New York 1976, 1979 (3. vydanie). Lorenz, Renate: *Jan Fabres »Die Macht der theatralischen Torheiten« und das Problem der Aufführungsanalyse*, Diplomová práca, Gießen 1988.

Finter, Helga: *Die soufflierte Stimme*. In: *Theater heute* 1/1982, s. 45–51.

Finter, Helga: *Experimental Theatre and Semiology of Theatre. The Theatricalization of Voice*. In: *Modern Drama*, zv. XXIV, č. 4, december 1983, Toronto, s. 501–517.

Finter, Helga: *Der subjektive Raum*, Tübingen 1990.

Fischer-Lichter, Erika (zost.): *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main 1983, Tübingen 1985.*

Fischer-Lichte, Erika: *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, Iowa University Press 1997.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*, zv. 1. Tübingen 1988, 2. vyd.

Fischer-Lichte, Erika (zost.): *Theater Avantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Tübingen/Basel 1995.

Floeck, Wilfried (zost.): *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen 1998.

Foster, Hal (zost.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press Port Townsend, Wash 1983.

Foster, Hal: *Recordings: Art. Spectacle. Cultural Politics*, Port Townsend, WA: Bay Press 1985.

Fuchs, Elinor: *The death of character. Perspectives on theatre after modernism*, Indiana 1996.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1965.

Genet, Jean: *L'étrange mot d'urbanisme*, in: *Oeuvres complètes*, zv. 4, Paris 1968.

Genette, Gérard: *Palimpsestes*. Paris 1982.

Goebbels, Heiner; Lehmann, Hans-Thies: *Gespräch*, in: Wolfgang Storch (zost.): *Das szenische Auge*. Berlin 1996.

Goethe – Schiller: *Briefwechsel*. Hamburg 1961. (*Goethe – Schiller: Korespondence. Preložil Vojtech Zamarovský. Praha 1975.*)

Goldberg, Roselee: *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York 1988.

Gray, Camilla: *The Great Experiment. Russian Art 1863–1922*, London 1962.

Greenaway, Peter: *Die Zukunft des Körpers*. In: *Kunstforum* 133, april 1996, s. 278 a dalej.

Großklaus, Götz: *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt am Main 1995.

Grotowski, Jerzy: *Für ein armes Theater*, Berlin 1994. (*Od chudého divadla k divadlu pramenů. Spracoval Josef Vinař, Praha 1981, pozri aj Divadlo a rituál. Texty 1965–1969. Preložila Barbora Ertlová, Bratislava 1999.*)

Gumbrecht, Hans Ulrich: *American Football – im Stadion und im Fernsehen*. In: Gianni Vattimo u. Wolfgang Welsch (zost.): *Medien-Welten Wirklichkeiten*. München 1998.

Haas, Aziza (zost.): *Maske und Kothurn*, 36. roč./1990, zoš. 1–4. *Theater Angelus Novus. Antikenmaterial VI. Tod des Hektor*.

Haas, Aziza; Szeiler, Josef; Wallburg, Barbara: *MenschenMaterial. Die Maßnahme*, Berlin 1991.

Haas, Aziza: *Hamletmaschine*. TokyoMaterial, Berlin 1991.

Hamacher, Werner: *Afformativ. Streik*, in: Christiaan L. Hart Nibbrig: *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt am Main 1994, s. 340 a dalej.

Handke, Peter: *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten*, Berlin 1993.

Hartman, G.: *Psychoanalysis and the Question of the Self*.

Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt am Main 1994.

Hensel, Georg: *Theater der siebziger Jahre*. München 1983.

Herkenrath, Kirsten: *Jan Lauwers' »Antonius und Cleopatra«*. Eine nach-epische Theaterkonzeption, diplomová práca, Gießen 1993.

Heubach, Fritz: *Virtuelle Realitäten und ordinäre Illusionen. Psychologische Bemerkungen zur Wahrnehmung der visuellen Welt als »Wirklichkeit«*. In: *Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung...* Redakcia Uta Brandes, Göttingen 1995, s. 139–146.

Gary Hill. *Katalog Stedelijk Museum Amsterdam/ Kunsthalle Wien*. 1993.

Hoghe, Raimund: *Pina Bausch. Tanztheatergeschichten mit Fotos von Uli Weiss*, Frankfurt am Main 1986.

Holländer, Hans; Thomsen, Christian W. (zost.): *Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst. Architektur. Musik. Literatur. Religion. Aspekte und Perspektiven*, Köln 1987.

Holmström, Kirsten Gram: *Monodrama Attitudes Tableaux Vivants*, Uppsala 1967.

Hörnigk, Frank (zost.): *Heiner Müller Material. Texte u. Kommentare*, Göttingen 1989.

Hrvatín, Emil: *Jan Fabre. La Discipline du chaos. Le chaos de la discipline*, Seine Saint-Denis 1994.

Innes, Christopher: *Avant Garde Theatre 1892–1992*, Routledge, London, New York 1993.

Jacquot, Jean: *Le théâtre moderne – depuis la deuxième guerre mondiale*, Paris 1973.

Jelavich, Peter: *Populäre Theatralik, Massenkultur und Avantgarde: Betrachtungen zum Theater der Jahrhundertwende*. In Schmid, Herta; Striedter, Jurij (zost.): *Dramatische und theatralische Kommunikation*, Tübingen 1992, s. 253–261.

Kafitz, Dieter (zost.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende*, Tübingen 1991.

Kamper, Dietmar; Wulf, Christoph (zost.): *Das Heilige*. Frankfurt am Main 1987.

Kantor, Tadeusz: *Theater des Todes*, Zirndorf 1983, s. 81. (*Pozri Texty I a II, Praha 1989.*)

Keller, Holm: *Robert Wilson. Regie im Theater*. Frankfurt am Main 1997.

Kersting, Hannelore a. i.: *Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910–1930*, Frankfurt am Main 1986, zost. Städel Frankfurt a Theatermuseum der Universität Köln.

Kirby, Micheal: *A Formalist Theatre*, Pennsylvania 1987.

Kittler, Friedrich A.: *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*, München 1989.

Kittler, Friedrich A.: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986.

