

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 obet 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 kľčovito popierať, a čoraz nevyhnutnejšie je reflektovať ju. V dôsledku tlaku, ktorý vyvoláva prítlačivosť 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 väčší ovplyvňuje tlak predajnosti a rentabilítty, a v tejto súvislosti sa prejavuje ďalšia nevýhoda – že totiž divadlo neytvára hmatateľný, a teda obehový trhový produkt, akými sú video, film, CD alebo aj kniha.

Nové technológie a médiá sa obrovskými skokmi stávajú čoraz „nematériálnejšími“. Výstava, ktorú roku 1985 realizoval v Paríži Jean-François Lyotard, sa volala *Les Immatériaux*. 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: nepretžitú aktivitu živých ľudí, údržbu javiska, organizáciu, správu a remeselnícke činnosti, materiál si nárokuje aj umenia, ktoré sú v divadle zahrnuté. Napriek tomu má táto takmer starobylá pôsobiacia 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 *tiel/relies*, 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 (návsťeva divadla) ako reálnemu daniu tu a teraz. Divadlo znamená: aktérmi a divákmi spoločne strávený a *spoločne smotrehovaný čas* v *smolnárne* *Atchabara*

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 hladisku, 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 ume-
nia (post)moderny, má aj divadlo sklon k sebareflexii a sebatematizácii. Tak ako podľa Rolanda Barthesa každý text obdobia moderny uvažuje o probléme svojej alternativity – vyjadruje jeho jazyk realitu? –, aj radikálna inscenovaná prax problematizuje svoj status zdanivej 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 zjavnne 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. Naďalej sa budú písať významné texty a v priebehu skúmania sa ukáže, že často opovrhlivo 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 „dramatickom divadelnom texte“ (Poschman) zanikajú „princípy narácie a figurácie“ a tiež usporiadanie „fabuly“¹. Dochádza k „osamostatneniu jazyka“.² Schwab, Jelíneková alebo Goetz vytvárajú texty – pričom stupeň zachovania dramatickej dimenzie je u nich rozdielny –, v ktorých jazyk nepredstavuje reč postáv (pokiaľ ešte možno hovoriť o defínovateľných postavách), ale autonómnou divadelnosť.

Ginka Steinwachssová sa so svojím „divadlom ako orálnou ustanovizňou“ pokúša prezentovať scénickú realitu ako vystupňovanú poeticko-zmyslovú realitu reči. To, čo sa deje, vyjadruje Jelínekovej pojem proti sebe stojacich „rečových plôch“ namiesto dialógu. Poschmann³ vysvetľuje, že tento vzorec je namierený proti hlbkovej 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 „inscenovala“ plošnosť obrazu ako autonómna kvalita, jeho dvojrozmerná skutočnosť a realita farby. Interpretácia, že osamostatnená reč svedčí o nedostatčnom záujme o človeka, však očividne nie je presvedčivá.⁴ Nejde skôr o zmenu pohľadu na človeka? Neartikuluje sa tu ani tak intencionalita – charakteristika subjektu –, ako skôr jej vyhlútenie, nie vedomá vôľa, ale skôr túžba, nie „ja“, ale „subjekt nevedomého“. Namiesto toho, aby sme v postdramaticky usporiadaných textoch márne hľadali vopred defínovaný obraz človeka, mali by sme sa pýtať, aké nové možnosti uvažovania a predstáv poskytujú jednotlivému ľudskému subjektu.

Záver

Záverom tejto štúdie nie je obsiahla inventarizácia. Ide o pokus položiť *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 zaberajúci sa divadelnou vedou je len menšina tých, ktorí sa vo svojom výskume venujú realite existujúceho divadla a ktorým ide o *reflexiu divadelnej skúsenosti*. Filozofi síce nápadne často uvažujú o „divadle“ ako o koncepte a idele a „scénu“ či „divadlo“ chápu ako pojmy teoretického diskurzu, ale iba zriedka píšu o konkrétnych divadelníkoch alebo divadelných formách. Uvažovanie Jacqua Derridu o Artaudovi, výklad Gillesa Deleuza o Carnelovi Beneovi alebo klasický text Louisa Althussera o Bertolazzim a Brechtovi predstavujú významné výnimky, potvrdzujúce pravidlo.⁵ Príhľadanie sa k divadelno-estetickéj perspektíve si však vyžaduje pripomenúť, že estetické výskumy vždy v širšom zmysle zahŕňajú otázky *eticke*, *morálne*, *politické* a *právne*, v minulosti by sme povedali „mravné“. Umenie, a predovšetkým divadlo, ktoré je mnohoroako prepojené so spoločnosťou – počnúc spoločenským charakterom produkcie cez verejnú 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 foriem 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 podnieť jeho vnímanie a diskusiu o ňom. Nedá sa totiž poprieť, že nové formy divadla zásadne poznačili prácu niekoľkých najvýznamnejších režisérov tohto obdobia, naši si viac či menej početné, poväčšine mladé publikum, ktoré sa groupovalo a grupuje okolo inštitúcií ako sú divadlá Mickyrytheater, Kaaitheater, Kampnagel, Mousonturm a TAT vo Frankfurtu, Hebeltheater, 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 sebaopotvrdenie a hlboké divadelné zážitky, postdramatické divadelné formy Wilsona, Fabra, Schleefa 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. Počúvame 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 štúdiá chce tento neudh aspoň čiastočne napraviť a zároveň v divadle podnieť 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. Všetciho je len stručne načrtnuté, no splní to svoj účel aj vtedy, ak to bude motivovať detailné analýzy. Obsiahle „zhnutie“ 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“⁶, 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 remeselné 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*, nezdôvodniteľný okamih invencie.

Heterogenosť zároveň spochybňuje metodické istoty, ktoré mali obhájiť obsérne 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 zdaniľivú 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 archívára. Preto sa vynára otázka, aké je východisko z tejto dilemy alebo aký postoj k nej zaujať. Akademická činnosť len zdaniľivo 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 rozširnejších) 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 „postmoderná“ – 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 čiastočne, deklarovať 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 rozprávaní a konania na javisku prostredníctvom napodobňujúcej dramatickej hry. Bertolt Brecht na označenie tradície, s ktorou malo skončovať 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 väčšine jednoznačne pokladajú za „to“ divadlo. Divadlo sa mlčky chápe ako *divadlo drámy*. K jeho známym teoretickým ponímaným činiteľom patrí kategória „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 znovuspoznávania 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 jednoduchoého 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 subtlí-

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 prívlastniť 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 *fikčivny kozmos* a „dosky, ktoré znamenajú svet“, predstaviv ako dosky, ktoré znázorňujú svet vo všeobecnosti, ale tak, aby fantázia a večtenie 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

Prevládá názor, že experimentálne formy súčasného divadla od šesťdesiatych rokov 20. storočia vychádzajú z obdobia historických avantgard. Táto štúdia vychádza z presvedčenia, že nesporné 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 skonvencionlizovanou 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 buríči rúcajú takmer všetko dovedajšie, ale napriek príklonu k abstraktným a odcudzujúcim javiskovým prostriedkom pridrižavajú sa mimézis deja v divadle. Naproti tomu od sedemdesiatych rokov 20. storočia dochádza následkom rozširovania a neskôr všadeprítomnosti *medií* 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, náznamom a anticípáciám postdramatického divadla, ktoré vznikli v tom čase, je venovaná osobitá časť. Pri podobnosti výrazových foriem však treba zväziť, 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 odhaliť viaceré „bezmyslienkovité“ implikácie toho, čo dodnes ovplyvňuje bežné chápanie divadla, pokladáme za vltaný vedľajší efekt nášho výskumu. Okrem tejto kritiky je potrebné proti rôznym, pri bližšom skúmaní skutočne pochybným prehladom 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 sveta 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 preceníme dosah tu postulovaného medzníka: zničíme celé storočia platné základy dramatického divadla, radikálne transformujeme scénické postupy v dvojnásobnom 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 sotvaktá 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 režiséromi, 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 nasledovne: Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Einar Schleeff, Jürgen Manthey, Achim Freyer, Klaus-Michael Grüber, Peter Brook, Anatolij Vasiliev, Robert Lepage, Elisabeth Leconteová, Pina Bauschová, Reinhild Hoffmannová, William Forsythe, Meredith Monková, Anne Teresa de Keersmaekeroová, Meg Stuartová, En Knap, Jürgen Kruse,

Christof Nel, Leander Hausmann, Frank Castorf, Uwe Mengel, Hans-Jürgen Syberberg, Tadeusz Kantor, Eimuntas Nekrošius, Richard Foreman, Richard Schechner, John Jesurun, Theodoros Terzopoulos, Giorgio Barberio Corsetti, Emil Hrvatin, Sliivu Purcarete, Tomáš Pandur, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Saburo Teshigahara, Tadaši Suzuki. Patria sem aj nespočetné akčné divadlá, performanční umelci, happenings 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 paradigmatu, sú v nemecky hovoriacej oblasti predovšetkým Heiner Müller, Rainald Goetz, Viedenská škola, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelineková...

Paradigma

Séria divadelných fenoménov posledných desiatročí, ktoré s estetickou konzekvenciou a vymaľeravosťou problematizujú tradované formy drámy a „jej“ divadla, nás zjavne oprávňuje hovoriť o novej *paradigmatu 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 vltané, predsa sú vcelku uznané 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 paradigmatu a zmene paradigmatu. 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 paradigmatu sa „budúce“ štruktúry a štýlové črty takmer nevyhnutne miešajú so zaužívanými. Keby sa poznanie o tomto prelmaní 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 nejstej forme, by tieto procesy vôbec nevyšli. Napríklad fragmentarizáciu narácie, heterogénnosť štýlu, hypertextualistické, groteskné a neoexpressionistické prvky, typické pre postdramatické divadlo, nachádzame aj v inscenáciách, ktoré napríklad 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 estetickou. 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 vytratilo. 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 ustráili 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, akťer ako téma a hlavná postava, deformácia, text iba ako základný materiál, dekonštrukcia, autoritatívny a archaický text, performancia ako tretí článok medzi drámou a divadlom, antimitetickosť, 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 pomenujúajú pomerne heterogénne dojmy (perverznosť, subverzívnosť). Všetko 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 prichádza 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 „postmodernej“. Keď Peter Sellars roku 1986 inscenoval *Ajaxa*, 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 pochopteľné, že pri tomto pojme zostal. V prezentovanej štúdií sa rozoberajú otázky, ktoré sme pri porovnávaní „preddramatického“ diskurzu atickej tragédie a „postdramatického“ divadla súčasnosti iba naznačili.⁷ Richard Schechner použil pojem „postdramatický“ v súvislosti s happeningom, ibaže trochu odlišným spôsobom – raz hovorí o *postdramatic theatre of happenings*⁸, a takisto *en passant*, v súvislosti s Beckettom, Genetom a Ionescom, trochu paradoxne o *postdramatic drama*⁹, kde „generatívna matica“ 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“, dostal sa však nik nepokúsil detailne postihnúť nové *divadlo* v mnohorakosti jeho divadelných prostriedkov vo svetle postdramatických estetik.

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 jedineho postmoderného autora: Augusta Stramma – ktorý pracoval na pošte/nem. Post = pošta, pozn. prekladateľA). Skepsa je zjavne väčšia opodstatnená v súvislosti s koncepciou postmodernej, ktorá si nárokuje definovať celý epochu. Mnohé črt divadelnej praxe označované ako postmoderné – od zdanivej alebo skutočnej ľubovôle prostriedkov a citovaných foriem cez nenútené používanie a spájanie heterogénnych štýlových črt, od „divadla obrazov“ až po kombinácie médií (*mixed media*), multimediálne 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 Heintera Müllera po Elfriede Jelinekovú. Ak priebeh príbehu so svojou vnútornou logikou nestojí v centre, ak sa kompozícia nevymína ako organizujúca kvalita, ale ako umelo nanútená „manufaktúra“, iba ako zdanihá logika deja, využívajúca iba klíšé (čo Adorno odsudzoval na

produktoch 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 zasätával názor, že epické divadlo nie je dosiahnuteľné, ale že by bolo dosiahnuteľné, keby sa skončila zvrátenosť robíť 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 nudi počas jedného večera sledovať jediný dej. Vlastne ma to už vôbec nezaujímá. 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.“¹⁰ 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 fábuly, konzekventne 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 *dramaturgie*. Müller nazýva svoj postdramatický text *Opis obrazu*¹¹ „krajinou mimo smrti“ a „exploziou spomienky v odumretej dramatickej štruktúre“. Opisane 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 niežebý nemalo s Brechtom nič spoločné, ale nemôže akceptovať jeho odpoveď.

Postdramatické divadlo teda zahŕňa prítomnosť/obnovovanie/dálsie pôsobenie starších estetik, aj takých, ktoré sa už dávnejšie rozšíli 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) zdávaním pretrvávajúcej platnosti alebo nevyhnutnosti tradovaných „noriem“. Tvrdenie, že postmoderné divadlo si vyžaduje klasické normy, aby – na ceste polemického vymedzovania sa proti nim – etablovalo vlastnú identitu¹², 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 *defínícií*, ktoré sila tradície premenila na estetické normy. Nová divadelná prax sa vo verejnom povedomí etabluje často polemickým vymedzením voči tradícijnému 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 Serreanová napísala roku 1966 *Histoire du nouveau théâtre*. Menej zaujímavá ako pomŕkajúca sa kritika vágnosti tohto pojmu je reflexia jeho odolnosti: potvrdzuje pocit rozlúčky s niečím, čo „zostalo“, 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 priznukuje, že všetky významné umelecké diela boli vlastne iba „návoody“ na vydatrené 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 nejjasne 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 novum 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 *line* pokroku so zadným vojom, predným vojom a s jednou z posledných zdaniivo známych „maršrút“. Priležitostne používaný pojem „divadelné divadlo“, odhliadnuc od nepeknej tautológie, nevytvára na rozdiel od koncepcie „postdramatického divadla“ napätie, ale skôr odšúva 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 (príčom sa nie náhodou orientuje skôr na literatúru ako na divadlo) redukuje jednotlivé avantgardné hnutia na myšlienku „primitivizmu“, podšúva im idealizované primitívneho a elementárneho a návrat k archaickým modelom, no nerefektuje radikálny posun významu motívov, ku ktorým dochádza v estetikej praxi v podmienkach divadla.¹³ Avantgarda je koncept, ktorý vzišiel z myslenia moderny a súrne potrebuje revíziu. Či už modernu zvelebujeme, alebo ju odsudzujeme na úplné stroškotanie – z pohľadu konca 20. storočia sa divadlo musí vnímať inak a rozhodne nezávisle od sebareflexie alebo chybnnej 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 paradigmu. Akcentovanie

experimentálnych divadelných foriem nezahŕňa posudzovanie kvality. Ide o analyzovanie zmenenej divadelnej myšlienky, nie o hodnotenie 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 najmäfvejšie „mrŕvlné 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 legitímna, nie je predmetom debaty.) Keď spomenieme malé, často iba špecializované 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 symptomatikejšie 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 predstavovania. Obrázky 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 zhromažďuje umelcov z rozličných oblastí (tanečníkov, grafíkov, 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 spleťania a spájania pracovných postupov, inštitúcií, miest, štruktúr a ľudí. Knut Ove Arntzen¹⁴ opisuje, ako sa projektové divadlo v Škandinávii učýtilo aj mimo známych centier najprv v kodanskom Billedstofteater, ktoré pôsobilo v rokoch 1977 až 1986, potom v divadle Hotel Pro Forma, ktoré založila Kirsten Dehnholmová a iní, a uvádza aj ďalšie škandinávske

divadla, 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 určovaným čisto umeleckými motívami. Treba vždy znovu zdôrazňovať, že cesta experimentovania v umeení sa takisto ako vo vede spája s neúspechmi, omylmi, pobúdeniami. Experimentálne divadlo je, žiaľ, nielen niekedy, ale preukázateľne často *scestným divadlom*. Jeho inovácie nemusia byť hneď pochopiteľné, jeho výsledky môžu remesele 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 Kampnagelafabrik 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.