Kloepfer, Rolf: *Das Theater der Sinn-Erfüllung: DOUBLE & PARADISE vom Serapionstheater (Wien) als Beispiel einer totalen Inszenierung*. In: Erika Fischer-Lichte (zost.), *Das Drama und seine Inszenierung*. Frankfurt am Main 1983, s. 199–218.

Kluge, Alexander; Negt, Oskar: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, 1973.

König, Eugen; Lutz, Ronald (zost.): *Bewegungskulturen*, Academia Verlag, Sankt Augustin 1995.

Kolk, Mieke: *Spreken om het leven. Vrouwelijke subjectiviteit in het postmoderne theater*, Amsterdam 1995.

Kostelanetz, Richard: *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and other Mixed-Means Performances*, New York 1968.

Kott, Jan: *Shakespeare heute*. Berlin 1989. (*Shakespeareovské črty. Preložila Ludmila Furgyiková. Praha 1964.*)

Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt am Main 1978.

Kristeva, Julia: Polylogue, Paris 1977.

Kroesinger, Hans-Werner: Robert Wilsons Hamletmaschine in New York. Eine Aufführungs-analyse, diplomová práca, Gießen 1988.

Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Weinheim, Berlin 1987.

Langer, Susanne K.: Feeling and Form, New York 1953.

Larthomas, Pierre: Le langage dramatique, PUF, Paris 1990.

Lehmann, Hans-Thies: Antiquité et modernité par delà le drame. In Georges Banu: Klaus Michael Grüber: ...il faut que le théâtre passe a travers les larmes... Paris 1993, s. 201-206.

Lehmann, Hans-Thies: Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse. In: Zeitschrift für Semiotik, zv. 11, zoš. 1, 1989, najmä s. 35-37.

Lehmann, Hans-Thies: Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners »Dantons Tod« und Heiner Müllers »Der Auftrag«, in: Becker, Peter von a i. (zost.): Dantons Tod. Die Trauerarbeit im Schönen. Ein Theater-Lesebuch, Frankfurt am Main 1980, s. 106-121.

Lehmann, Hans-Thies: L'esthétique du risque. In: L'art du théâtre, jeseň 1987, č. 7, s. 35-44.

Lehmann, Hans-Thies: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödien, Stuttgart 1991.

Lehmann, Hans-Thies: Robert Wilson. Szenograph /Fußnote zur »Hamletmaschine«, in: Parkett č. 16, 1988, s. 30-41.

List, Elisabeth (zost.): Leib. Maschine. Bild, Wien 1997.

Liotard, Jean François: Affirmative Ästhetik, Berlin 1982.

Mainusch, Herbert: Regie und Interpretation. Gespräche mit Regisseuren, München 1985.

Man, Paul de: Allegorien des Lesens, Frankfurt am Main 1988.

Man, Paul de: Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt am Main 1993.

Marranca, Bonnie: Ecologies of theatre, Baltimore 1996.

Matzat, Wolfgang: Dramenstruktur und Zuschauerrolle. München 1982.

Menke, Christoph: The Dissolution of the Beautiful: Hegel's Theory of Drama, in: L'esprit créateur, zv. XXXV, č. 3, Lexington 1995, s. 19-36.

Menke, Christoph: Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel, Frankfurt am Main 1996.

Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer, zv. 1-3, Frankfurt am Main 1986, 1990, 1994.

Müller, Heiner: Heiner Müller Material. Texte und Kommentare, zost. Frank Hörnigk, Göttingen 1989.

Müller, Heiner: jenseits der Nation. Berlin 1991.

Müller, Heiner; Kluge, Alexander: Ich bin ein Landvermesser. Gespräche, Neue Folge. Hamburg 1996.

Müller, Jürgen E. (zost.): Towards a Pragmatics of the Audiovisual - Theory and History, zv. 1-2. Münster 1994.

Müller, Wolfgang G.: Das Ich im Dialog mit sich selbst: Bemerkungen zur Struktur des dramatischen Monologs von Shakespeare bis zu Samuel Beckett. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56, Stuttgart 1982, č. 2, s. 314-333.

Mukařovský, Jan: Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt am Main 1970. (*pozri Studie z estetiky, Praha 1966 aj Studie I. a II, Brno 2000 a 2001.*)

Murray, Timothy (zost.): Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1997.

Neef, Sigrid (zost.): Das Theater der Ruth Berghaus, Berlin 1989.

Neumann, Sven: »Der einzige wahre Raum ist der, der im Kopf des Zuschauers entsteht«. Das Theater des Achim Freyer, in: Pfüller, Volker; Ruckhäberle, Hans-Joachim (zost.): Das Bild der Bühne. Arbeitsbuch Theater der Zeit. Berlin 1988.

Nganang, Alain Patrice: Interkulturalität und Bearbeitung. Untersuchung zu Soyinka und Brecht. (Dizertačná práca, Frankfurt am Main 1998), München 1998.

Novarina, Valère: Le théâtre des paroles. Paris 1969. (*in: Hry. Preložila Elena Flašková. Bratislava 2006.*)

Oberender, Thomas: Theater der Vergleichgültigung. In: Theater der Zeit, marec/april 1998.

Panizza, Oskar: Der Klassizismus und das Eindringen des Varieté. In: Die Gesellschaft, oktober 1896, s. 1252-1274.

Paul, Arno: Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln. In: Klier, Helmar (zost.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, Darmstadt 1981, s. 208-237.

Pavis, Patrice: Dictionnaire du théâtre, Paris 1987. (*Divadelný slovník. Preložili Soňa Šimková a Elena Flašková. Bratislava 2004.*)

Pavis, Patrice: Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung. In: Zeitschrift für Semiotik, zv. 11, zoš. 1 (1989), s. 13-27.

Pavis, Patrice: The Classical Heritage of Modern Drama. The Case of Postmodern Theatre 1. In: Modern Drama, zv. XXIX, č. 1, Toronto, marec 1986.

Paz, Octavio: Die andere Zeit der Dichtung. Von der Romantik zur Avantgarde, Frankfurt am Main 1989.

Pfister, Manfred: Das Drama, München 1988.

Pfüller, Volker; Ruckhäberle, Hans-Joachim (zost.): Das Bild der Bühne. Arbeitsbuch Theater der Zeit. Berlin 1988.