Viacere inštitúcie v Dánsku, Nórsku, Fínsku a Švédsku i vo východnej Európe sa odvážili – hoci alebo práve preto, že pôsobia skôr na okrají – 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 Turn, 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 Frankfurtu 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 poskytili 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 Micky 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. Micky prezentovalo okrem iného Club Teatro Roma, Spaldinga Graya, Falso Movimento, Jana Fabra, Needcompany, La Mannu, People Show, Pipa Simmons 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 Micky 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 a divadlo

„Epizácia“ – Peter Szondi, Roland Barthes

Už divadlo moderny v zásadných črtách odmietalo zastarany 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, odvolávajú sa iba na klasický protiklad epického a dramatického stvárnenia u Goetheho a Schillera, Szondi hneď v úvode píše: „Pretože vývin v modernej dramaticke 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).“¹⁵ Toto odlišenie podstatne zužuje pohľad na mnohé dimenzie *divadelného* vývinu. Aj silná autorita Brechta prispela k tomu, že koncepcia epickosti sa takmer jednoznačne prijmala ako model, ktorý nahradil koncepciu dramatickosti. Jeho dielo sa dlho pokladalo za ústredný orientáčny bod pri skúmaní novej divadelnej estetiky – táto okolnosť priniesla okrem produktívnych momentov priam blokády vnímania a prívlemlí rychlú zhodu v tom, čo je na „modernom“ divadle dôležité.

Poučný je aj prípad Roland Barthesa, ktorý sa v rokoch 1953 až 1960 intenzívne zaoberal divadlom. Dokonca hral v študentskej divadelnej skupine (*Dáta 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 natoľko 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, Pitoëff, Baty, Dullin) v dvadsiatych rokoch 20. storočia, na ktorom retrospektívne vyzdvihol kvalitu vášnivej jasnosti (*Cune sorte de clarté passionnée*). Tá bola už vtedy preňho dôležitejšia ako emocionálna divadla. Sústreďenie na racionalitu, brechtovský odstup medzi ukazovaním a ukazovaným,

medzi stváreným a procesom stvárenia, *signifiant* a *signifié* spôsobi- lo popri semiologickej produktivite zvláštnu slepotu. Barthes „nevidel“ celistvú líniu tohto nového divadla, ktorá viedla od Artauda a Grotov- ského k Living Theatre a Robertovi Wilsonovi, hoci jeho semiotické ref- lexie napríklad o obraze, o „otupenom zmysle“, o hlase atd. majú veľký význam pre opis práve tohto nového divadla. Brecht sa preňho stal blo- kom. Dalo by sa povedať, že brechtovská estetika pre Barthesa priveľmi obsahlo a absolútne reprezentovala model divadla vnútorného ods- tu- pu. V tomto prenikavom svetle zanikli predstavy o tom, že by aj iné stratégie mohli slúžiť na prekonanie naivnosti ilúzie reality, psycholo- gického včinenia a spoločensky odcudzeného uvažovania. Po Brechtovi vzniklo absurdné divadlo, divadlo scénografe, hovorená hra, vizuálna dramaturgia, divadlo situácie, konkrétne divadlo a iné formy, ktorými sa zaoberáme v tejto knihe. Pri ich analýze nevyštatíme 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 jednostranne vysvetlenie metamorfozy drámy ako epizácie doplnil. Avšak veľký kom- plex predsudkov nám dosiaľ bráni pochopiť proces premeny, pričom také fenomény, ako sú tendencia epizácie a lyrická dráma, predstavi- jú iba čiastkové momenty: ide o premenu, ktorá *divadlo a drámu vzá- jomne 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 stvárenia *fiktívne- ho kozmu*, ktorého uchopenie umožňovala práve dráma a jej zodpo- vedajúca 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 po- hnutých dialógoch vyzrozprávaný dojímavý príbeh. Tieto prvky sa spájali s heslom „dráma“ a poznacili nielen teóriu divadla, ale aj s divadlom spojené očakávania. Z toho vyplyývajú ťažkosti veľkej časti tradičného divadelného publika pri stretnutí s postdramatickým divadlom, ktoré sa prezentuje ako stret umení, a preto vytvára – a požaduje – potenciál

vnímania odpútany 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 zvyk- ný na literárne naratívne divadlo.

„Dramatický diskurz“

Pojem Andrzejja Wirtha „dramatický diskurz“ tu nepoužívame pred- o všetkým z terminologických dôvodov, hoci sa v mnohom zhodujeme s Wirthovými jasnozrývymi úvahami.¹⁶ Zdôrazňoval, že divadlo sa takpo- vediač 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 expo- nentov 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 my- tická a rituálna dimenzia Artaudovej vize divadla. Rozdrobenie dialógu v textoch Heinerja Müllera, forma „polyfónneho diskurzu“ v Handkeho *Kasparovi* alebo priame oslovenie publika (*Nadávky publiku*) predsta- vujú pre Wirtha „nový model epického divadla“. Líniu Brecht – Artaud – absurdné divadlo – Foreman – Wilson chápe ako „znik kvázi interkon- tinentálneho idiómu v súčasnej dráme“, ako „dramatický diskurz“, kde dochádza k predefinovaniu herca, ktorého režisér používa ako „tláčidlo 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. storo- čia), 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 poh- ľadu, so všemocným režisérom na jednej strane a solipsistickým pozo- rovateľom na druhej strane, si spočiatku zachováva klasický poriadok perspektív, charakteristický pre drámu. *Pobytóg* (Kristeva) nového di- vadla sa však často odčleňuje od poriadku zameraného na jeden logos. *Zmyslové a zvukové priestory* sa otvárajú viacerým spôsobom využí- tia, 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. (Onak sú koncipovaní rozprávači v textoch Heintera 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 chce 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 inštalácie diskurzu v spojení s pluralizáciou inštalácií vysielania na javisku vedie k novým spôsobom vnímania. Model „príhovárania sa“ si teda vyžaduje presne-nie, aby sme vystihli nové formy divadla. Terminologicky zavádzajúce je aj to, keď sa natoľko pridrižujeme koncepcie drámy, že za protipól dialógu pokladáme „*dramatický* diskurz“. Ide o oveľa rozsiahlejší odklon divadla od dramatického dialógického 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 nanajväčš pôsobivý a operatívny vynález. Táto teória podnetila rozpušťanie tradičného javiskového dialógu do diskurzívnej alebo monologickej formy *sológu*. Implicitne poukazuje na to, že výpoveď v divadle vzniká rovnocenným použitím verbálnych a kinetických prvkov (*gestus*) a nemá výlučne literárnu podobu.“¹⁷ Vychádzajú však spomínané impulzy skutočne z brechtovského divadla a nie sú v rovnakej miere výsledkom jeho popierania? Nie je *gestus*, taktó 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 týmto otázkami nadviazať na Wirthove jasnozrivé úvahy o brechtovskom dedičstve v novom divadle.

Brechtov prínos sa nedá jednostranne chápať ako revolučný protinávrt 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 nanajväčš tradiionalistickú 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 stvárnovanom a jeho otázka týkajúca sa nového „umenia dývať 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 mnohostranosti 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.“¹⁸

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 (dívák 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 antického tragédie, Racinovej drámy i vizuálnej dramaturgie Roberta Wilsona. Možno však povedať, že antická 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 lúzie alebo o epizujúci odstup; ak na produkovanie „divadla“ nie je nevyhnutný dej ani plasticky vytvorené *dramatis personae*, dramaticko-dialektická koflizia hodnôt a dôkoncea 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 dramatickeho textu.

K vonkajším dôvodom, prečo musíme nové divadlo predsa len priradiť ku kategórii „drámy“, patrí tendencia *demifkovej kritiky*, ktorá pri posudzovaní divadla používa normatívne kritérium, kde prevláda hodnotiaca polarita „dramatický“ – „nudný“. Túžba po akcii, zábave, odpútaní sa a po napätí využíva, hoci často skryté, 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 diónyzovsko-tragický konflikt – „hra je určená skôr na tiché čítanie“ –, Urs Jenny chválil hamburskú inscenáciu Nielsa-Petra Rudolpha za to, že odkryla „napínavú drámu“ v „básni“. Kvalita hamburskej inscenácie – poznám len túto – spočívala však skôr v diferencovanom rytme, čo mal niest veľkú formu, ktorú chcel Handke vytvorit'. Autor rozhodne nemal v úmysle napísať „napínavú drámu“. Je príznačné, že ani pri vedeckej reflexii tohto prípadu samotné kritérium nikto nenašadol a ostalo akoby samozrejme platné¹⁹. V kritériu „napätia“ prežíva klasické chápanie drámy, presnejšie, určité jeho súčasť. Expozícia, gradácia, peripetia, katastrofa: akokoľvek staromódne to znie, toto všetko sa očakáva od zábavnej storry vo filme či v divadle.

Skutočnosť, že klasická estetika – nielen divadelná – veľmi dobre poznala ideu napätia, sa nesmie zamieňať s idealom napätia v ére nanajvyš 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 vnímanie 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 pohyb 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 výnimčnú 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 udalosti 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 bevyznamennej 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*, ktorý 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 nepríateľským postojom atď. So slovami „dráma“ a „dramatický“ zjavne spájame skôr istú atmosféru, narastajúce vzrušenie, strach a neistotu ako určitú štruktúru udalosti.

„Formalistické divadlo“ a napodobňovanie

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

traktom maliarstve. Avšak efekty či stavy duše nie sú obrázne ani nevydávajú zvuk, vzťah medzi nimi a estetickými útvarmi je zložitejší: ide o akúsi „narážku“. Obráz, ktorý primajmešom 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 nemej konkrétne 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 zobrazovaných 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 vlnad do skutočnosti a legitimity abstraktného umenia očividne ťažší. Zdá sa, že v divadle je súvislosť so „skutočným“ ľudským správaním prívlelná priama. Preto tu „abstraktné konanie“ predstavuje iba „extrém“²⁰ – 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 „mimetickeho 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 zjemeným, zhusteným, umelecky formovaným odzrkadlením, dvojnásobkom inej reality. Tento posun medzi ďalšími hranic 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 nastoľí 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* – života, ľudské správanie, realita atď. Realita ako originál vždy stojí pred svojim divadelným dvojnásobkom. 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 (prijatom) „obsahu“, o význame, v konečnom dôsledku o zmysle.

Zatiaľ čo sa ešte žiadna poetika drámy z pochopiteľných dôvodov nevzdala koncepcie konania ako predmetu mimézis, realita nového divadla začína zhašvať práve túto trojicu hviezd – drámy, konania a napodobňovania, v rámci ktorej sa pojem divadlo vo svojom neustálom vymykaní sa pravidelne stáva obeťou drámy, dráma obeťou dramatisovaného a napokon dramatisované obeťou reality. Pokiaľ od tohto momentu neupustíme, nikdy by sme to, čo v živote spoznávame a cítime, nemohli vnímať ako zásadne sformované umením, spôsobom videnia, cítenia, myslenia, „spôsobom vnímania“, ktoré sú vlastné iba umeniu, iba ak by sme pripustili, že umenie najskôr *vytvorilo* realitu skúsenostných svetov. Prítom 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 nachádza zjednotené v Beethovenovej symfónii, čo by sme mohli nazvať vzdorovitými, odbojnými, triumfálnymi a inými afektívnymi gestami, to vôbec neexistovalo mimo tohoto špecifického a jedinečného „vynálezu“ zoskupení tónov. Ľudské cítenie napodobňuje umenie, takisto ako umenie napodobňuje život. Victor Turner vyslíhol dôležitý rozdiel medzi „sociálnou drámou“, ktorá sa odohráva v sociálnej skutočnosti, a medzi tým, čo nazýval *aesthetic drama*, aby tak ozrejnil, že práve ona „odzrkadľuje“ skryté štruktúry sociálnej drámy. Zdôrazňoval však, že estetické formulovanie sociálnych konfliktov ponúka modely ich vnímania a čiastočne je zodpovedné za spôsob ritualizovania reálneho spoločenského života, že esteticky sformovaná dráma nastoľuje obrazové svety, aktuálne modely správania a ideologické vzory, ktoré usporadúvajú spoločnosť, jej organizáciu a vnímanie.²¹

„Energetické divadlo“

Jean-François Lyotard uvádza pekny príklad z Bellmera, kde sa zobrazuje stáva problémom: „Mám silné bolesti zubov, zatínam päť, nechty sa zabárajú do dlaní. Dvojnásobný atak. Znamená to, že gesto ruky predstavuje, reprezentuje utrpenia zuba? Čo je znakom čoho?“²² Lyotard v tomto prípade hovorí o zmenenej divadelnej ideji, z ktorej treba vychádzať, ak máme na mysl divadlo mimo drámy. Nazýva to *energetickým divadlom*²³. Podľa neho to nie je divadlo významu, ale „síl, intenzít, afektov v ich prítomnosti“²⁴. Ten, kto napríklad nevidí nič „energetické“ v rečových a pohybových chóroch Einara Schleea, vallaciích sa na diváka, ale hľadá v nich iba znaky, „reprezentáciu“, zahŕňa scémický prvok do modelu zobrazovania, 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, poukazuje 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 podla 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 Caillioisa – než s mimézis v zúženom zmysle napodobňovania.

Artaudove „ohnové znamenia“ aj Adornova mimézis zahŕňajú hrôzu a bolesť ako určujúce prvky divadla. Tento moment sa nesporeveruje ani Lyotardovej myšlienke energetického divadla (bolesť zuba, zatáť päšť). Artaud a Adorno však trvajú i na tom, že šklbnutie sa zároveň premenia 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 siahá po realite, aby sa pri dotyku s ňou stiahlo*. Jeho litery sú znakmi tohto pohybu.“²⁵ Z nasledujúceho prieskumu vyplynie, že uprednostňujeme pojem „postdramatické divadlo“, hoci je blízke pojmu „energetické divadlo“, a to preto, aby sme nestratili zo zretela 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 (diológ, konflikt, rozuzlenie, veľká abstrakcia dramatickej formy, expozícia subjektu v jeho potenciálnej konfliktnosti) hrala dráma podobnú úlohu v kánone umení. Ako umelecké stvárnenie procesuality sa identifikuje s dialektickým pohybom odcudzenia a zdôraznenia, a to až do dnešných čias. Zánru drámy a tragikosti prisudzuje dialektickosť aj Szondi. Marxistickí teoretici pokladali drámu za model dialektiky dejín. Historici pri opisovaní zmyslu a vnútornej jednoty dejinných procesov vždy 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, hr-dinskými rolami a divákmi. Vnímanie dejín ako drámy však nevyhnutne vnaša do hry teleológiu, ktorá tejto dráme napokon určuje zmyslupnú perspektívu – zmerenie v idealistickej estetike, dejinný pokrok v marxistickom ponímaní dejín. *Dráma sľubuje dialektiku*.²⁶ Niektorí vedci, ovplyvnení estetickou zmyslupnosťou dejín, použili dokonca formuláciu, že dejinám je vlastná objektívna dramatická krása.²⁷ 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 námet je vhodný na to, aby vynikla myšlienková súvislosť načrtávaného bytia bez toho, aby použité náročné aparátu vecných správ zatieni-lo pohľad na abstraktné štruktúry osudu, „tragickú kolíziu“, dialektiku dramatického konfliktu a zmierenia? Na rozdiel od gesta epika, ktorý priam prízvukuje to vedľajšie, to, čo v dráme pôsobí rozvílačne, 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 analógicky s logikou. To, že tragédia musí tvoriť „celok“ so začiatkom, stredom a koncom, sa spája s požiadavkou, aby „rozсах“ (časové rozpätie) vystačil na posun k peripetii a odtiaľ ku konečnej katastrofe podľa logickej schémy. Dráma poskytuje „poetike“ štruktúru, ktorá vnaša do máttúceho 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 dokonatú jednotu a celok. „Celok“ deja, teoretická fikcia, zdôvodňuje logos totality, kde krásu vnímame v podstate ako ovládateľný časový priebeh. Dráma znamená ovládaný, sprehladený 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, *preušetrenie* 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.“²⁸

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 zakalje), ani zasa priveľký, (nemožno ho vnímať naraz), lebo pozorujúcemu uniká na pozorovanom jednota celku, ako keby napríklad živočích meral desiatistíc 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.“²⁹ Dráma je model. Zmyslová stránka sa musí rozhodnúť záklami nachopenia a uchovzania. Priorita kresby (*líanos*)

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 ľadu a skladu natrel plátno, predsa by nespôsobil také potešenie ako ten, kto by len bielou farbou načrtnol obraz.“³⁰ 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 pomínutelných, neskôr čoraz väčšími miestami „ilúzie“, zdania a podvodu. Naproti tomu dramatickému logu sa od čias Aristotela prisdzuje prienik logiky do klamlivej ilúzie. Dramaturgia tohto logu ukazuje „zákonitosť“ za javmi. Nie nadarmo pokladal Aristoteles tragédiu za „filozofickejšiu“ než dejiny: ukazuje ich inak skrytú logiku na základe zrozumiteľnej „nevynutnosti“ 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 axiomatický: celistvosť logu.

Spojencstvo drámy a logiky, potom drámy a dialektiky takmer neobmedzene ovláda európsku „aristotelovskú“ tradíciu – ktorá sa javí ako najvyššou živá aj v Brechtovej „nearistotelovskej dramatike“. Krásu si spájame s logikou ako jej variant. Vyrcholením tejto tradície je Hegelova estetika. Tá pod základnou poučkou o ideále krásy ako „zmyslovom zjavovaní idey“ rozvíja komplexnú teóriu spreduhnenia 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 Hegelovej teórie drámy na základe úvah Christopha Menkeho.³¹

Hegel 1: Vylúčenie reálneho

Dráma ako zásadne dialektický žánr 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“³², ktorú Hegel spája s „dramatickou poézou“. 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 nejestuje 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). Nato sa viaže známa poznámka, že v antických plastikách je nádvych 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 dostiahne spôsob bytia, ktorý zámerne musíme chápať ako beztvary.

Kým antické stvárnenie bohov – vo výtvornom 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 rozkoľu a zmierenia objektívnej a subjektívnej podoby mravného ducha. Klasická tragédia ako stvárnenie mravného konfliktu pokračuje už v oblasti „klasikkej umeleckej formy“, čiru“ dokonajú krásu! Je *viac ako krásna*, nachádza sa na ceste k číremu pojmu a k subjektívite. Preto Menke navrhuje spojiť Hegelovu interpretáciu „rozkladu klasickej umeleckej formy“ s jeho teorénu o konci umenia v moderne, a to tak, že vlastne až koncepcia tohto „rozkladu“ dáva spomínanej teoreme 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.“³³ Z toho vyplýva, podľa „neoficiálnej“ logiky Hegelovej historicko-teleologickej interpretácie – rozhodne od *Fenomenológie ducha* –, z estetického hľadiska tak povediac „okrajové postavenie drámy“, keďže dráma v oblasti umenia (krásna) spochybňuje samu krásu „vo svojej požiadavke zmierenia“. Ak Hegel chápe krásu v umení ako mnohovrstevné „zmierenie“ protikladov, predovšetkým krásy a mravnosti, mohlo by sa povedať, že pojem „dramatický“ znamená u neho tie čtyri estetického, ktoré sa vzdávajú požiadavky zmierenia. Dráma nie je jednoducho (neproblematikou) jav, ale zároveň i zjavná kríza mravného princípu krásna.

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

rozkoľu. Pozrime sa na túto trhlinu v tragédii ešte trochu bližšie. Hegel chápe tragédiu na rozdiel od eposu ako „vznešenejšiu reč“. V epose sa abstraktné rozdrojenie *moiry* (osudu) a neosobného pevca – hrdinu – prejavuje tak, že sa vo „svojej sile a kráse cíti podlomený a smúti nad svojou blížiacou sa smrťou“.³⁵ Náhodnosť epického deja ešte nepozná dialektickú nutnosť. Namiesto hlasu epického rozprávača, navonok ponechaného hrdinovi, musí teda nastúpiť dramatická štruktúra osudu a zároveň ľudské vyrozprávanie 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 rozbiha krásna, 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 „plurálitou“, 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 realitácii (pravému chápaniu), a až touto očistou vytvára ideál“.³⁶

Práve táto *katarzia* dramatickej formy spolu so zdaním zmierenia vytvára aj predpoklad na zničenie tohto zdania. To, čo pri estetickom nazieraní motivuje vnútorne nevyhnutné, ale zároveň aj požiadavku rozsiahleho sprostredkujúceho zmierovania, ktoré hrozí *vyličením* reálneho, nie je nič iné ako samotný princíp drámy, dialektická abstrakcia, ktorá ako forma spočiatku umožní preniknutie *zmyslovej* fátky, no v svojom priebehu ju vytláča z oblasti estetického zmiernu. V hĺbke dramatického divadla driemu v podobe neriešiteľnej protirečivej skúsenosti etického problému a zahrnutej materiálności tie napätia, ktoré otvárajú jeho krízu, ústup a napokon alternatívnu ne-dramatickej paradigmy. Ak niečo chýba klasickému ideálu, je to možnosť prijať čosi nemyšliteľné a nečisté. Z toho Menke vyvodzuje, že už s Hegelom môžeme modernu chápať ako svet „mimo nedostatku krásnej mravnosti (...) núttacej do vyličenania všetkých nedostatkov.“ Mimo estetiky zmierovania s jej ústrednou estetickou paradigmou, ktorou je dráma, sa môže moderna (alebo postmoderna) objaviť aj v rámci divadla, ktoré „nevyhľadá, ale znáša mnohorakosť a rôznorodosť“.³⁷ 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 väčšmi preberalo práve

to, čo inak s odporom odmietame „(vy)zdvihnúť“. Vedomie vnútornej dvojitvárnosti klasickej tradície ukazuje, že toto „iné“ v klasickej divadle malo základy už v jeho najkonzekventnejšom filozofickom zameraní: ako skrytá možnosť vzniku trhliny v rámci nanajvýš napätého zmierenia. 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 rozlíšiteľná, 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 „neprítomnosť zmierovania v ňom“.³⁸ Tým, že sa realizácia neobmedzuje na jeden hlas rozprávača alebo rapsóda, ale dochádza k nevyhnutnej *plurality* 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 škandalózne 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 nástrojmi‘, ktorý sa stráca vo svojej role, zažívajú obrátenie vzťahu medzi krásou, rešpektíve mravnosťou a subjektivitou. (...) Základnou skúsenosťou herca je vytváranie morálky prostredníctvom jednotlivcov.“³⁹

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 hovoriním“.⁴⁰ 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 *divadlanej* skúsenosti, ktorá jednotu duchovnej reality a materiálneho výkonu predvádza ako „prevárku“⁴¹. „... hrdina vystupujúci pred divákmi sa skladá zo svojej masky a z herca, z postavy a skutočného ja.“⁴² 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 obvyčajnosti“. Predstierané hranie vôbec predstavuje pre filozofu ducha v podstate čosi nemyšliteľné: 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...“⁴³

V tejto realite divadla Hegel vidí „všeobecne rozpúšťanie stvárňovaného bytia v jeho individualite“⁴⁴, takže z tendencie rozpúšťania musí logicky a na základe duchovných dejín vyplývať abstrakcia a dialektické vedomie „rozumného myslenia“, grécka filozofia. Dráma nevyhnutne stojí na okraji umenia, na hranici medzi ideálom umenia, „zmyslovým vyžarovanim 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 nedosiahnuteľnú 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.

K prehistórii postdramatického divadla

Divadlo a text

Vzťah divadla a drámy bol a je plný napätia a protikladov. Zdôraznenie tejto skutočnosti a uvedomenie 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 priestrodkov. V postdramatických *divadelných* formách sa text, ktorý sa (ak sa) inscenuje, chápe ako rovnoprávna súčasť gestického, hudobného, vizuálneho atď. súvislého celku. Trhlna 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 mimézy, už pred vznikom písma malo rozvinuté postupy a prax. „Prádivadlo“ 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.⁴⁵ 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 optikou a architektonickou výpravou, typickou pre barokové divadlo; začal prevládať *text ako pomuka zmyslu*, ostatné divadelné prostriedky sa mu podriadovali a boli skôr nedoverčivo kontrolované inštanciou ráta.

Objavili sa pokusy prostredníctvom veľmi voľných definícií drámy zohľadniť zostrené vnímanie svojoľnosti 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.⁴⁶ (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, *minusu*.) 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 Heinerja 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. Umeranie. A strach pred touto poslednou premenou je všeobecný, možno sa naň spoliehať, možno na ňom stavať.“⁴⁷

Walter Benjamin píše, kde nachádza náznak zmierenia – v Goetheho románe *Výberové príbuznosti*: „Mystériom dramatickosti je ten okamih, keď dramatickosti zo sféry seba vlastného jazyka preniká do vyššej, tomu to jazyku nedosiahnuteľnej oblasti. Preto sa nikdy nedá vyjadriť slovami, možno ju jedine stráviť, je to tá najsilnejšia 'dramatickosti'“.⁴⁸ V tomto zmysle „dramatickosti“ nemá nijakú spojitosť s tým, čo sa v divadelno-vednej diskusii pod týmto pojmom chápe. Benjaminova formulácia vzťahuje to, čo nazýva dramatickostí, 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 benjamínovskú dramatickosť ako súčasť *divadla*: ako rítus a ceremoniu, „poéziu“ javiska a ako semiózu z hraniteľnej oblasti reči. Tento pojem dramatickosti vyjadruje tajomnú skúsenosť metamorfóz, pri ktorých sa nebránime utopicky úzkostnému opojeniu z premiery, ktoré divadlo manifestuje; ani sa nevymedzujeme voči závratu, ale oslavujeme. Je tu reč skôr o skutočnosti – ktorá, prirodzene, zostáva vždy dvojnásobná – prekonania smrti prostredníctvom jej *inscenovania*. Ako zdôrazňuje Primavesi, „dramatickosť, pridržávajúca sa nemej fyzis, môže zaručiť vykúpenie z mytu viny a krásy len tam, kde sa telo – tak ako v divadle – vymyká pochopeniu“.⁴⁹

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 mniere 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 odtážajú 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 zobrazit 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: stelenie 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 predzvestou boli zatiaľ nerolučné 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, konverzáčná 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 kompatibilitite drámy a divadla. Napríklad Pirandello bol presvedčený o nezlúčiteľnosti divadla a drámy.⁵⁰ Edward Gordon Craig v *Prvom dialógu* knihy *Umenie divadla* píše, že Shakespeare veľké hry by sa vôbec nemali hrať na javisku! Je to vraj dokonca nebezpečné, lebo hrany 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 usposobené 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 naráča 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 predznamenaťva absurdné divadlo. Francúzsky režisér Antoine Vitez ako inscenátor 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 láhosťavosťou“ voči problémom, ktoré ich štruktúra ponúka scénickej realizácii⁵¹. 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 naruša tradíciu dramatického divadla.

Autonomizácia divadla nie je výsledkom vlastného precieňovania sna živých (post)moderných režisérov, i keď sa s obľubou takto bagatelizuje. Vznik režisérského divadla skôr potenciálne vychádzal z estetickej dialektiky dramatického divadla, ktoré v sebe v rámci vývinu „formy stváňovania“ 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, retreatralizácia

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 zákonnosť využitia divadelných prostriedkov službiacich dráme. S novonadobudnutou slobodou sa v tomto smere spájala aj strata, ktorí z produktívneho hľadiska môžeme opísať ako *vstup divadla do éry experimentovania*. Odtedy 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 medálnodějinný zvrät: 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 reprodukovovaných alebo reprodukovateľných javov) ako *differentia specifica* divadla. Toto znovuoobjavenie 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 odvedie skutočne sprevažzala divadlo, a to nielen pre rivalitu s inými druhmi umenia. Ozrejmuje sa tu jedno z dvoch pravidiel, podľa ktorých sa uskutočňuje vznik nových foriem vytváraného umenia: pravidlo, že vznik nového formotvorného média stváňujúceho svet takmer automaticky

vedie k tomu, že dovedejšie 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 vyzdvihnúť. 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 videotechniky.) 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 vytváraní umení oddelia dimenzia zobrazovania od skúsenosti farby a tvaru (fotografia a abstrakcia), získali tieto na seba odkázané prostriedky nových 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, stváranie roly a oslovenie publika sa chápe ako autonómna realita, oddeľuje sa zvukový priestor a hrací priestor, vznikajú nové možnosti stvárania, vyplyávajúce z osamostatnenia jednotlivých zložiek.

Zameranie na divadelné stváranie 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-Lichteovej²² 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 reateatralizáciu imanentnú z divadelného hľadiska, ale zároveň o *otvorenie* divadelnej sféry voči iným formám praxe, kultúrnym, politickým, magickým, filozofickým atď., voči zhrnomaždovaniu, 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 reateatralizácie.