Pietzsch, Ingeborg (zost.): »Bild und Szene«. Bühnenbilder der DDR 1976 bis 1986, Berlin 1988.

Plassard, Didier: L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne. France. Italie, Lausanne 1992.

Ponte di Pino, Oliviero: Il nuovo teatro italiano 1975-1988, Firenze 1988.

Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen 1997.

Preikschat, Wolfgang: Video. Die Poesie der neuen Medien, Weinheim, Basel 1987.

Primavesi, Patrick: Kommentar Übersetzung Theater in Walter Benjamins frühen Schriften. Frankfurt am Main 1998.

Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Die Welt der Guermantes. Frankfurt am Main 1967. (*Hledání ztraceného času III. Svět Guermantových, preložil Jiří Pechar, Praha 1980.*)

Pütz, Peter: Die Zeit im Drama - Zur Technik dramatischer Spannung, Göttingen 1970.

Rath, Christiane: Das zeitgenössische Kurzdrama in Frankreich. Europäische Hochschulschriften, série 13: Französische Sprache und Literatur, zv. 221, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1997.

Reaney, Mark: Virtual Reality on Stage, in: VR World, máj/jún 1995.

Redmond, James (zost.): Drama and Symbolism (Themes in Drama 4), Cambridge University Press, Cambridge 1982.

Regnault, Francois: Le Spectateur, Theatre National de Chaillot, Paris 1986.

Richards, Thomas: Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen. Berlin 1996.

Rötzer, Florian (zost.): Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien, Frankfurt am Main 1991.

Rokem, Freddie: Theatrical Space in Ibsen, Cechov and Strindberg. Public Forms of Privacy, Ann Arbor 1986.

Roose-Evans, James: Experimental Theatre, London 1984.

Roubichez, Jacques: Le symbolisme au théâtre, Paris 1957.

Roubine, Jean-Jacques: Théâtre et mise en scène 1880–1980, Paris 1980.

Ryngaert, Jean-Pierre: Écritures contemporaines et théâtralité, Paris 1990.

Sarraute, Nathalie: L'ère du soupçon, Paris 1956. (*Věk podezírání. Eseje o románu, preložil Stanislav Jirsa, Praha 1967.*)

Sarrazac, Jean-Pierre: L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines, Lausanne 1981.

Savran, David: Revolution...History...Theatre. The politics of the Wooster Group's Second Trilogy. In: Case, Sue-Ellen; Reinelt, Janelle (zost.): The Performance of Power, University of Iowa Press, Iowa City 1991, s. 41–55.

Savran, David: The Wooster Group. Breaking the Rules. New York 1988.

Schechner, Richard: Performance Theory, New York 1988.

Schechner, Richard: The End of Humanism, New York 1982.

Schechner, Richard: Theaterantropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Hamburg 1990.

Schilling, Jürgen: Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben, Luzern, Frankfurt am Main 1978.

Schlegel, Friedrich: Kritische Schriften und Fragmente [1794–1797], Studienausgabe zv. 1 (zost. Behler, Ernst; Eichner, Hans), Paderborn, München, Wien, Zürich 1988. (*Pozri Nemeckí romantici. Zostavil a preložil Milan Žitný. Bratislava 1989.*)

Schmid, Herta; Striedter, Jurij (zost.): Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert, Tübingen 1992.

Schulte-Sasse, Jochen: Von der schriftlichen zur elektronischen Kultur. Über neuere Wechselbeziehungen zwischen Mediengeschichte und Kulturgeschichte. In: Hans Ulrich Gumbrecht a K. Ludwig Pfeiffer (zost.): Materialität der Kommunikation.

Shank, Theodore: American Alternative Theatre, Hong Kong 1982.

Segel, Harold B.: Turn of the century cabaret, New York 1987.

Siegmund, Gerald: Theater und Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas. Tübingen 1996.

Simhandl, Peter (zost.): Achim Freyer, Frankfurt am Main 1991.

Simon, Alfred: Le théâtre à bout de souffle?, Seuil 1979.

Sobchak, Vivian: The Scene of the Screen. In: Materialität der Kommunikation, zost. Hans Ulrich Gumbrecht a K. Ludwig Pfeiffer, cit. dielo, s. 416–428.

Southern, Richard: Die sieben Zeitalter des Theaters, Gütersloh 1966 (angl. 1961).

Stefanek, Paul: Lesedrama? – Überlegungen zur szenischen Transformation »bühnenfremder« Dramaturgie, in: Erika Fischer-Lichte: Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main 1983. Tübingen 1985, s. 133–145.

Stein, Gertrude: Look at Me Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909–45, zost. Patricia Meyerowitz. Penguin 1984.

Steiner, George: Nach Babel: Aspekte der Sprache und der Übersetzung, Frankfurt am Main 1981.

Storch, Wolfgang: Das szenische Auge, Berlin 1996.

Strehler, Stefan: Popmimen in der Bühnenburg, spex č. 11, 1998.

Szondi, Peter: Das lyrische Drama des Fin de siècle, Studienausgabe der Vorlesungen, zv. 4, Frankfurt am Main 1975.

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. 1880–1950, Frankfurt am Main 1987.

Tabert, Nils: Szenisches Schreiben. Theatralität in den Texten von Kathy Acker, diplomová práca, Gießen 1992.

Tairoff, Alexander: Das entfesselte Theater, Berlin 1989. (*Tairov, Alexander: Odpoutané divadlo. Preložila Alena Morávková. Praha 2005.*)

Taubert, Karl Heinz: Das Menuett, Zürich 1990. International Scenography. The Drama Review, zv. 28, č. 2, New Orleans a i. Leto 1984.

Theater-Bilanz. Bühnen der DDR. Eine Bilddokumentation 1945–1969. Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1971.

Theater der Welt in Dresden 1996: 20 Interviews – Regisseure und Künstler im Gespräch. Theater heute, Sondernummer Theater 1960–1980.

Theaterschrift, zoš. 3. Grenzverletzungen. Über Risiko, Gewalt & innere Notwendigkeit, zost. Marianne Van Kerkhoven, 1993, s. 48–64.