V rámci tohto vývoja vzniklo čosi, čo opisne, poctvalne, prípadne negatívne označujeme ako *režisérske divadlo* alebo *divadlo režisérov*. Autonomizácia 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 réžijnej 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. Režisérske divadlo je zrejme predpokladom pre postdramatický dispozitív (aj keď réžiu preberajú celé kolektívy), ale aj dramatické divadlo sa veľkou mierou prejavuje ako režisérske 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 zápravu 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 mlífovými krokmi vzdalovalo tradičnému prezentovaniu drámy (a niektorí zástancovia autonómie a „zdivadelnenia“ divadla žiadali zahrnúť 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.²³ 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 muzeálneho 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 konzervatívizmus, 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. Zdána 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 podzrievajú 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 revolúcie 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 Frankfurt založená Experimenta. Čoraz väčší význam nadobúda „brechtský štýl“, pod vedením Kurta Hübnera vzniká politicky a formálne revoltujúce mladá divadlo, ktorému vísí 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 prekráčovanie hraníc medzi umeniami stáva pravidlom, pričom tradičné divadlo tu pôsobí zastarane. Nové environmentálne umenie (anticipované priestorovými Merz-realiáciami Kurta Schwittersa) sa konceptným zakomponovaním reálnej prítomnosti pozorovateľa do diela (Rauschenberg) približuje divadelnej scéne. Christove obaly ako „dielo“ vytvárajú interakciu s divákmi. *Action painting* predstavuje maliarsku ceremóniu s názakmi divadelných situácií, pričom, prirodzene, dielo po svojsky zameranej umeleckej akcii existuje samo osebe ako objekt ideálnym spôsobom spojený so „scénou“ svojho vzniknu. 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 hlavný zmysel priebehu deja, ale napriek rozpadu zmyslu dodržiava so zarážajúcou prísnosťou dokonca klasické jednoty

diámy. 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* vyjadriť pravdu „svetu“ v novom svete, realitu, ako Ionesco píše, „v pravom svete, mimo interpretácie a akejkoľvek kauzality.“⁵⁴ Aj divadlo prísnej kritiky zmyslu sa chápať 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 pretrvávajú 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 tárane“.⁵⁵ 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 individualu a k absurdite je tesne spojený. Charakteristickou náladou Frischových, Dürrenmattových, Hildesheimerových a iných prác je komické zúfalstvo. Konštatovanie „Zviádneme iba komédiu“ vyjadruje stratu tragického výkladu sveta ako celku. Vo filme je popri francúzskych existencialistických snímkach kongeniálnym vyjadrením tejto skúsenosti *Doktor Divoláska 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, absence 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“,⁵⁶ 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, uviedenej 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 chce Esslin oddeliť od absurdného divadla⁵⁷, 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 pokračujú 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 divadla⁵⁸ 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, vyočuje z tradície dramatického divadla. Scény súdnych procesov, výsluchov, svedeckých výpovedí nastupujú na miesto dramatickej prezentácie samotných udalostí. Mohli by sme namietať, 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 vyzroprávajú, ale o „dohodnutý“ svet.⁵⁹ Na druhej strane menej dôslední autori ako Rolf Hochhuth podlahli poku-

šeniu 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 chytrnej inscenácie *Torquata Tassa* v réžii Petra Steina.⁶⁰ 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“. ⁶¹ Toto konštatovanie vystihuje ostrý protiklad medzi dramatickým tradičným a náznakmi inak ponímanej novej divadelnej praxe v réžijnom výklade *Torquata Tassa*. (Stein však z vlastného rozhodnutia nepokračoval v tomto radikálnom inscenácnom prístupe. Výrazne podporovaný Dieterom Sturmom čoskoro vylnul, právom vyzdvihovanú skôr neoklasicistickú javiskovú estetiku, jednu z najvýnikajúcejších realizácií dramatického divadla v období jeho spochybnovania.) Pre budúcnosť dokumentárneho divadla nie je ani tak dôležité úsilie o politický účinok, a už vôbec nie jeho konvenčná dramaturgia, ale číra, ktorá narážala skôr na odmiernenie a kritiku. Toto divadlo síce „dramatizovalo“ dokumenty, zároveň však jasne smerovalo k formálnu 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 réžijná prax. Do genealógie postdramatického divadla patria teda aj „hovorené hry“ Petra Handkeho. Divadlo sa zvojuje, cituje vlastný prejav. Až oklúkou vnútorného vypyptivania divadelných znakov, oklúkou cez ich radikálnu sebareferenčnú kvalitu nepriamo dochádza k „výpovedi“, správe o realite. Problematizovanie „reality“ ako reality divadelných znakov sa stáva metaforou vyzrážďňovania. Keď sa znaky už nedajú čítať ako odkaz na to, čo konkrétne označujú, publikum bezradne stojí pred alternatívou buď nemyšlieť na nič, alebo odčítavať samotné formy, jazykové hry a hercov v ich tu a teraz prezentovanej podobe. Tento tradícií napríklad ešte zostáva verný text *Nadávky publiku*, „ako metadráma alebo metadivadlo“⁶², 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 desiatročí 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 skryté 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 estetickéj divadelnej kompozície, skladajúcej sa zo slov, zmyslu, zvuku, gest atď., ktorá ponúka celistvý útvár vnímania, ale divadlo preberá fragmentárnosť a parciálnosť vnímania. Vzdáva sa dlho nenapadnuteľného kritéria jednoty a syntézy a odovzdáva sa šanci (a nebezpečenstvu) dôverovať jednotlivým impulzom, časťam a mikroštruktúram textov, aby vznikol nový druh praxe. Objavuje pri tom nový svet performance, novú prítomnosť *performerov*, ktorí mutujú z *actors*, a etabluje mnohotvárnu 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 dramatickej 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 škandaľom pri uvedení hry *Kráľ Ubu* Alfreda Jarryho, je prinajmenším jednostranné. Vtedy mohlo slovo *mevrde* (zámerne s *er* navyše! – pozn. prekl.), ktoré padlo na začiatku predstavenia, ešte podrždiť meštiakov! Tu sa začala iba „antagonistická“ línia a vedie cez futurizmus, dadaizmus a surrealizmus k novým estetickým provokáciám. Popritom a ešte skôr sa však začalo to, čo Kirby nazýva hermetickou avantgardou, symbolizmom: „Avantgardné divadlo sa začalo – pred uvedením hry *Kráľ Ubu* – najneskôr so symbolizmom. Symbolistická estetika demonštrovala obrat dovnútra, odvrátenie od meštiackeho sveta a jeho noriém smerom k osobejšiemu, 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.“⁶³ Divadlo symbolistov sa postdramatickému divadlu priblížilo svojou nedramatickou statikou a tendenciou k monologickým formám. Stéphanne 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 písmaná poetického „textu“. Charakteristická je Maeterlinckova poznámka, že divadelná hra musí byť predovšetkým básňou. Následne vysvetľuje, že autor výlučne pre nepríjemný 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 ústupky⁶⁴ 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 zdrojom pre to európske. Paul Claudel nadšene formuluje protiklad k dráme: „Dráma je niečo, čo sa deje, nó je niekto, kto prichádza.“⁶⁵ Netreba veľa vysvetlovať, aby sme v tomto výroku našli zásadný protiklad dramatického a postdramatického divadla: zjavenie namiesto príbehu deja, performancia namiesto stvárnenia. Divadlo nó znamená pre Claudela akúsi drámu pre jednu osobu, čo má rovnakú štruktúru ako sen.⁶⁶ 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 takého vízie podporoval. S realistickou európskou drámou ho takmer nič nespája, poskytuje však priestor rituálnemu spôsobu vnímania, ktoré umožňuje vytvoriť obľúbené od ázijského divadla cez Maeterlincka a Mallarmého až k Wilsonovi.

V koncentracii na rituál sa manifestuje skúsenosť, ktorú najlepšie možno označiť staromódnyim 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 taketo zaisťe 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 mágií, 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 vťahnutím ľudského života do sveta vracajúcich sa duchov. Nie je náhodou, že tak u Wilsona, ako aj u Maeterlincka sú bábkly, automaty, marióny najvútornejšou 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 prehovárli vznešenými hlasmi...“⁶⁷ Postdramatické divadlo Tadeusza Kantora s jeho záhadný-

mi, animisticky oživenými objektmi aj historickí duchovia a strašidlá v postdramatickom texte Hehnera Müllera patria k tradícií divadelného stvárnenia „osudu“ a duchov, ktorá je, ako poukázala Monique Borrieová, 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 taketo inscenovanie je nebezpečné⁶⁸. 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 periferie do stredobodu historického záujmu, aby dospela k novej divadelnej poézii, ktorá sa vzdáva dramatických axióm 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 (pragmat) – pričom Maeterlinck tvrdí, že najdôležitejšie črtly jeho „statického divadla“ sa realizovali už pred Aristotelom v starogréckej tragédii, najmä u Aischyla.“⁷⁰ 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 príležitosťne nazývali „lyrická dráma“. „Pomenovanie lyrická dráma naznačuje, že sa tu neuskutočňuje postupne sa odvíjajúci dej s útokmi, intrigami a prepleťajúcimi sa akciami, tak ako to je v dráme, vytvorenej na herecké stvárnenie,“ píše sa v Sulzerovej *Teórii krásnych umení* z roku 1775.⁷¹ 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.⁷² Pre Szondiho je Hofmannsthalovaraaná hra *Vera* ešte *drámou en miniature*, pretože sa v nej základná zákonnosť dramatického žánru *proverbe dramatique* (zvrät východiskovej tézy hrdinu) podriadiuje zákonnosti dramatickej peripetie.⁷³ Hrou *Tizianova smrť* sa podľa neho začína rad Hofmannsthalových lyrických drám, „ktorých základom nie je dej, ale situácia, scéna, tak ako v Mallarmého *Hérodiade*, tak ako v de Régnierovej *La Gardienne* a ako v oboch Maeterlinckových dielach *Votrelkyňa* a *Slepci*, 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 komentár⁷⁴ k symbolistickej inscenačnej praxi na príklade lyrickej drámy Henricha de Regnierera *La Gardienne*. Báseň čítali pre divákov neviditeľní herci pod javiskom v priestore orchestrista, 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 „dissociáciou scénického diania a slova“ sa rozlúčiť s tradíciou „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 iluzivnosť zobrazovanej reality, k čomu došlo až v neskorších postdramatických divadelných formách. Szondi zrejme výstižne spája vtedajší neuspch nového inscenačného štýlu s „rozporom medzi antiluzivným rozštiepením na nemú hru a hlas na jednej strane a iluzivnými proscribedkami na druhej strane, pomocou ktorých mala hra a hlasy získať auru tajomnosti“.⁷⁵ 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 pozícii dodali potrebnú hnutnosť 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 obetovania 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 aktívne „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 navštevníkov prvkami jeho vlastnej konštitúcie, nemôže prakticky ani teoreticky vytvoriť uzavretý celok. Procesualnosť divadelnej udalosti s nepredvídateľnosťou, ktorá je v nej zahrnutá, sa stáva explicitnou. Analogicky k rozlišeniu medzi *clôture*, povýšenej Derridom na základný pojem (teda uzavretosťou knihy a otvorenou procesualnosťou 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 performatívne *aktu* namiesto dobre sfornovaného *posolstva* možno vidieť pokračovanie ranoromantických špekulácií v oblasti umenia, keď sa hľadala „*sympoézia*“ čitateľa a autora. Táto predstava je nezlučiteľná s ideou estetickéj totality divadelného „diela“. Keď použijeme starý symbol – sklená tabuľa sa rozlomí a nekôr posloví 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 vystupu*. 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, spočítatku navštevované iba nižšími vrstvami, sa stáva obľúbenuú zábavou aj vyšších spoločenských vrstiev (berlinske 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 performance, nerozlúčne spojený s mestskou kultúrou, v rámci ktorej dochádza k priamemu pochopeniu informácií a žartov. Toto všetko prispievalo k zburaniu konceptu kultúry ako veže zo slovnoviny a zároveň podnietilo túžbu po divadle, ktoré by predstavovalo aktuálnu udalosť, prežívanú všetkými súčasťníkmi 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“.⁷⁶

Princíp rozbitia celistvosti súvisí so zmenou každodennej skúsenosti, ktorú divadlo pokojá zjavne nie je schopné strániť. Otto Julius Bierbaum v roku 1900 poznamenáva: „Dnešný mestský človek má (...) variétne nervy; len zriedkavo je schopný sledovať veľké dramatické súvislosti, zosúladiť svoj pociťový život s divadelným predstavením trvajúcim tri hodiny; chce zmenu – variéte.“⁷⁷ Z toho je zrejmé, že formálny princíp sledu výstupov priamo súvisí s časovou štruktúrou predstavenia. Netrpezlivé vnímanie veľkomestského človeka si vyžaduje zrychlenie, 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 zrychľuje rytmus natolko, že sa dráma podobne rozpadá. V mnohých inscenáciách osemdesiatych a deväťdesiatych rokov – spomeňme len Leandera Hausmanna – badať výrazné rozkláskovanie akcie a času na jednotlivé čísla. Dialektická súvislosť medzi oboma deformačiami času sa ozrejmi, ak upriamime pozornosť na svoje rozvinuté estetiky času v postdramatickom divadle.⁷⁸

Landscape Play

Popri Craigovi, Brechtovi, Artaudovi alebo Mejerholdovi 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 krajinnu (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 hram. 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 vztahuje zakazdým 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 krajinnu. „Mýtus nie je príbeh, ktorý čítame zláva 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 krajinnou,“ nazdáva sa Thornton Wilder.⁷⁹

V Steinovej textoch sú – dost skúpe – vysvetlivky jej divadelného konceptu vždy spojené s obrazmi konkrétnej krajiny. Vzhľadom na čisto mestsky orientovanú estetiku divadla súčasnosti je však diskutabilné, či obstojí téza, že v novom divadle vznikla verzia starej formy *pastorále*. Ak máme často pokúšenie opisovať scény nového divadla ako krajiny, môžeme za skôr črtý odstredivosti a zrovnooprávňovania časti, anticipované G. Steinovou, odklon od teleologickej 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 línií, ktorá spätne spája Richarda Foremana s Gertrude Steinovou a Maeterlinckom, horizontálne zasa s Wilsomom a inými súčasníkmi, prinášajúcimi na scénu krajinnu.⁸⁰ Gertrude Steinová jednoducho preniesla do divadla umelckú logiku svojich textov, princíp pokračujúcej, nepretržitej prítomnosti (*continuous present*) zo syntaktických a verbálnych zretazení, ktoré podobne ako neskôr v minimalistickej hudbe zdanlivo „staticky“ prešlapijú na mieste, no v skutočnosti sa v subtilnej variácii a slučkách vždy nanovo akcentujú. Steinovej písaný text už je v určitom zmysle krajinnou. V dovtedy nebyvalej 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 nevyškrtuje dráma, ba ani príbeh, nenajdeme 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 performanciu⁸¹. 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“ Stanisława Ignacy Witkiewicza, nazývaného aj Witkacy. Jeho základnou myšlienkou je vylúčenie mimézis z divadla. Hra sa má držať výlučne zákona svojej vnútornjej kompozície. Od čias Cézanna v maliarstve, od čias francúzskej modernej lyriky pozorujeme v literatúre *autonomizáciu signifikantov*, ktorých hra sa stáva prevládajúcim aspektom estetickéj praxe. Maliarstvo zdôrazňuje požiadavku rovnako intenzívneho vnímania toho, čo je názorne nevyjadrené, ako toho, čo je na obrazy zobrazené a vyjadrené. Lyrika si vyžaduje čítanie, ktoré spočítku sleduje iba hru jazykových znakov. Obrázok 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 predznamenuje zdivadelne nie umenia: čítanie a pozertanie 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*⁸² vysvetľuje, že divadlo „čistej formy“ treba chápať ako *absolutnú konštrukciu* formálnych prvkov a že nepredstavuje odraz skutočnosti. Len takto dokáže zobraziť 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 konštrukcia, 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 zlučiť 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

charakter⁸⁴. 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, ukliónia sa, nevieme pred kým, a jedna z nich prednesie báseň. Objaví sa laskavý starc s mačkou na vódzke. To všetko sa odohráva pred čiernou oponou, ktorá sa zrazu rozhrnie a ukáže sa talianska krajina. Neskôr spadne zo stolička pohár, všetci sa vrhnú na kolená a plačú. Laskavý starc 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 najobčajnejšie veci mali zvláštny, nevyssvetliteľný pôvab, charakteristický pre snové vidiny, ktoré sa k ničomu nedajú prirovnať.“⁸⁵