Theaterschrift, zoš. 5/6, Über Dramaturgie, zost. Marianne Van Kerkhoven, 1994.

Tholen, Georg Christoph a Scholl, Michael (zost.): Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit, Weinheim 1990.

Thomsen, Christian W. (zost.): Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters. Heidelberg 1985.

Toepfer, Karl: Theatre. Aristocracy and Pornocracy. Performing Arts Publications, New York 1991.

Turner, Victor Witter: From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play, New York 1982. (*Pozri Průběh rituálu. Preložila Lucie Kučerová. Brno 2004.*)

Turner, Victor Witter: On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience, University of Arizona Press, Tuscon Arizona 1985.

Valentini, Valentina: In Search of Lost Stories. Italian Performance in the Mid-80s. In: Tulane Drama Review 119, zv. 32, č. 3, Fall 1988.

- Varopoulou, Helene: Musikalisierung der Theaterzeichen Vortrag bei der 1. Internationalen Sommerakademie August 1998. Neuvěřený rukopis.
- Vattimo, Gianni; Welsch, Wolfgang (zost.): Medien-Welten Wirklichkeiten. München 1998.
- Verwiebe, Birgit: Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung 1993 in Bonn, Basel a i. 1993.
- Verwiebe, Birgit: Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama, Stuttgart 1997.
- Verwiebe, Birgit: Sehnsucht. Über die Veränderung visueller Wahrnehmung, Göttingen 1995.
- Viola, Bill: Katalog Salzburger Kunstverein 1994.
- Vischer, Theodora (zost.): Gary Hill. Arbeit am Video, Basel 1995.
- Vogels, Frits: Termiek: Driftig zoeken, in: Toneel Theatral é. 3, 1983.
- Waffender, Manfred (zost.): Cyberspace. Ausflüge in virtuelle Wirklichkeiten. Reinbek 1991.
- Watanabe, Moriaki: Quelque'un arrive, in: Théâtre en Europe 13/1987, s. 26–30.
- Weber, Samuel: Humanitäre Intervention im Zeitalter der Medien. Zur Frage einer heterogenen Politik, in: Jäck, Hans-Peter; Pfeil, Hannelore (zost.): Politiken des Anderen, zv. 1, Frankfurt am Main 1995, s. 5–27.
- Wiener Festwochen 1990: Big Motion. Theater der Gegenwart. Die öffentlichen Interviews.
- Wirth, Andrzej: Interkulturalität und Ikonophilia im neuen Theater, in: Bauschinger: Vom Wort zum Bild, s. 233–243.
- Wirth, Andrzej: Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte, in: Theater heute 1/1980, s. 16–19.
- Ziller, Anne: Landschaft, Sprache und Theater. Untersuchungen zu Gertrude Steins landscape play. Magisterarbeit Frankfurt am Main 1998.
- Zinder, David G.: The surrealist connection, Ann Arbor 1976/80.

*Redakčná poznámka: v bibliografii uvádzame kurzívou dostupné slovenské a české preklady, prípadne upozorňujeme na knihy tých istých autorov s veľmi blízkou tematikou (pozri...). Ženské priezviská v pôvodných názvoch neprechylujeme.*



# DOSLOV

## Divadlo v súvislostiach

Slovenská divadelná veda sa od osemdesiateho deviateho roku systematicky zoznamuje s poprednými svetovými teatrologickými dielami. Po ideologicky podmienenom vákuu, keď do tohto priestoru zriedka preniklo niečo naozaj podstatné (ako napríklad v šesťdesiatom deviatom roku minulého storočia Szondiho *Teória modernej drámy*), vzniklo už niekoľko prekladov základných, referenčných teoretických diel. Prekladatelia prvých titulov stáli pred zásadným problémom, s ktorým zápasili aj iné spoločenskovedné odbory: slovenská divadelná terminológia sa líšila od prípadu k prípadu, čiastočne bola mechanicky napojená na českú (povestný Brechtov *zcizovací* efekt sa napríklad nesprávne prekladal ako *scudzovací*). Prvý systematický a zatiaľ najvýznamnejší krok ku konštituovaniu terminológie urobil tím zhromaždený okolo prekladu *Divadelného slovníka* francúzskeho teatrologa Patrica Pavisa – Soňa Šimková a Ingrid Hrubaničová v spolupráci s Elenou Flaškovou. Tento tandem narážal okrem spomínanej terminologickej neustálenosti na množstvo problémov súvisiacich s faktom, že prekladateľ musí vždy zohľadňovať aj kultúrny kontext, z ktorého dielo vychádza a do ktorého vstupuje – a francúzske divadlo má oveľa dlhšiu tradíciu, nehovoriac o povestnej jazykovej kultúre tejto krajiny. Čo si počať napríklad s dobovými termínmi *côte cour*, *côte jardin*, doslovne strana dvora, strana záhrady? (Riešenie nájdete v spomínanom slovníku na strane 55...)

Ku konštituovaniu slovenskej divadelnej terminológie prispeli i ďalšie zahraničné tituly: Divadelný ústav vydal *Dejiny drámy* Eriky Fischerovej-Lichteovej v preklade Adama Bžocha, najnovšie aj *Dejiny divadelných teórií* Marvina Carlsona, ktoré majú hneď celý kolektív prekladateľov. Úspešná štúdia *Postdramatické divadlo*, ktorá medzičasom v Nemecku vyšla v troch vydaniach a má za sebou aj viaceré cudzojazyčné pretlačenia, je ďalším stretnutím s jednou z najvyspelejších európskych divadelných kultúr.