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 medziliudskej dramaturgie konfliktov, zdôrazňuje monologické a chórové formy a väčšmi lyricky ako dramaticky determinovaný sled scén, a to už v ich dramaticke 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 púdovošť človeka zdôraznená extrémne vykřivenými údmi, pomalovanými telami, maskami a spôsobom hry založeným na využívaní grimás.⁸⁶ 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 Barlaacha predstavuje formu povznesenia a abstrakcie vykúpenie, u Kaisera je to pátos, u Tollera idealizmus, mimézis skôr symbolicko-duchovného než reálneho konania. Keď však raz prijmem *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, vonkajškoveho 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 gesta 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 náznamy. Zatial čo futuristické hnutie a dadaizmus zazilo iba krátky rozkvet, surrealistické hnutie malo dlhšie trvanie, možno aj preto, že čista estetika rýchlosti a čistse popretie nemohli vytvoriť kánon, kým novodobé skúmanie sna, vidín a nevedomia poskytuje množstvo nových námětov. Hoci surrealizmus priniesol viac literárnych, poetických a filmových prejavov ako divadelných, z logiky jeho spoločenských a kultúrnych revolučných tendencií (*changer la vie*) vyplývalo, že vyhladával 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 Dalího taxík, ktorého cestujúci, groteskné bábky, boli pravidelne polievané prúdmi vody, a surrealistická ulica ako veľkopošná 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

prijemcu, zdôrazňuje črtu, ktorá je významná aj pre nové „divadlo situácie“ (inšpirácia medzi javiskom a publikom) a pre *environmental 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 Vitraea *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 reálnou predstavou. V hľadisku sa hovorilo aj hralo, otvorená agresia sa stupňovala a vyvrcholila výstrelom medzi divákov. Táto inscenácia, akste 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 nadržádzajúcemu 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); Zinder⁸⁹ 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 šanci 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 seba vlastný diskurz), viedlo k ďalšej téze, že skutočná komunikácia sa vôbec neuskutočňuje prostredníctvom pochopenia, ale prostredníctvom podnetov kreatívnosti recipienta, podnetov, ktoré prostredkovávajú univerzálne rozšírené predispozície nevedomia. Tento postoj nachádzame u mnohých súčasných umelcov, a najpošobivejším 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 zhladnutí hry *Deaf Man Glimse* 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 DIVADIA**

Mimo deja: obrad, hlasy v priestore, krajina

Keď sa v Berliner Schaubühne uvádzali *Letni hostia*, autor úpravy Botho Strauß poznámenal 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 vznikania obrazu a ktoré sú ako neviditeľné momenty malarskeho procesu skryté pred pozorovateľom. A skutočne, kategória zodpovedajúca novému divadlu nie je dej, ale stav. Divadlo úmyselne popiera – aspoň do určitej miery – seba ako časovému umeniu vlastnú schopnosť „rozvíjania fabuly“ alebo ju rozhodne zatláča do úzadia. To nevyhnutne 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 vzniklu. 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 nmysliteľné, ak sa v ňom nenachádza akokoľvek usporobný *dej*. Aristoteles pokladal „mýtus“, čo v *Poetike* znamená čosi ako *plot* za „dušu“ tragédie, čím vyjadril, že dráma predstavuje umelecky konštruovaný a komponovaný priebeh deja. Jeho kritik B. Brecht mu v *Malom organe* 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 dianiu v rámci fabuly – k súboju, smrti, trvalej rozličke 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 náznam fiktívnych udalostí. Všetko vyzereá 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 prívrhmi materiálne“ a že „aj každý výtorný boj vášní, každý sled rozličných myšlienok, kde jedna ruší druhú, predstavuje dej“.⁸⁸

Na rozdiel od *diegézis*, epicko-naratívneho spôsobu rozprávania, predstavuje mimézis od čias antiky stelesňujúce, realitu imitujúce stváranie. Slovo *mimēsthai* pôvodne znamená „tanečné stváranie“, metickkej 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 Mukarjovský uvádza príklad, ktorý je pre naše úvahy najajvyšší: význam estetickkej funkcie pri akonkol'vek *obrade*, estetický „izolujúci“ moment, vlastný každému *slávnostnému aktu*.⁸⁹ Je teda zjavné, že divadelná prax v sebe vždy obsahuje dimenziu obradnosti. Súvisí s divadlom ako sociálnym dianím, s jeho zväčša zabudnutými nábožen-skými 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.⁹⁰ Pod obradom ako momentom postdramatického divadla musíme teda chápať celú šírku akcií bez súvislostí, predvážaných s maximálnou precíznosťou; podujatia svojisky formalizovanej pospolitosti; hudobno-rytmické alebo vizuálno-architektonické výnimo-vé konštrukty; paratituálne formy, ako aj (zväčša veľmi pesmisticke) slávnosti tela, prítomnosti; emfaticky alebo monumentálne zvyraznenú vyzývavosť predvedenia.

Jean Genet chápal divadlo doslovne ako obrad a omšu vyhlasoval za najvyššiu formu modernej drámy: „Omša je najvznešenejšia moderná dráma.“⁹¹ Vypovedajú o tom už jeho témy – dvojník, zrkadlo, triumf sna a smrti nad realitou. Príznačná je jeho myšlienka, že ozajstným divadelným priestorom sú cintoriny⁹², že divadlo je vo svojom jadre zádušnou omšou. Genet, ktorý mal mimoriadny vplyv na Heinerja Müllera, sa zhoduje s týmto postdramatickým autorom v myšlienke, že divadlo je „diológ s mŕtvymi“. Monika Boričová konštatuje, že podľa Geneta práve diológ s mŕtvymi dodáva umeleckému dielu podstatnú dimenziu.⁹³ Umelecké dielo nie je zamerané na budúce pokolenia, ako sa mohli

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.“⁹⁴ Ak chceme spochybniť tradíciu európskeho dramatického divadla novoveku, ktoré sa odlišuje od „preddramatického“ divadla antiky, stačí pripomenúť Müllerovo chápanie antického 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 prítážlivá už v počiatkoch nom obdobi 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.“⁹⁵ Podľa Geneta má byť divadlo slávnosťou, *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 neznámeho národa. Aj u Einara Schleeffa nachádzame smerovanie ku kvázi rituálnym ceremoniam, keď využíva možnosť, ktorú mu ponúka obradnosť obsiahnutá v hre, a rozvíja ju vo veľkom štýle, obširne a bez súvislosti s priebehom deja (ako napríklad neko-nečný sprievod dvoranov v hre *Urgeetz*), 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 akrobator: „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 zlost a ľútosť ako hmaty hrozny nesmie byť postavou ale mnou alebo niekým iným...“⁹⁶ Tu sa prejavuje súvislosť medzi tendenciou k obradnosti a odmietaním klasickeho po-nímania subjektu, ktorý potláča telesnosť (Imat) svojich zdanlivo iba mentálnych úmyslov.

Za exemplárne vyjadrenie postdramatickeho divadla ako „obradu“, hlasu v priestore“ a „krajiny“ pokladáme postupy Tadeusza Kantora, Roberta Wilsona a Klausu-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, performansom, maliarstvom, sochou, objektovým a priestorovým umením a v neposlednom rade neprestajná reflexia v teoretických textoch, poetických spisoch a manifestoch. Jeho dielo nástojčivo 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 autónmiu divadla, aby sa to, čo sa odohráva na scéne, stalo *udalosťou*“⁹⁷, oslobodenou od akéhokoľvek „naivného predstierania“ a od „*nezodpovednej ilúzie*“⁹⁸. Ide o hľadanie „stavu ne-hrania“⁹⁹, nie o súvislý priebeh konania, o znovu a znovu expresionisticky zhustované 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 príznaky. Kantor sa tesne po vojne uprial na figúru vracajúceho sa Odyssea: 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 pozostatky¹⁰⁰, ako tvrdí Monique Borieová, divadlo po katastrofe (podobne ako texty Samuela Becketta a Heinerja 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 ňho ani nevyškrtyje dramatisovaná otázka smrti ako okamihu, ktorý preveruje zmysel existencie, ako napríklad v Hofmannsthalovej hre *Křokřovek*. 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 *Mřtvej třiede* opiera staré knihy a pritom ich kruto „ponižuje“ a nič, zároveň však svojou komickosťou paradoxne sprostredkúva životný elán.

Obradná forma, ktorá nastupuje na miesto drámy, je tu *tancem smrti*. Kantor zdôrazňuje: „Mystérium smrti, stredoveký *dance macabre*, sa koná v ŠKOLSKÉJ TRIEDE. Postavy, vystupujúce v tomto tanci smrti, sú „optické šifry“ – prevzaté z románu *Spoločná izba* od Zbigniewa Umlowského – „svätuškárika, ktorá pred sebou tlačí kľakadlo; hráč, ktorý mechanicky hádže karty na kartársky stôl; čo sa s ním krúti; muž s kadou, v ktorej si neprestajne umyva nohy“ atď.¹⁰¹ V inscenácii *Nech škpnú umelci*, ktorá mala premiéru v Norimbergu roku 1985, v závere pochodujú vojaci v rytmne večného vojenského tanga, ktorého tóny sa miešajú s vojenským pochodom *My, prvá brigáda*... Vidieť kostru koňa – s Heinerom Müllerom by sme mohli povedať, že „dejiny cválajú do ciela na mřtvych žrebecoch“ – a vpredu kráča dieťa v dlhociznom 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 vradami zároveň takpovediac koriguje Delacroixa: anjel slobody a útoku z barikád sa mení na postavu marmoty, 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 kornlíky a zároveň nesmierneho smútku“¹⁰² vždy smerujú k scénam, ktoré by sa mohli vyskytovať v grotesknej dráme, ale ich dramatickosť sa vytráca v prospech *pohyblivých obrazov* vyvolaných opakovaným rytmom, aranžmánom na spôsob tableau a určitou nereálnosťou figúr, ktoré groteskne trhanými pohybmi pripomínajú bábky. Mimoichodom, 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 vytvarného umelca Kantora, ktorý začal svoju divadelnú dráhu provokatívnymi performansmi 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, knižky, 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 účinnok 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 vecí, 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 záľuba vo veciach. Ak sa epické dielo na rozdiel od dramatického vyznačovalo tým, že sprostredkovalo „dej ako celkom minulý“, 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“. ¹⁰³ 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“. ¹⁰⁴

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 premiňajú scénu na krajinu smrti, kde nastáva hladký prechod od osôb (Často konajúciach ako bábkky) k neživým bábkam (oživeným akoby deťmi). Takmer by sa žiadalo povedať, že verbálny dialóg drámy je nahrádzaný *dialogom medzi ľuďmi a objektmi*. Surreálne prístroje (mechanická kolíska, ktorá pripomína skôr detskú truhlu; stroji, ktorý rozťahuje žene nohy ako pri pôrode, popravne mechanizmy atď.) sa bizarne spájajú s končatinami aktérov, opakovanie triviálneho, ale poeticky pôsobiaceho ničenia predmetov a predmetmi možno vnímať ako kvázi rozhovor človeka a vecí. U Kantora vystupujú predovšetkým pantomimicky a *gesticky* konajúce postavy, ktoré nie náhodou pôsobia ako zo starej grotesky. Dramatickosť sa obmedzuje na najmenšie scénické sekvenencie bez rečového prejavu. Relativizuje sa vnímanie hierarchie človeka a vecí.

Kantorova záľuba v bábkach je celkom iná ako Craigova¹⁰⁵. Kantor ne-spochybnuje prítomnosť herca. (A poznamenajme tiež, že Craigova „nadbáka“ nemala živého aktéra celkom vytlačiť zo scény, ale ukázať iný spôsob jeho prítomnosti). Naopak: pre Kantora mal vsmiňvaný... DIVÝ

herec“ „revolučný“ a priam posvätný význam. Volakedy sa niekto odvažne pokúsil vymaňiť 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.¹⁰⁶ Kantorovo divadlo svojimi motívami 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.¹⁰⁷ 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-estetického logiky vyplýva, že väčšími vynikne nezvyčajná časovosť a priestorovosť *diaria 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 „javiskevého 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 kritiky¹⁰⁸ a pomenoval hlavné tendencie divadla od polovice sedemdesiatych rokov dvadsiateho storočia nasledovne: interpretácia, reinterpretácia, rekonštrukcia a postmoderná. Rudolfa Noeltaeho 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 *akretatívny* vnímaním *antického* Nanniklada v inscenáciách Čechovových hier

použili 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 častu chladnej perfektnosti, pôsobiacej len ako oslava režížného umenia. Na druhej strane, vedomé zrieknutie sa akýchkoľvek subjektívnych dodatkov si vyžaduje rešpekt a treba ho oceňiť ako svojisku kvalitu divadelnej sebareflexie.

V Grüberovom štýle oddramatizovávaní sa spája statickosť a klasická úspornosť prostriedkov. Veľmi všeobecne možno povedať, že extrémnym spôsobom odstraňuje z hier napätie. Pri tomto postupe postaramatickej *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 „emočná“ dimenzia reči), čoraz väčšími prehlbuje. Novoveká dráma predstavovala svet diskusie, kým tragický antický dialóg – napriek zdaniu antagonistickeho rečového duetu – v podstate nie je diskusiou: každý protagonistu 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.¹⁰⁹ Herci, ktorí sa zúčastnili na pracovnom podujatí organizovanom Georgesom Bannom v Paríži¹¹⁰ 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, staví na tempe, dialektike, debata a riešení. Avšak dráma už dlho klame. Jej duch alebo lepšie povedané jej príznak sa premiestnil z divadla do kina a čoraz väčšími prechádza do televízie. Tam sú možnosti simulácie skutočnosti oveľa väčšie, tam je dôležitá *story*, a to už len preto, že na nič netreba pozeráť dvakrát, treba konzumovať ďalší produkt. Keďže závažný priemysel nedovoľuje vnímať čokoľvek v protirečivosti, rozpoltenosti a znásobení ani v cudzosti, dostávame sa od efektu odcudzenia k televíznemu efektu. Je len málo divadelníkov, ktorí sa v rámci „etablovaného“ divadla odvážili otvorené *uplatniť rozdielnosť drámy a divadla* – v Nemecku okrem Grübera môžeme menovať Einara Schleea a niektoré práce Hansa Jürgena Syberberga. Ich režia na mnohých divákov pôsobí buď násilne anarchisticky, ako napríklad u Schleea, alebo neprímerane klasicisticky, ako v prípade Syberberga. Grüber nebol (a nie je), bez ohľadu na jeho ge-

nialtu, favoritom popredných nemeckých kritikov. Keď boli jeho práce mnohoyznamové a atypické, pokladali ich za nezrozumiteľné; keď sa maximálne pridŕžavali textu – od inscenácie *Hamleta* až po *Hfgéniu na Tauride* – kritika ich vnímala ako konvenčné, hoci napriek svojej vernosti textu prinášajú aj jeho nanajvýš osvietenu 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, tŕpi. Nárek, ktorý vydáva, sa šíri ďalej a zasiahne diváka ako zvuková vlna, tangenciálne, netelesnou silou. Strach a lútosť: nič viac netreba. Na Grüberových inscenáciách je dôležitý vzácný 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.¹¹¹ V Grüberovom divadle počť nikdy nekonečiaci, antický spevný, beckettovský mrmľavý hlas, hovorenie, ktoré je aj v polemike mimo diskusie, ktoré vyjadruje skúsenosť nesmiernej bezmocnosti, bez klamivej dynamiky a pseudotempa. Postdramatická melanchólia zmieruje Aischyla s Beckettom, Kleista s Labichom v „trúchlohre“, ktorá divákovi ponúka priestor na kontempláciu. V Grüberovej inscenácii *Hfgénie 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 extrémnu – napríklad ako predimenzovanú prázdnota 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 rozľahlom kostole Salpétrière, *Hamlet* zasa v *studenej betónovej apside* Berliner Schaubühne, pripomínajúcej kláštor Aischylov *Prométeus* v Handkeho preklade vo veľkej berlínskej Deutschanthalle. Priestor sa však stáva aj svojbytným spoluhráčom ako maličké, stiesnené a preplnené miesto. Môže to byť ironicky nepatrná splechajúca vlnka, oddeľujúca Ifigénio javisko od publika; alebo miestnosť beznádeje

preplnená rastlinami pre hru *Krappova posledná páska* s Bernhardom Minnetim; 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 prímalý, a tak je os hlas/priestor pre divadlo určujúca. Zápletka, fabula, dráma sa takmer nevyškvtujú, 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 *Ruzi* (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 čistkou v Bosne. Režisér znovu opustil sféru inscenovanej drámy v prospech vytvorenia divadelnej situácie, pre ktorú neobvyklé miesto upravi scenograf Eduardo Arroyo.¹¹²

Wilson alebo krajina

Dej drámy, ako poznamenáva Richard Schechner¹¹³, 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 (*anagnoriza*) 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 skryvania 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 odinakať. 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 rozlúčena sa s modelom „mimézis deja“ rozhod-

ne neznamená 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. „Regresivnosť zvyčajného videnia prerušuje *iné videnie*, ktoré otriasa zavedeným videním a opätovne ho vytláča z vychodených kolají.“¹¹⁴

Sotvaktory 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 zavše aj mechanickou manierou stali zameniteľnými, nič to nemení na skutočnosti, že práve Wilson priniesol zásadnú „odpo-ved“ na otázku, ako má vyzerať 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 konfiaceho sa dvadsiateho storočia mu vďačí možno za viac ako ktorémukoľvek 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 premenňajú na plachty, potom na stany alebo vrchy. Všetko môže zme-niť 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 delezovský stroj zjednocuje heterogénne reality, tisíce plošín a energetických tokov. Predovšetkým spomaleny pohyb (*slow motion*) aktérov vytvára vo Wilsonovej estetike vždy znovu nezvyčajnú skúsenosť, ktorá zneisťuje predstavu o konaní. Ľudskí aktéri na javisku vzbudzujú dojem, že nekonajú z vlastnej vôle a rozhodnutia. Ak Büchner napísal, že my ľudia sme bábky s neviditeľnými drôtni, riadené neznámymi silami a Artaud hovoril o *automate personnel*, korešponduje to s dojomom, že vo Wilsonovom divadle pôsobia tajomné sily, ktoré magicky, bez zjavnej motivácie, cieľa a súvislosti hýbu figurami. Postavy sú osamotené, vsadené do vesmíru, do siete siločiar a – 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 línách, podobne ako v Grüberovom zamľknutí, 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 natiska spomienka na opačný úkaz v 19. storočí, keď sa maliarstvo priblížilo divadelnej udalosti. Ide o panorámu a o rozmerne transparentné obrazy Louisa Daguerra, kde sa rozličným osvetlením zdanihivo 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 prítomnosť¹¹⁵ – takéto postupy pripomínajú metamorfozy Wilsonových scénérií. Možno v nich vidieť predchodcu kina, uspokojenie pôžitku z pozerania vtedy senzáčnym spôsobom. Pre naše súvislosti je dôležité potvrdenie, že *divadelné* potreby rozhodne nie sú zviazané s dejom. Patrí sem taktisto umelo iluminovaná krajina, „akcia“ svtania a zmeny osvetlenia. V súvislosti s efektívnymi transparentnými malbami Karla Friedricha Schinkela sa hovorilo o „divadle bez poézie“¹¹⁶. Poukaz¹¹⁷ na to, že práve zastavenie času pri fascinujúcom simulovaní reality panoramatických obrazov vyvolalo potrebu pohybu a naráčie, čo potom spŕňalo 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 priestrodkov, čo súvisí s absenciou deja v jeho divadle. Väčšinou ňho nenájdeme psychologicky prepracované, ba ani len individualizované figúry v súvislom scénickom vzťahu (ako u Kantora), ale iba postavy pôsobia ce 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 synchrónne. Pochopiteľne, možnosť vykladu 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 zahŕňa 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 kulisá 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 prehistoria nie v historicko-dialektickom zmysle, ale ako séria obrazov. U Wilsona sa často vyskytujú obrazy, ktoré bezprostredne alebo sprostredkované 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 Sebastian* v Bobigny, *Kráľ Lear* vo Frankfurt nad Mohanom. Z neuplného 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 indianske texty, vikingská loď, africké kultové predmety, Atlantída, biela veľryba, Stonehenge, Mykény, pyramídy, muž s egyptskou krokodíľou maskou, jeho výtvovy, 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 Hopí, Florence Nightingaleová, Mata Hari, madam Curie...

Wilsonovo divadlo je *neomytické*, ale s mýtmi ako obrazmi, ktoré v sebe nesú dej iba ako virtuálnu fantáziu. Ako príbehy s hlbokým alegorickým významom prežívajú Prométeus a Herakles, Faída 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 diskursu, či o tom vie, alebo nie – Herkulesa a obludy, Médu a jej deti, odboj-

ného Prométea, znepriateľených bratov Polynéika a Ekeokla. 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 predracionalnej logike mýtických obrazov sveta. Ak však pochopujeme „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 poúča, že aj v dávnejších obdobiach si mýtus a zábrava neprotirečili. Wilson je súčasťou dlhšej tradície, siahajúcej od barokového divadla efektov, masinérií 17. storočia, jakobínskych *masques*, viktoriánskeho spektakla až po šou a cirkus moderny, ktoré si vo svojom repertoári vždy bez rešpektu a efektne prívlastňovali hlbkomyselnosť a prťažlivosť mýtických klišé.

Keďže u Wilsona má výjav prioritu pred naráciou, pôsobenie obrazu má prednosť pred jednotlivosťou 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 maľba svetlom umocňuje jednotu prírodného procesu a ľudských udalostí. I tým napokon to, čo herci robia, hovorí 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 postav. 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 *dejňami 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 výtazi nezvyčajný rytmus, v ktorom všetko fixovateľné prechádza do variácií a odtenkov. 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 nasledujú líniu konfliktu a rozuzlenia, ale mnohोznačne priestorové vzťahy 'stromov k vrchom k poliam... každej časti k nejakému nebu', ako povedala Steinová, 'každý dej jednotlivosti ku každej jednotlivosti'¹¹⁸. Aj keď tesný vzťah nového pastoraľa a divadla možno súvisí so špecifickou americkou perspektívou (so skúsenosťou grandióznej a svojoľvnej 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.“¹¹⁹ Post-antropocentrické divadlo by mohlo byť výstižným názvom pre významnú, avšak nie jedinú 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, zrovnomprávené 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 čŕt 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 gestíky, 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. Prírodzene, tradične to chápeme aj ako znak krásna. Kant hovorí o „estetickej ideí“, 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.¹²⁰ 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 volná hra možnosti stratila svoje čaro), ide o to, ako vyvinúť zároveň formy opisu a diskurzu pre to, čo – zjednodušene povedané – je pri signifikantoch 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 figúracie samonarúšania zmyslu.

K syntéze nedochádza. Explicitne sa pottláča, divadlo artikuluje prostredníctvom svojej *semiózy tézy* vnímania. Ak umeleckému diskurzu, tak ako teoretickému, pripisujeme takú kvalitu tézovitosti, môže to prekrapiť. Prírodzene, umenie, odhliadnuc od výnimočných prípadov, ako je vydatené tézovité divadlo, pozná principiálne iba *implicitne* – teda nevyhnutne vždy nejednoznačne – nemenné tézy a teóremy. 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 zmoženie skutočnosti: zdaniho napodobňuje chaos reálnej každodennej skúsenosti. S týmto takpovediac „naturalistickým“ definovaním sa spája téza, že autentický spôsob reflexie života v divadle *nevzniká* zadanim usúvzťažujúcej artistickej mikroštruktúry (ako ju predstavuje dráma). Mohli by sme demonštrovať, že v tejto zmene sa skrýva záľubba 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 nadiindividuálnym styčným bodom. Nachádza ich v divadelnej realizácii slobody – v oslobodení sa od podriadenosti v rámci hierarchie, od tlaku k dokonalosti, od požiadavky koherencie. Dramaturgická Marianne van Kerkhovenová, ktorá sa v Belgicku zaslúžila o rozvoj nového divadla, v esejí *Bremeno čias*¹²¹ dáva do súvislosti nové divadelné jazyky s teóriou chaosu, ktorá predpokladá, že realitu tvoria skôr nestabilné systémy ako uzavreté kolobely, 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 paradigmou esteticnosti. Nezostáva inštitucionalizovaným odvetvím, akým bolo, ale stáva sa pojmom označujúcim multimediálnu alebo intermediaľnu 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 molekúlárnych“ častíc v protiklade k celkovej „molárnej“ štruktúre.

Snové obrazy

Z hľadiska recepcie ide o možnosť svojoľnej alebo skôr neuvedomenej idiosynkratickej reakcie. Nevzniká „spoločenstvo“ podobných, teda divákov, ktorí spoluprežívajú všeobecne uznávané (všeľudské) motívy, ale pospolitost rôznorodých, ktorých predstavy sa nezlievajú do jedného celku, ale vytvárajú nanajvýš skupiny a skupinky spoločentiev. V tomto zmysle má túca stratégia *marenia syntézy* ponúka vytvorenie spoločentstva rozdielných, singulárnych fantázií. Nieкто v tejto okolnosti môže vidieť iba sociálne nebezpečnú alebo aspoň umelecky pochvbnú 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 úlohu moderny. Mallarmé sa vyjadril, že by si želal noviny, kde by sa obyvateľia 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 *hieroglyphoch*, 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 vyžiadal zmenu chápania znakov, tak aj nové divadlo potrebuje „zrušenú“ semiotiku a „neviazaný“ výklad.

Synestézia

Sotva možno prehľadnú, 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 básň“. Zmyslový aparát človeka ťažko znáša neprítomnosť vzťahov. Ak mu vezmeme prepojenia, začne si hľadať vlastné, zakitvizuje sa, bezuzadne fantazíruje – a potom mu bijú do očí akokoľvek vzdialené podobnosti, súvislosti, vzájomné vzťahy. *Hľadanie stôp* súvislosti ide ruka v ruke s bezradným sustredením na prezentované veci (možno predsa len odhalia svoje tajomstvo). Tak ako vo Foucaultovej predklasickej epistéme, ktorá všade hľadá „svet podobnosti“, divák nového divadla žiadostivo, znuďene alebo zúfalo hľadá baudelaировské *correspondances* v „chráme“ divadla. *Synestézia* vlastná scénickému dianiu, 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), ponúkaneho 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 „medzi-zmyslovo“ komunikujúceho vnímania celku (*aisthesis*). Musíme sa však uspokojiť s priblížením posunu akcentov. Ak percepcia očakáva funkcie *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 ponúkajú šancu znásobovať túto symkretizujúcu, telesnú aktivitu zmyslovej skúsenosti prostredníctvom cieľeného problematizovania a možnosť priblížiť ju ako hľadanie, sklanie, 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 spleťaniu (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 spolu tvára „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 vláknien 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 deformačiami lingvistickeho materiálu; s kostýmami, osvetlením, priestorom, vlastnou časovosťou atď.) sa z hľadiska *zmeneného poňatia performančného textu* posúva do nového sveta. Aj keď štruktúrálna 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 premiešávajú štruktúrálnou zmenou 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. „Štyl“ 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 Magdalenou Jetelovou alebo s výraznými scénografmi ako Michael Simon a Erich Wonder nie je v prvom rade v tom, že sú to vytvární umelci. Zaujíma ma divadlo, ktoré stále neznásobuje znaky. (...) Chceme 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 prekonávať. (...) Pokúšam sa teda vymyslieť scénickú realitu, ktorá nejakú súvisí aj s kulisami, s architektúrou alebo

konštrukciou javiska a jeho vlastnými zákonitosťami a ktorá tu aj naráža na odpor (...) Pokladám za veľmi zaujímavé, že určitý priestor vytvára aj pohyb, že má svoj čas.“¹²² 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, korbúľujúcich, 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 naratívnym 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 periferie. Často sa zdanlivo závažné naratívne prvky náročky odsúvajú na okraj (*Ikarov pád*). Táto *kroniková estetika*, pochopiteľne, fascinovala Brechta, ktorý dával do súvislosti Breughelov spôsob maľovania so svojou koncepciou epického divadla. Epizódica – prieranie drámy na obraze – je však iba jedným aspektom estetiky, ktorá spája znehybnenie a zmrzenie púz s konzekventnou *juxtapozíciou* znakov. To, čo tu vzniká v rámci média maliarstva, nachádzame mnohokrato 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 nútiť k uvoľnenej a zároveň rýchlej kontemplácii. Dôsledkom je zmena postoja na strane diváka. V psychoanalytickej hermeneutike hovoríme o „rovnomenne rozptylenej 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 sveta. 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 „rovnomenne rozptylenou 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 zavaliť súčasne talkým množstvom vnemov, aby ich neboli schopní všetky spracovať. Na scéne často počutí simultánne zvuky, ktorým možno len čiastočne rozumieť, navyše sa používajú rôzne jazyky. Nikto nedokáže vnímať všetky simultánne deje tanecných produkcií Williama Forsytha alebo Sabura Tešigavaru. V niektorých inscenáciách prekrýva viditeľné dianie na javisku druhá realita, ktorú tvoria najrozličnejšie šumy, hudba, hlasy a štruktúry hluku – ako napríklad v produkciách *Oresteia a Július Cézar* divadelnej spoločnosti Societas Raffaello Sanzio –, takže treba hovoriť o simultánnej existencii druhej „audatívnej 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 sústredovanie 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 dvojijá 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 Benjaminu môžeme chápať aj ako divadelnú teóriu.¹²³ V tomto zmysle v postdramatickom divadle nastupuje na miesto organického prehládneho celku nevyhnutný a všeobecne „zabudnutý“ *fragmentárny charakter* percepcie. Kompenzačná funkcia drámy suplovat 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 ponúkanych udalostí chce sledovať, čo sa spája s frustráciou *vedomia* *vyhľadujúceho 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 jednostranné 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 pohľady odmieta „zúrivost 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*. Bud' 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 *třetean nu*, Brechtova záľuba v prázdnej scéne, *empty space* Petra Brooka.) 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 nevytrénnu je orgány na čoraz povrchnejšie vnímanie. Ak spolu s Freudom predpokladáme, že dojmy sa do rozličných systémov psychického aparátu znamenávajú 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 viac-menej 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 vtrhnúť všetko vedľomne. *Ľtvavé hv nemala*

podobu informácie. Čosi podobné by sa mohlo týkať zmyslovo-estetického vnímania. Hoci tu nemôžeme poskytnúť dôkaz, dovolíme 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 umožňujú intenzívne vizuálne vnímanie. Postdramatické divadlo používa vzhľadom na záľahu 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 písnu, čo je očitnou 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 Tesigavaru, 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 zaradujú literárne texty ako *Hodina, keď sme o sebe nič nevedeli* Petra Handkeho. Obrovské scény sú provokatívne prázdne, dej a gesta 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 prisdudzuje nasledovná veta: „Keď vieš malovať tromi farbami, maluj dvoma!“

4. Preplnenosť

Prekročenie podobne ako nedodržanie „normy“ vedie k výsledku, ktorý môžeme označiť ako *znetvorujúcu figuráciu*. Tvar pozná dve hranice: nudnú a neprehľadnú rozvážnosť a chaotické nahromadenie podobné labryntu. 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 rozvetkovania a heterogénne spájania zabruňujú syntézu. Aj divadlo vyvinulo množstvo heterogénnych rizomatických spojitostí. Už rozčlenenie javiskového času na minimálne sekvencie, takpovediac filmové zábery, nepriamo znižuje 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 Vandekybusa 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 taktisto „hypernaturalistické“ inscenácie (napríklad belgickej skupiny Victoria) so scénami prepínenými predmetmi a nábytkom. V dobrom i v zlom (ľubovoľnom) 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 Tebam, Média, 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 mätkice množstvo vyvoláva pocit zmlätka, nespokojnosti, dezorientácie, smútku a *horroru vacui* – strachu z prázdna.