V kontexte nemeckej teatrologie je Hans-Thies Lehmann, profesor na frankfurtskej univerzite J. W. Goetheho, skôr sólistom. Chýba mu zvyčajná prehľadnosť a systematickosť teatrologických stálic, akou je napríklad Manfred Pfister, ktorého klasická príručka *Dráma* dosiahla už vyše desiatky vydání. Mohli by sme povedať, že *Postdramatické divadlo* je priam protikladom tejto príručky. Tam, kde sa Pfister usiluje o hierarchizované členenie a analytický výklad na základe skôr bežného chápania divadla (dráma a dramatickosť, dráma a divadlo, odovzdávanie informácií, rečová komunikácia, osoby a postavy, dej a konanie, priestorová

a časová štruktúra), prichádza Lehmann s pojmami z oblasti filozofie, sociológie, literárnej vedy, histórie umenia... A nielen to. Esejistická forma mu umožňuje i občasné umelecké odbočky, prostredníctvom ktorých prezentuje nielen svoju erudíciu, ale aj múzickosť. Jedným z leitmotívov jeho štúdie je rezignácia na klasický proces produkcie zmyslu, aký sa zvyčajne spája s modelom dramatického divadla. Neznamená to však, že by rezignoval na akúkoľvek štruktúru svojej práce, práve naopak. Mnohorakosť a názakovosť názvov jeho podkapitoliek dáva tušiť vnútorné napätie, protirečivosť a dynamickosť procesu, v ktorom sa divadlo ocitlo „po dráme“. Lehmann niekedy viac, inokedy menej presvedčivo vyvodzuje dôsledky emancipácie výrazových prostriedkov divadla, ktoré sa od čias avantgárd pokúšajú zosadiť dramatický text z pomyselného trónu divadelnosti. (Je zaujímavé, že jedným z prvých teoretikov tohto „pohybu divadelného znaku“ bol český divadelník Jindřich Honzl – Lehmann ho však nespomína, na rozdiel od jeho slávnejšieho súputníka Jana Mukařovského z Pražského lingvistického krúžku.)

Postdramatické divadlo nie je usporiadaným historickým prehľadom, analýzou ani systematickým výkladom. Ako hovorí autor, zámerom tejto práce nie je obsiahla inventarizácia. Ide o pokus predložiť *estetickú logiku* nového divadla.

Namiesto argumentácie dominujú konkrétne príklady z divadelnej praxe. S istou licenciou môžeme *Postdramatické divadlo* nazvať Lehmannovou objaviteľskou cestou podnietenou zmenou perspektívy, ktorú so sebou priniesol pád nadvlády drámy nad divadlom. V úvode k tretiemu vydaniu svojej knihy autor spomína, že názov „postdramatické divadlo“, ktorý pôvodne mal zastrešiť analytický opis novších divadelných idiémov, sa napokon osvedčil aj ako samostatná teoretická kategória. Napriek tomu, a to odlišuje Lehmannovu prácu od už spomínanej Pfisterovej *Drámy*, sa autor sústreďuje explicitne na divadelné výrazové prostriedky, na inscenačné aspekty, teda na živé divadelné umenie. Ďalej zdôrazňuje, že existencia postdramatického divadla neznamená, že divadlo založené na dramatickom texte už neexistuje. Zaujímavý je aj jeho pohľad na určujúce smerovania súčasného divadla. Za čoraz dôležitejšie pokladá nové formy spolupráce medzi umeniami aj medzi umením a inými praktickými formami. Nové vnímanie divadelnosti prinášajú štruktúry nomádskych produkcií, networky, nové formy komunit a komunitnej tvorby, intermediálne aktivity esteticky a pragmaticky využívajúce elektronickú komunikáciu, projekty na pomedzí výstavy, inštalácie a performancie, akcie a projekty v mestskom prostredí, dokumentárne divadlo s ochotníkmi, *lecture performances* v rôznych inštitúciách a s rôznymi inštitúciami... Nové chápanie divad-

la podľa Lehmannu dnes v mnohých ohľadoch spočíva aj v odklone od umeleckého divadla, hoci to ešte stále ostáva prítomné.

V Lehmannovom rukopise badať jeho filozofické vzdelanie, výrazný vplyv predovšetkým frankfurtskej školy a Theodora Wiesengrunda Adorna. Aj jeho inšpirovalo Kantovo a Hegelovo dielo a práce Benjamina, Prousta, Becketta, Brechta, dobre sa orientuje v štrukturalizme aj postštrukturalizme, semiotike, hermeneutike, ikonológii atď. K významným menám u Lehmannu pribudli najmä dve vplyvné osobnosti svetového divadla druhej polovice dvadsiateho storočia – Heiner Müller a Robert Wilson, obom sa venoval aj v samostatných štúdiách. Podobne ako Adorno, ktorý bol výborným klaviristom a skladateľom, aj Lehmann je úspešný dramaturg, zorientovaný nielen v teórii, ale aj v divadelnom, výtvarnom, filmovom či fotografickom umení. Dôverná znalosť umeleckej praxe potom môže priblížiť teoretické úvahy nielen teoretikom, ale aj samotným umelcom. Na rozdiel od Adornovej kritiky masmediálnej kultúry má však kritika západnej spoločnosti v Lehmannových prácach viac rozmer analýzy politickej dimenzie umenia (viď jeho ďalšia kniha *Politické písanie. Eseje k divadelným textom* z roku 2002).

Tak ako Adorno, aj Lehmann bytostne inklinuje k esejistickému písaniu, v ktorom možno kombinovať rôzne výrazové prostriedky a lepšie tak zachytiť zložitú spracovávanú problematiku. Zrozumiteľné pretlmočenie tohto štýlu je však mimoriadne náročné. (Za viaceré inšpirácie pri prekladani a redigovaní vďačím zasväteným poznámkam Dušana Prokopa, českého prekladateľa Adornovej *Estetickej teórie*.) Lehmannov štýl sa vyznačuje množstvom elíps, redukcií a ustavičným vkladaním často aj niekoľkých vedľajších viet, parataktickými vsuvkami, množstvom substantivizovaných prídavných mien a slovesných substantív. Zjavná je aj voľná väzba podmetov a predmetov k významovo neurčitým zámenám. Charakteristické je autorovo okázalé a časté používanie cudzojazyčných termínov od starogréčtiny cez francúzštinu a angličtinu, zriedkavo aj v iných jazykoch. V inak serióznom prejave občas prekvapili subštandardné výrazy, ktoré môžeme chápať aj ako prejav úsilia vyhnúť sa nezázivnosti zložitých estetických teórií. Výrazové prostriedky, ktoré tvoria charakteristiky Lehmannovho štýlu, sme sa rozhodli do určitej miery zachovať, nie však na úkor zrozumiteľnosti textu. Do slovenčiny sme preložili aj občasné dlhšie pasáže v angličtine a francúzštine, ktoré v origináli ostali len v pôvodnom znení.