5. Muzikalizácia

V prednáške o „muzikalizácii všetkých divadelných prostriedkov“ v novom divadle roku 1998 vo Frankfurte¹²⁴ 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.“¹²⁵ Skutočne, významnou kapitolou používania znakov v postdramatickom divadle je všeobecná tendencia muzikalizácie, a to nielen jazyka. Vzniká vlastná *audióvna semiotika*, režiséri vnašajú svoje hudobné a rytmické členenie 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 súboroch hercov celkom rozdielneho kultúrne-

ho a/alebo etnického pôvodu, pretože sa zamierovali 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 svojbýtnej muzikality. Ako svetonáme príklady slúžia práce Petra Brooka a Ariane Mnouchkinevej. To, čo niektorí francúzski kritici vnímali ako problém – že japonským alebo africkým hercom chýba osobitá hudobnosť francúzskeho jazyka –, práve zaujímalo Brooka ako objavenie inej, bohatšej hudby: zvukových figur interkultúrnej polyfónie hlasov a rečových gest.¹²⁶ Patrí k tomu aj hudba, ktorá prenikla do divadla vďaka množajzročnosti prítomnej v postdramatickom divadle. „To, čo najskôr pôsobilo ako provokácia alebo zlom: prítomnosť nezrozumiteľných, cudzích rečových zvukov, ziskava mimo bezprostrednej sémantiky reči vlastnú kvalitu ako hudobné bohatstvo a ako objav neznámych kombinácií zvukov.“¹²⁷ V rozhovore, ktorý sa uskutočnil v Drážďanoch roku 1996 pri príležitosti festivalu Theater der Welt¹²⁸, 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 určené 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 nekonštruje lineárne, ale povedzme simultánnym vstretaním 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, zhusťovanie a znásobovanie možných významov, hudobno-architektonická konštrukcia atď. Postdramatické divadelné znaky nachádzame v ľnii tradície takýchto štruktúr

Aj tam, kde významnú režiséri používajú dramatickú predlohu, pričom však dôraz kladú na nedramatické, čisto divadelné aspekty, často práve muzikalizácia najvýraznejšie manifestuje prehresok voči dramatickému divadlu. „V najnovšej inscenácii Hamleta litovského režiséra Elmuntasa 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 rozťapajúceho sa ľadu, klopkajúce a dupotavé rytmy nôh, rytmické tleskanie, zvuk svišťiacich 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 ľudmi a objektmi na scéne. Funkcia objektov je prevrátená, používajú sa takmer ako hudobné nástroje a v súčasnosti s ľudskými telami vytvárajú hudbu.“¹²⁹ Z metodického hľadiska je rozhodujúce zistenie, že takéto fenomény sa nevymínajú ako – hoci aj originálne – rozšírenie dramatického divadla, ale že analytický pohľad takpovediac „preskočí“ a aj v inscenáciách takýchto dramatických diel odhaluje 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 nevytratí). Vizuálna dramaturgia pritom neznamená výhradne vizuálne organizovanú dramaturgiu, ale takú, ktorá sa nepodriada textu a slobodne rozvíja svoju vlastnú logiku. Na „divadle obrazov“ nás ako divadelných kritikov nezaujímajú, či je poželhaním alebo skazon, 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 prepajenia, zauzlenia a body zhusteného vnímania a nimi – akokoľvek fragmentárne – smotrovaná

vané významové štruktúry sa vo vizuálnej dramaturgii definujú z hľadiska optických údajov. Vzniká *scénografické divadlo*. Už Mallarmé referoval takéto scénické „písmo“, keď chápal tanec ako telesný rukopis (*écriture corporelle*): „V skutočnosti tančnica *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 básň oslobodená od pera pisateľa.“¹³⁰ 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“, básň, ktorá vzniká bez písároveho písateľského náčlnia. Scénografia, názov divadla komplexnej vizuality, sa nachádza pred pozorujúcim pohľadom ako text, scénická básň, v ktorej je ľudské telo metaforou, jeho pohyb je – nielen v jednoduchom metaforickom zmysle – písmom, nie „tancovaním“.

V oblasti divadla dohŕňame 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 našo živnú pôdu úsilie, ktoré môžeme načrtnúť pojmami sebareferentnosť, 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 medzitým 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. Tepló a chlad

Publikum vychované v tradícii textového divadla ťažko akceptuje najmä „detrónizáciu“ rečových znakov a s tým spojené odpsychologizovanie. Účasť živých ľudí, ako aj stáročné fixovanie na pohnuté ľudské osudy dodávalo divadlu určité „tepló“. 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 zobrazaná ako hrozivo chladné (a krásne) choreograficky prepracované masové umieranie. Naopak, osamostatnenie vizuálnej dimenzie môže viesť k *prehriatú* a k záplave obrázov. 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 básň, katafrázy k Edgarovi Allenovi Poeovi a Busterovi Keatonovi od Ervina Pipitsa*, 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 dráždiel“.¹³¹

8. Telesnosť

Napriek úsiliu spútať výrazový potenciál tela pravidlami logiky, gramatiky či rétoriky, aura telesnej prítomnosti nadeľ je 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 pomenuvanie. 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 *autosufficientnej telesnosti*, prezentovanej intenzitou, gestickým potenciálom, prítomnosťou aury a vnútorné aj navonok sprostredkovaným napätím. K tomu pristupuje prítomnosť *deviantného tela*, ktoré sa chorobou, postihnutím či znetvorením odchýlije od normy a vyvoláva „nemorálnu“ fascináciu, stiesnenosť alebo strach. Všeobecne podláčané a vyľučované 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 vyľúčenie tela z oblasti reči a do sféry ducha – hlasu a reči – znovu vnieslo bolestivú a vášnivú telesnosť, to, čo Julia Kristeva nazvala *semi-otickosťou* 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-extratického stránenia. Významnú podobu postdramatického divadla predstavuje pretrvávajúca konjunktúra *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 psychologickej 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 zaspané stopy teľenosti. 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 Terzopoulosa 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 mentalnej 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 najširnejšiemu mysliteľnému nabitú tela významovosťou týkajúcou sa celého spoločenského bytia. Telo sa stáva *jedinou témou*. Odtiaľ 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 prišernými – možnosťami „tehotela“. 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 *ohranenie* a vzdialenosť obrazov nad fyzickou prítomnosťou hercov, u Einara Schleeefa sa divadelné obrazy zmyselne, telesne derú cez rampu. Krízová forma scény, lávky smerujúce medzi publikum prispievajú k tomu, že priestorová dynamika preniká z hĺbky javiska k divákovi (zatiaľ čo napríklad Wilsonova divadelná forma uprednostňuje pohyb paralelne s rampou). Prostredníctvom dispozície frontálne a priamo konfrontujúcej publikum, mimoriadna „frontálnosť“ Schleeefovho divadla vystavuje diváka fyzickému účinku, takže často neprijemne 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, náznamy 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 Schleeefa boji 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 Schleeefovej divadelnej práci. Pri tejto téme sa môžeme na chvíľu pristať, 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 redukovať na jeho „výpoved“. To je však očividne nezmyselné úsilie. Napríklad to, čo robia telá v Schleeefovom divadle, keď náhľe a záľiate potom predvádzajú svoju silu a výdrž, nedemonštruje, neukazuje, nesprostredkúva prítomnosť minulej politickej katastrofy alebo možnú budúcnosť bezmyslného kovitého a bezohľadného výšportovaného či vojensky cvičeného tela,

ale manifestuje ju. Práve preto, že Schleeff vie, že historická pamäť nefunguje jednoducho prostredníctvom vedomia, ale telesnou inerváciou, jeho obrazy sa vymykajú prostému morálnemu či politickému výkladu. Vyzývajú 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 *konkrétom 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 štruktúrované divadelné formy alebo divadelné aspekty postdramatického divadla ako „konkrétne divadlo“. Ide tu totiž o *exponovanie* divadla *samého 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, taktická 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.¹³²

Keď divadlo objaví, že môže byť „jednoducho“ konkrétnym spracovaním priestoru, času, telesnosti, farby, zvuku a pohybu, dobeľne tým možnosť anticipované v konkrétnej poézii a v rovine už aj divadelného textu autorov Viedenskej školy ako Bayer, Rühm alebo v hravom slovom divadle H. C. Artmanna (*Smrť majáka* alebo *how lovercraft 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, tančného divadla, priestorového umenia a činohry stalo ústrednou možnosťou divadelnej estetiky. V divadle ako mieste pozerala sa tým zároveň extrémne vyňrocujúci 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 spleť asociácie činnosti. Keď sa však tieto odkazy takmer vytratia, recepcia sa ocitne zoči-voči ešte radikálnejšiemu odopieraniu: v konfrontácii s „nemou“ (v prenesenom zmysle) a zhusťou prítomnosťou tiel, materií 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 jednoduchosť a nehierarchického zoradenia, symetrie a paralelnosti, podobne ako Frank Stella v *non-relational art*. Herci, osvetlovacie telesá, tančiaci atď. sú vystavení čisto formálnemu pozorovaniu, pohľad nenachádza dôvod odhalovať 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 – ozaistený 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 prúdkeho hladu po zmysle na druhej. Fabre divák si oboje priestoro 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 konkrétne, 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 Imdahlia 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 vidieňého a vidiaceho*, o ktoré ide v procese videnia, zviditeľňovania sa a zviditeľňovania.“¹³³

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 stavany-mi do opozície voči *diegése* (rozprávaniu). Aj keď divadlo pozná viacero konvenčných prostriedkov narúšania svojej uzavretosti (hovorenie bo-kom, priame oslovovanie publika), hra na scéne sa vníma ako *diegézis* oddelenej a „zarámovanej“ reality, kde vládnú osobité zákony a inter-ný vzťah prvkov, ktorý sa od okolia odlišuje ako „inscenovaná“ realita. K odfajkziva jestvujúcemu narúšaniu divadelného rámca sa pristupovalo ako k „reálnemu“, no umelecky a koncepcne zanedbateľnému aspektu divadla. Shakespeareove postavy často zápaliisto 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 umeleccovou 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. Kategorialny rozdiel – a tým aj systematická virtuálnosť prelo-venia 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 zámeraná (inscenačná rovina). Iba v druhom prípade patrí sys-tematicky k estetickému 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“ *insce-náciu* – bez toho, aby to zmenšilo lásku k reálnemu omylnému divadlu – treba odlišiť od empiricky náhodného *predstavenia*. Danosť faktic-ky, nie koncepcne nepretržite prítomnej roviny reálneho sa až v post-dramatickom divadle explicitne stala *predmetom* nielen reflexie – ako v období romantizmu –, ale samotného divadelného svárnenia. To sa deje na mnohých úrovniach, no mimoriadne poučným spôsobom pros-tredníctvom strategii vychádzajúcej zo základných prostriedkov divadla

a prostredníctvom *estetiky nerozlišiteľnosti*. Vo Fabrovej *Moci divadel-nych bláznovstiev* sa po vyčerpávajúcej akcii (akomsi grotovskomskom hereckom cvičení) uprostred predstavenia zažnú svetlá v sále a herci, vy-štvarení 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 úko-noch 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 redukciami, s bezobsažnou „chudobou“. Námetky voči takémuto divadlu sa na jednej strane vzťahujú na nudnosť číreho vnímania štruktúry. Tieto sťažnosti sú staré ako sama moderna, dôvodom je predovšetkým neochota prísť na nový spôsob vnímania. Na druhej strane sa kritizuje triválnosť a banálnosť čisto formálnych hier. Avšak odkedy impresionisti strvárali banálne lky a van Gogh prosté sto-licky namiesto veľkých tém, je zjavné, že nevyhnutným predpokladom zintenzívnenia nových spôsobov vnímania môže byť práve triválnosť, redukcia na čo najväčšiu jednoduchosť. Aj tu divadelná estetika pokrív-káva za literárnou estetikou. Už dávno vieme, že triválne deje u Becketta vôbec nie sú triválne, ale že radikálnou redukciami 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 prijímane 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 námetku, že každá stratégia prieniku reálneho do hry ju oberá nielen o „vyššiu“ umeleckú kvalitu, ale že je morálne zahrnutiahodná a z hľadiska logiky vnímania klanlivá. Schechner sta-via hranitný prípad sebaznaňovania performančných umelcov na úro-veň zlopestných *snuff films* a gladiátorských zápasov, pretože aj tu sú „živé bytosti symbolickými sprostredkovateľmi zvecnenia. Takéto zvecnenie je odporne. Bez výnimky ho odsudzujem.“¹³⁴ O problematike zvecnenia tela na signifikantný materiál v performančnom umení ešte bude reč. Teraz smerujú naše úvahy k tomu, že v postdramatickom di-vadle reálneho nie je pointou trvanie na realite (ako v senzáčných pro-duktoch 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 nedopätrenie. O tejto hrozbe a túžbe divadla, o prieniku reálneho do hry, sa obväzi-

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 nejestruje pevná hranica medzi estetickou a mimoeстетickou oblasťou.¹³⁵ V umení sa v rozličnej miere vyskytujú mimoumelecké prímesi 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. Mukarovský v súvislosti s umeleckým dielom konštatuje: „Umelecké dielo sa objavuje napokon ako skutočný súbor mimoeстетických hodnôt a ako *nič iné len práve tento súbor*. Materiálne zložky umeleckého artefaktu a spôsob ich využitia ako tvárnych prostriedkov vystupujú iba v úlohe vodičov energie, predstavovaných mimoeстетickými hodnotami. Ak sa v tejto chvíli pýtame, kde zostala estetická hodnota, ukáže sa, že sa rozplynula v jednotlivých mimoeстетických hodnotách a nie je vlastne ničím iným než súhrnným pomenovaním dynamickkej celistvosti ich vzájomných vzťahov.“¹³⁶

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 triválnosti konštatovať, že *estetický* proces divadla sa nedá oddeliť od jeho mimoeстетickkej 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 díaním – chodenie, státie, sedenie, hovorenie, kaškanie, 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 výtvary kultúry ako svoje vlastné znaky, ako estetické znaky, podčiarkuje znakový charakter týchto materiálnych výtvorov a okolitú kultúru vykazuje ako významotvornú prax vo všetkých jej heterogénnych systémoch.“¹³⁷ Divadlo tak zároveň pripomína priestor nového konštituovania, lišiaceho 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 mäťuca „bevyznamová“ konkrétosť, ktorá umožňuje estetiku príeliku reálneho. Podstate divadla zodpovedá, že sa v ňom môže v ziare reflektorov kedykoľvek znovu vynoriť doslova preexponovaná realita. Bez reality niet inscenácie. Reprezentácia a prítomnosť, pantomima a performance, 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 mimoeстетického 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 estetickami v ktorých sa cieľene 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 otázk morálky a normen 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 *definičia* situácie ako „divadla“ (alebo „ne-divadla“) nemôže charakterizovať konanie. Divadelná veda sa v tomto zmysle pokúša raz a navždy definovať divadlo ponajprv

ako „diváčku“ 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 pozieranie“. Platí to iba poiatl, pokiaľ pozieranie vnímame ako „sociálne a morálne neproblématické“.¹³⁸ 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 motýľa-žltáčika, 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 nepríjateľný dej. Inak povedané: ak sa na scéne presadí reálne voči inscenovanému, presadí sa – ako v zrkadle – aj v hľadisku. Keď sa divák donútený okolnosťami (podnetený inscenačnou praxou) pýta, či má na dianie na javisku reagovať ako na fikciu (estetický), alebo ako na realitu (teda napríklad morálne), potom takáto situácia prechádzania z divadla do reality zneisťuje rozhodujúcu dispozíciu diváka: nereflektovanú 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 performance štruktúráne, viac či menej nápadne a provokujúco narúšajú. Všetade 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 teatrom (hľadiská).