Pokiaľ ide o nemeckú divadelnú terminológiu, vychádzali sme najmä zo slovenského prekladu Pavisovho *Divadelného slovníka*. Niektoré nemecké terminologické zvláštnosti, ako napríklad viacvýznamové používanie

pojmu *Handlung* (dej, dianie, ale aj konanie) sme riešili na základe konkrétnych súvislostí.

V rešpektovaní zavedenej terminológie autor nie je vždy dôsledný, občas používa aj synonymá a homonymá zaužívaných výrazov. Nečakajme teda zásadné terminologické exkurzy. Sila tejto knihy je v čomsi inom: núti nás rozmýšľať o divadle v kontexte súčasného sveta.

*Anna Grusková*

### Podakovanie

Spolupráca s redaktormi Tomášom Čelovským, Jozefom Fabušom a s lektorom Deziderom Kamhalom bola vzácne inšpiratívna a poučná. V rôznych štádiách prekladu pomohli aj Dáša Čiripová, Ingrid Hrubaničová, Martin Ondriska, Beata Panáková, Martina Ulmanová a Martina Vannayová. Záver práce na rukopise sprijemnilo stretnutie s dizajnerkou Máriou Riškovou a s Marianom Lukačkom.

## Menný register

## A

Reza Abdoh 103, 258, 260  
Marina Abramowiczová 161  
Herbert Achternbusch 147, 199  
Giorgio Agamben 247  
Gilles Aillaud 131  
Louis Althusser 15, 212, 305  
Laurie Andersonová 159, 160  
Angelus Novus 21, 140, 176, 198  
Louis Aragon 75  
Aristoteles 40, 44, 45, 48, 67, 79, 111, 193, 205, 216, 231–234, 255, 256, 291  
Stelios Arkadion (Stelarc) 270  
Knut Ove Arntzen 27  
Antonin Artaud 15, 34–36, 42, 56, 72, 89, 96, 160, 171, 181, 181, 243

## B

Francis Bacon 25, 248  
Bobby Bakerová 161  
BAK-Truppen 21, 139, 144, 268  
Georges Banu 86  
Eugenio Barba 21, 242, 243  
Roland Barthes 14, 33, 34, 124, 181, 219, 220, 243, 269  
Jean Baudrillard 134, 135, 240, 265, 310  
Wolfgang Bauer 135, 148  
Pina Bauschová 172, 196, 220, 221, 245, 246  
Hans-Peter Bayerdörfer 67  
Julian Beck 214  
Jochen Becker 126  
Peter von Becker 308  
Samuel Beckett 23, 37, 43, 60, 82, 87, 102, 113, 174, 209, 213–215, 258, 319  
Hans Belting 286  
Carmelo Bene 15  
Walter Benjamin 54, 100, 163, 165, 182, 217, 220, 228, 247, 268, 290, 319  
Joseph Beuys 254  
Herbert Blau 151, 260  
Gottfried Boehm 222, 223  
Monique Borieová 67, 80, 82, 85  
Bread and Puppet 127

Bertolt Brecht 15, 18, 19, 24, 25, 33–37, 43, 45, 57, 60, 62, 70, 79, 81, 88, 99, 101, 119, 124, 131, 136, 141, 150, 151, 165, 166, 173, 176, 207, 217, 231, 259, 267, 275, 300, 302, 304, 305, 308, 310, 317, 319  
André Breton 74, 75  
Lee Breuer 155, 299  
Johann Adam Breysig 273  
Bazon Brock 21, 130  
Peter Brook 20, 27, 60, 75, 101, 104, 116, 130, 209, 219, 229, 241, 298–300  
Chris Burden 158–161

## C

John Cage 59, 102, 104, 174, 217  
Roger Caillois 42  
Claudia Castellucciová 248  
Romeo Castellucci 248, 254  
Frank Castorf 21, 103, 140  
Ritsaert ten Cate 29, 269  
Hélène Cixousová 261  
Paul Claudel 50, 66, 120  
Edith Cleverová 179  
Club Teatro Roma 29  
Pierre Corneille 175, 214, 233, 234  
Giorgio Barberio Corsetti 21, 173, 224, 274, 280  
Michel Corvin 25  
Edward Gordon Craig 56, 59, 67, 70, 84, 131, 253  
Merce Cunningham 69, 104, 132, 271

## Č

Anton Čechov 59, 79, 85, 88, 151, 178, 268, 278

## D

Guy Debord 118, 265, 307  
Kirsten Dehlholmová 27  
Gilles Deleuze 15, 57, 89, 95, 103, 145, 182, 217, 282  
Jaques Derrida 15, 69, 177, 183  
Michel Deutsch 135  
Dito' Dito 139

Theo van Doesburg 110  
Dood Paard 139  
Tankred Dorst 91  
Bernard Dort 33, 171  
Marcel Duchamp 74, 119, 174

## E

T. S. Eliot 81, 268  
Els Comediants 142  
Epigonentheater zlv 125  
Martin Esslin 61, 62, 143

## F

Jo Fabian 298  
Jan Fabre 16, 20, 29, 102, 110, 111, 113, 116, 124, 128, 132, 142, 144, 155, 159, 180, 191, 218, 220, 251, 254–257, 276  
Falso Movimento 21, 29, 155, 279  
Rainer Werner Fassbinder 135, 206  
Helga Finterová 182  
Gerhard Fischer 125, 300  
Erika Fischerová-Lichteová 58, 114, 256, 317  
Richard Foreman 21, 35, 71, 132  
William Forsythe 20, 100, 103, 220, 229, 246, 271  
Michel Foucault 96, 228  
Iole de Freitasová 158  
Achim Freyer 20, 191, 193  
Max Frisch 61, 136, 189  
Elinor Fuchsová 71, 93

## G

Ulrike Gabrielová 271  
Hans-Georg Gadamer 118  
Jean Genet 23, 80, 81, 144, 216, 217  
Kama Ginkas 188  
Philip Glass 243  
Gob Squad 21, 137, 138, 226, 276  
Jean-Luc Godard 272

Heiner Goebbels 20, 98, 104, 129, 130, 144, 175, 195, 220  
Rainald Goetz 14, 21  
Irving Goffman 119, 306  
RoseLee Goldbergová 155, 159  
Guillermo Gómez-Pena 300  
Spalding Gray 29, 124  
Hugo de Greef 29  
Peter Greenaway 229  
Jerzy Grotowski 21, 34, 75, 113, 126, 173, 187, 242, 260, 261  
Klaus-Michael Grüber 20, 65, 81, 85, 143, 191, 218  
Gustav Gründgens 59  
Felix Guattari 103  
Hans Ulrich Gumbrecht 154, 163

## H

Werner Hamacher 303  
Peter Handke 21, 35, 37, 38, 63, 87, 102, 174, 230, 261, 272, 279  
Xenia Hausnerová 196  
Leander Haußmann 21, 70, 225  
Martin Heidegger 118, 172  
Helmut Heissenbüttel 272  
Benjamin Henrichs 147  
Georg Hensel 83, 85  
Nele Hertlingová 29  
Het Zuidelijk Toneel 274  
Gary Hill 283, 285, 286  
Rolf Hochhuth 62, 63, 299  
Hollandia 21, 104, 148, 180, 199  
Rebecca Hornová 28  
Ivo van Hove 274  
Emil Hrvatin 21, 255  
Kurt Hübner 60  
Roxane Huilmandová 251  
Isabelle Huppertová 143

## I

Peter Iden 63  
Max Imdahl 112, 193, 289  
Christopher Innes 26

Eugène Ionesco 23, 60, 61, 213

## J

Roman Jakobson 86  
Elfriede Jelineková 14, 15, 21, 23  
John Jesurun 21, 132, 133, 155, 181, 182, 195, 225, 274, 281–283  
Venedikt Jerofejev 281  
Magdalene Jetelová 129  
Els Joglars 142  
Joan Jonasová 160, 272  
Jean Jourdheuil 131  
Judson Poets Theatre 71

## K

Tadeusz Kantor 21, 66, 81–85, 89, 90, 150, 220, 251, 253  
Allan Kaprow 59  
Marianne van Kerkhovenová 95  
Michael Kirby 40, 65, 68, 120, 132, 155, 156, 278  
Friedrich Kittler 179  
Yves Klein 60  
Alexander Kluge 218  
Paul Koek 104  
Oskar Kokoschka 73  
Jan Kott 145  
Otomar Krejča 151  
Johann Kresnik 103, 298, 299  
Julia Kristeva 35, 108, 171, 172, 301  
Franz-Xaver Kroetz 135  
Jürgen Kruse 20, 103, 193, 226  
Stanley Kubrick 61, 279  
Hans Peter Kuhn 145

## L

La Fura dels Baus 21, 142, 143, 155, 180, 257, 259  
La Gaia Scienza 155, 280  
La La La Human Steps 103, 251, 257  
La Mama 71



Jacques Lacan 177, 179, 242  
Steve Lacy 229  
Elke Langová 196  
Susanne K. Langerová 119  
Michael Laub 28, 102  
Horst Laube 24  
Jan Lauwers 16, 20, 125–128, 144, 175, 180, 193, 194, 249, 250, 268  
Elisabeth LeCompteová 20, 155  
Robert Lepage 20, 144, 219, 229, 275  
Louise Lescavalierová 251  
Emmanuel Lévinas 179  
Living Theatre 34, 71, 118, 143, 156, 173, 272  
Renate Lorenzová 110, 126  
Philippe Jacques de Louthembourg 273  
Jean-François Lyotard 13, 41, 42, 90, 101, 107, 165, 242, 291

## M

Maurice Maeterlinck 65–68, 71, 148  
Magazzini 21, 279  
Stéphane Mallarmé 65–68, 72, 81, 96, 102, 106, 114, 128, 144, 177, 224, 247, 250  
Théâtre Manarf 252  
Axel Manthey 130, 191, 193  
Bonnie Marrancaová 71  
Christoph Marthaler 150, 151, 196, 197, 218, 220  
Maatschappij Discordia 21, 102, 130, 180  
Uwe Mengel 21, 119  
Christoph Menke 45–49  
Maurice Merleau-Ponty 118  
Arthur Miller 268  
Bernhard Minetti 88, 127, 143  
Wilfried Minks 60, 272  
Ariane Mnouchkinová 104, 107, 191, 219, 229, 261  
Meredith Monková 20, 103  
Jeanne Moreauová 179  
Andrea Moreinová 298  
Otto Mühl 21, 159  
Jan Mukařovský 80, 114, 146, 318  
Heiner Müller 8, 17, 21, 23, 24, 35–37, 43, 54, 57, 67, 80–83, 92, 100, 129, 131, 139, 140, 141, 144, 149, 165, 166, 172, 175, 177, 195, 196, 200, 213–215, 221, 227, 229, 240, 253, 258, 270, 291, 292, 300, 319  
Viviane De Muyncková 250

## N

Jean-Luc Nancy 163  
Needcompany 29, 125, 126  
Oskar Negt 218  
Eimuntas Nekrošius 21, 105  
Christoph Nel 21, 131, 200, 229  
Barnett Newman 39, 119, 286  
Hermann Nitsch 21, 159  
Rudolf Noelte 85  
Valère Novarina 242

## O

Eugene O'Neill 86, 144, 268  
Willemien Oosterveldová 252  
Meret Oppenheimová 74  
Orlan 161, 162

## P

Nam Yun Paik 284  
Tomaž Pandur 21, 107, 229  
Gina Paneová 158  
Oskar Panizza 69, 225  
Pier Paolo Pasolini 148, 229, 279  
Patrice Pavis 208, 299, 347, 349  
People Show 29  
Perceval Luk 177  
Performance Group 71, 278  
Sinai Peter 275  
Philippe Petit 260  
Claus Peyman 85  
Jean François Peyret 131  
Manfred Pfister 63, 347, 348  
Luigi Pirandello 56  
Edgar Allan Poe 107, 195  
René Pollesch 21, 135, 137, 226, 276  
Jackson Pollock 39  
Gerda Poschmannová 14, 15

Elvis Presley 59  
Patrick Primavesi 54  
Marcel Proust 121, 122, 183, 210, 228, 247, 349  
Stefan Pucher 21, 137, 138, 226, 276  
Silviu Purcarete 21, 229  
Thomas Pynchon 121

## R

Jean Racine 37, 55, 214  
Arnulf Rainer 159  
Mark Ravenhill 298  
Man Ray 74  
Henri de Régnier 68  
Remote Control Production 21, 28  
Gerardjan Rijnders 148, 261  
Rainer Maria Rilke 247  
Luca Ronconi 144  
Ulrike Rosenbachová 272  
Rachel Rosenthalová 160  
Beatrice Rothová 278  
Jean-Jacques Roubine 178  
Felix Ruckert 138

## S

Pieter Saendam 261  
Societas Raffaello Sanzio 21, 100, 127, 177, 248, 279  
Jean-Pierre Sarrazac 136  
Jean-Paul Sartre 60, 118  
Henry M. Sayre 177  
Richard Schechner 21, 23, 60, 74, 88, 113, 123, 160, 209, 278, 299, 306  
Einar Schleaf 16, 20, 41, 81, 86, 109, 110, 149, 150, 159, 172, 175, 180, 197, 198, 210, 218, 220, 251, 257  
Christof Schlingensief 140  
Harald Schmidt 137  
Carolee Schneemannová 160  
Johannes Lothar Schröder 160  
Werner Schwab 14, 134, 135  
Kurt Schwitters 60, 104  
George Segal 248

Mil Seghers 250  
Peter Sellars 23, 275  
Andrei Serban 75, 148  
Stuart Sherman 252  
Gerald Sigmund 285  
Robert Sifuentes 300  
Pip Simmons 29  
Michael Simon 21, 98, 129, 195, 229  
Wies Smals 28  
Julian Maynard Smith 200  
Spalding Gray 29, 124  
Squat Theatre 21, 118  
Konstantin Sergejevič Stanislavskij 59, 171, 178  
Gertrude Steinová 70-72, 92, 93, 174, 218266  
Peter Stein 60, 63, 85, 86, 151, 191  
Georg Steiner 166  
Ginka Steinwachsová 15  
Frank Stella 111  
Tom Stoppard 210  
Wolfgang Storch 198, 200  
Botho Strauß 37, 79, 261  
Tom Stromberg 29  
Meg Stuartová 20, 246, 285  
Studio Azzuro 280, 284  
Survival Research Laboratories 21, 93, 386  
Tadaši Suzuki 21, 259  
Konrad Swinarski 86  
Hans Jürgen Syberberg 21, 86, 131, 144  
Josef Szeiler 221, 141  
Peter Szondi 17, 33, 34, 43, 56, 67, 68, 122, 147, 148, 277, 347

## T

t'Barre Land 139, 268  
Jean Tardieu 62  
Theodoros Terzopoulos 21, 108  
Saburo Tešigavara 21  
Theater Antigone 139  
Théâtre du Radeau 21, 102, 180  
Théâtre du Soleil 188, 208  
Thomas Thieme 281  
Toneelgroup Amsterdam 261

B. K. Tragelehn 198  
Victor Turner 41, 306

## U

Ulay (Frank Uwe Laysiepen) 28  
Janos Urban 28

## V

Valentina Valentiniová 249  
Kate Valková 278  
Wim Vandekeybus 103, 246, 251  
Helene Varopoulouová 100, 103, 105  
Anatolij Vasiliev 20, 148, 261  
Ron Vawter 144, 259  
Velo-Theatre 252  
Anna Viebrocková 191, 196, 197, 213  
Bill Viola 284  
Paul Virilio 137, 265  
Roger Vitrac 75  
Von Heyduck 102, 226  
Wolf Vostell 272

## W

Bernhard Waldenfels 112, 289  
Helena Waldmannová 21, 281  
Carl Weber 272  
Samuel Weber 308  
Anton Webern 62  
Frank Wedekind 73, 240  
Peter Weiss 60, 63, 241  
Ernst Wendt 272  
Arnd Wesemann 270, 271  
Wolfgang Wiens 145  
Robert Wilson 16, 20, 34, 35, 37, 56, 61, 65, 66, 71, 73, 75, 81, 85, 88-93, 96, 102, 103, 107, 109, 123, 132, 143-145, 155, 172, 174, 178-180, 181, 182, 191, 192, 194, 213, 216, 218-220, 229, 240, 243, 246, 253, 254, 260, 299, 349  
Donald Winnicott 253

Andrzej Wirth 35, 36, 299  
Stanislaw Ignacy Witkiewicz 56, 70, 72, 73  
Erich Wonder 98, 129, 191, 220  
Wooster Group 21, 29, 118, 144, 193, 224, 268, 274, 277, 279  
Gisela von Wysocki 130

## Z

Peter Zadek 60, 172, 299

Hans-Thies Lehmann  
*Postdramatické divadlo*

Edícia Svetové divadlo  
(1. vydanie)

Z nemeckého originálu Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*  
© Verlag der Autoren, D – Frankfurt am Main 1999

Preklad © Anna Grusková  
© Elena Diamantová

Doslov © Anna Grusková

Zodpovedná vydavateľka Vladislava Fekete, riaditeľka Divadelného ústavu  
Vedúca redaktorka Andrea Domeová  
Zodpovedný redaktor Tomáš Čelovský  
Jazykový redaktor Jozef Fabuš  
Redakčná spolupráca Martina Ulmanová

Vedecká redaktorka vybraných kapitol Anna Grusková  
Lektoroval Dezider Kamhal

Návrh obálky a grafický dizajn Mária Rišková  
Reprodukcia na obálke © Mária Čorejová (3Děčka, digitálna tlač, 2005)  
Sadzba a tlač Ateliér Choma Žilina

Vydal © Divadelný ústav Bratislava / The Theatre Institute 2007  
Jakubovo námestie 12  
813 57 Bratislava  
Tel.: 00421 2 59304703, 52963276  
Fax: 00421 2 52931571  
du@theatre.sk  
www.theatre.sk

ISBN 978-80-88987-81-9

**DIVADELNÝ ÚSTAV**  
B R A T I S L A V A  
THEATRE INSTITUTE