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 kombinatorky, ani len o rozlíšiteľnosť označovaného (reálneho) a označujúceho, ale o otázku, akaj 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 zámery vytvoriť alebo postarať sa o udalosť. V tomto postdramatickom divadle udalosť 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 obsérne zdôvodňovať, že divadlo takto môže poklesnúť na úroveň nežávažného *eventu*. V tejto chvíli nás však nezaújma 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 príformnosť (dianie v reálnej situácii) oproti re–prezentácii (mimézis fiktívneho), akt oproti výsledku. Divadlo sa takto vyhráňuje ako proces a nie ako hotový výsledok, ako tvorivosť a činnosť namiesto produktu, ako pôsobiacia sila (*energeta*), 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 správať zala 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 odchyľky*.

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-konstruktívna – „*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 kultúro-revolučnými zámermi. Takúto prieskumnícku úlohu zohrávi Living Theatre.

TPG, Wooster Group, Squat Theatre a mnohé iné happeningové divadelné formy, ktoré uprednostňovali prítomnosť a možnosti komunikácie pred predvážaním 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 oddeluje 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 *sebaspochopenia* účastníkov. Otázkou, či je to výraz odpolitizovania, krátkodobu účinnnej rezignácie alebo zmeny chápania, môžeme nechať otvorenú.

Často sa hovorí o *evente*, udalosti, ktorá sa nesmie premeškať. Filozofické heslo „udalosť“ však neoznačuje osvojenie a sebaoprotvrdenie, ale moment nepostihnuteľnosti. Heidegger vo svojom neskorom období zhrnul zmysel konceptu *udalosti* (*Ereignis*) slovnou hračkou, že svojou podstatou ide o „*Ent-eignis*“ (*ty-vlastnenie*), ktoré odplaši 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 možnosti a zároveň nanútenej voľby a virtuálnej transformovateľnosti situácie. Divadlo hrou formou vytvára stav, keď sa divák vnímanému už nemôže jednoduchou postavou „oproti“, ale zúčastňuje sa, a preto akceptuje, že je natoľko súčasťou „situácie“, ako zdôrazňuje Gadamer, že o nej nemôže mať „nitkavé konkrétne vedomosti“.¹³⁹ 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 materiálnej 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.¹⁴⁰ Tak ako udalostné formy divadla aj situacionisti smerovali so svojimi procedúrami – popri konštruovaných situáciách ako napríklad *dérive* (blúdenie) alebo *urbanisme unitaire* – k tomu, aby (nasledujúce surrealistov) v politickej perspektíve revoluzionizovania 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.“¹⁴¹ Divadlo, ktoré v tomto zmysle už nie je „na pozeraanie“, 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? Taktó do divadla presahuje pohyb moderného umenia: vzniká premena diela na proces, ako ho „realnosťou“ pisaáru inauguroval Marcel Duchamp. Estetický objekt už takmer nemá vlastnú podstatu, ale funguje ako spúšťač, katalyzátor a rámec pre proces divákov. 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“.¹⁴² 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 zážije. Pokiaľ ide o jeho úlohu, základný model divadla sa môže načisto obrátiť. Režisér Uwe Mengel skúša so svojimi hercami tak, že vlastne nepredvážajú dianie, ale vystavujú jeho „výsledok“ v prázdnom výklade, slúžiacom ako divadlo. Po procese intenzívneho zaoberania sa sociálnymi problémami určitej mestskej štvrti vymyslí s ňou súvisiacu *story*. Herci sa intenzívne vnoria do svojich úloh. Niekoľko zabíli, v obchode sa ako svedkovia zhromaždia otrásení priateľa, smútiaci príbuzní, páchatel a iní účastníci fiktívneho príbehu, jeden herec prevezme rolu mŕtvoly, 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 zatiahnuť ich do rozhovoru. Každý divák logicky dostane iba také divadlo, aké si vlastnou aktivitou a ochotou komunikovať „zaslúži“. Ak takúto prax medzi „divadlom“, perormanciou, 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 analyzou 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 ríca*. Na tomto mieste je vhodné zmieniť sa o pojmoch, ktoré hrajú mimoriadnu úlohu v diskusii o divadle moderny: ilúzi a dezilúzi. 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 vyhrcovali 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 iluzórny charakter divadla. Skutočnosť, že sa na javisku vytvára ilúzia, teda že ide o kľam, sa chápala ako spôsob javiskovej pravdy, ľudskú ilúziu 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.¹⁴³ Jacques Robichez raz poznamenal, že vynález divadla v 19. storočí boli výdobytkami na poli techniky vytvárania ilúzie. Neskôr je *scénická ilúzia ako taká* v procese revolúcie historické avantgardy *vnímaná ako problematická*. Falošné čaro vzbudzuje nenávisť. Jednou z možných odpovedí na nebezpečenstvá ľubovoľnej a nezáväznej produkcie zdaná bolo paradoxne vecné zdokonalovanie ilúzie: „skutočné“, „lepšie“ napodobňovanie malo vylúčiť nebezpečenstvo holého zdania, klamlivého umenia povrchu bez zreteľa na nástojčivé sociálne protiklady. Historicky závažnejšia bola druhá odpoveď: *realita* divadla a najmä herca, jeho telo, jeho vyžarovanie vystupujú do popredia namiesto iluzórnej zázračnosti. 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 prezentať ako fikcia a vo svojom procese vytvárania fikcií, a nie to zasietiť. Inak si nezíska vážnosť. „Ak pripustíme, že všetci aktéri divadelnej hry sú v podstate preoblečení, môžeme tvrdiť, že aj v najpochmúrnejšej dráme spolupôsobí prvok komikosti,“ píše Paul Claudel.¹⁴⁴

Estetický odstup, „mémoire involontaire“

To, čo sa deje v divadle, môžeme objasniť na základe zmeny románovej formy, na základe „miesta rozprávača v súčasnom románe“. „Traditný román (...) sa dá prirovnať k „škatuľovému“ meštianskému divadlu. Bola to technika ilúzie. Rozprávač dvíha oponu: čitateľ sa má spoluzúčastňovať na dianí, akoby bol telesne prítomný. Subjektívna rozprávača sa osvedčuje v schopnosti vytvárať túto ilúziu.“¹⁴⁵ Nový spôsob reflexie moderného románu „sa stavia proti klamstvu stvárnenia, vlastne proti samotnému rozprávačovi, ktorý sa ako nadmieru bdelý 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 neskrutčnosti ilúzie“. Ak u Prousta ešte aj „komentár je natoľko prepletený s dejom, že sa navzájom nedajú rozlúštiť“, potom tým „rozprávač napáda základný prvok vo vzťahu k čitateľovi: estetický odstup. Ten bol v tradičnom románe pevne stanovený. Teraz varuje ako nastavenie kamery vo filme: raz musí čitateľ zostať vonku, raz ho komentár vtáhuje na scénu, za kulis, do strojovne.“ Kafka túto stratu odstupu ešte viac radikalizuje: „Šokmi naruša čitateľovi kontemplatívny pocit bezpečia z prečítaného.“¹⁴⁶

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 dianiu 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 „diológ“ 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 myslienok čítanie vnáša do textu. Zatiaľ čo čitateľ má k dispozícii široké možnosti voľby, ako sa postaviť 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, vzrúsenie, zmätok, no ten sa z hľadís-

ka recepcnej 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 natoľko voľne spojený s materiálными danosťami javiska ako obštaňujúce 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 *chère réves de l'imagination* bez únavnej ťažoby aktuálnej reality; a zároveň, na rozdiel od fantazijných predstáv, aj v realnej telesnej prítomnosti. Prežíváním rovnakej chuti, rovnakého šumu v iba *prípadňatanej* skutočnosti minulej chvíle a zároveň v terajšku zmyslovej skúsenosti sa k nemateriálnej pripomienke pripája prostredníctvom pocitovania materiálneho *idée de l'existence*.¹⁴⁷ 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 poskytuje zmysly o existencii vecí. Ak si uvedomíme, že podľa Prousta závisí od prežívania týchto dvojasových okamihov *mémoire involontaire* to, či u jednoživca 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 materiálňou stránkou divadelného procesu, spojením „spomienky“ a súčasnosti, ktoré recepcii umožňujú 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 šancí vytvárania ilúzie, z ktorých očividne žije, a predsa nás fascinuje? Stále sa hovorí, že v moderne sa presadilo narušanie 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. Analyza 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 nemožno narušiť. Ale ona bola narušaná vždy, a javiska s tým nemalo žiadny problém. Dav tisícov divákov v divadle antických Atén sa ponáral do vykonštruovanej duchovnej skutočnosti, pričom nenašiel k dispozícii takmer nijaké pomôcky javiskovej techniky. Aj shakespeareovská scéna bola celkom holá. Barokové mašinerie svojim hlučkom napriek všetkému prekryvaniu hudbou – práve tak ako nepozornosť divákov, proti ktorej, ako vieme, museli tvrdo bojovať aj najväčší herci – zrejme vo veľkej miere zabráňovali vytváraniu ilúzie. Práve v epoche vrcholného umenia vytvárania ilúzie pomocou kulís bolo divadlo udalostou, pri ktorej vlastná inscenácia neprítahovala veľkú pozornosť. Moderné divadlo teda nerušilo dovtedy vytváranú a funkčnú ilúziu – napokon už v 19. storočí, priaznivo naklonenom ilúzii, predstavovala čosi iné ako kľam –, 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 magie*); ďalej estetická a zmyslová *identifikácia* so zmyslovou intenzitou reálnych hercov a divadelných scén, s tančnými pohybovými formami a verbálnymi sugesciami (*aspekt temného alebo čistého erosu*); a napokon obsahová *projekcia* vlastnej skúsenosti so svetom do predváždzaných divadelných modelov, spojená s mentálnymi procesmi „vyplňania prázdnych miest“ a s včlenením sa do predstavovaných postáv, ako ich analyzuje recepcná estetika, ku ktorejmu dochádza *mutatis mutandis* v diváckom akte, ako aj v akte čítania (*aspekt „konkretizácie“*). Tu je zvlášť, že vlastne iba tretí aspekt sa dotýka oblasti fikcionality. Z toho je zrejmé, že fikcia môže ustápiť do pozadia, ba aj celkom zaniknúť, a pritom sa nestratiť zážitok „únosu“ do riše 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 Wiltona 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 „úvaha 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 uvedomelého „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 zochvívočí intenzite a prítomnosti ukazovania respektíve ukazujúceho prestáva byť zaujímavé, signifikant sa presúva pred signifiké (príklad: autobiografické performance 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 materiálным procesom hry, predstavania, 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“¹⁴⁸, označujúce bez označovaného, a chce byť „príjateľ“ samo osebe a zároveň ako „ponúkajúci sa zmysel“, logika súvislosti, ktorú zároveň ruší. Tým divadlo sklzáva do sféry nevyhnutného kolísania medzi reálnym a iluzívnym, ktoré práve klasická estetika drámy zavrhla.

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 ZLY*, 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 *Čava*, a potom na všeobecné prekvapenie kritiky *Július Cezar* (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 Cezarom* zakladal najmä na obrazoch. Aj po *Júliovi Cezarovi* znovu hľadal nedeumatiký text, ktorý by mohol na scéne „skonštruovať“ – namiesto aby inscenoval už hotové dielo, čo opisuje ako viacmenej nepríjemnú 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.¹⁴⁹ Ale rozprávač v kontexte postdramatickej estetiky nemá tradičnú epicko-literárnu funkciu. Jeho rozprávanie tu predstavuje priamy kontakt s publikom.

Dej v tomto divadle *postepickej narrácie*¹⁵⁰, beztak fragmentárny a pospietany s inými zložkami, má často podobu správ: 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, akťer zostáva priateľsky spríaznený s ostatnými – to je jeden z Lauwersových opakujúcich sa motívov. V Hemingwayovej poviedke *Snehy Kilimandžára* (1936) chorý muž odovzdane 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 nenávisti, únavy, zúfalstva

a znechutenia. Povedka je zatážená chladným existencialistickým pátosom, pochmúrnou atmosférou – inscenácia Needcompany je, naopak, uvoľnená, nenútená, prívetivá 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 oddišli ozrutného býka zo stredu javiska nabok). I keď bolo scénické stvárnenie premyslené a naskúšané, viešlo (zdanlivé) uvoľnenie hercov, absencia uzavretého deja, prerušovanie hovoreného a čítaného dialógu tanecnými 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 dieľu. 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 opísovaný večer rozpráva o smrti, o jej desivosti, o strate – rozpráva však mierne, z pozície takpovediac mimo smrti. Model je nasledovný: prizeralme 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. Príležitosťne 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 kategorálne odlišuje od epizódie fiktívnych udalostí a od epického divadla, hoci spriaznenosť s tými 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 Jochema 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: prítom-

od kadajakých exhibícií biografických „reality“ zo spovedí v televíznych šou. Preto súčasťou koncepcie bolo, že večer narácii 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 prítom dochádza k znovuobjaveniu rozprávok. Benhard Minetti mal úspech s večerom, v ktorom sám vystupoval na scéne Schillerovho divadla ako rozprávač Grimmových rozprávok (téma: Alfred Kirchner). V produkcii dánskej performančnej skupiny Von Heiduck, ktorá v mnohých svojich prácach pomocou tanecných, gestických a scénických prostriedkov skúma eros, jeho desivosť a obavy pred ním, zrazu tanec ustane a nejaký muž polkojným 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.¹⁵¹

Práce Societas Raffaello Sanzio súrodencov Castellucciovov, ktoré v ne-mekej 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* (*Buccettino*) dokonca umiestnia divákov do detských postielok, kde počujú mikrofónmi zosilnený hlas rozprávačky v strede miestnosti a rôzne iné zvuky zvonku. Politické divadlo, ako napríklad americké *Bread and Puppet*, rozprávalo veľké príbehy, podobneštrvá z Biblie a alegórie, využívalo modelovosť *commédie 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, distancovať, 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 distancovaní, nie o distancovanie 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. Podchvíľou prerušujú hru a pohľadom sa frontálne obracajú na diváka. ¹⁵¹ *...*

ce: tým, že zdôrazňuje optickú otvorenosť poľa 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 raflinovaného osvetlenia takmer nedala deňňovať. Pri inštalácii pre výstavu „documenta X“ v roku 1997 Goebbels vychádzal z urbanisticko-architektonickej „scény“, z nedokončeného mosta v Kasseli. Použil tu piktogramy, akcie, gesta, 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, tanečníci* (Gisela von Wysocki), ktorú vytvoril Axel Manthey, už názov názorne vyjadruje skúmanie toho „medi“ v postdramatickom divadle: ide o interakciu performerov a nie abstraktných umeleckých princípov; o „medi“ 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 čítarne, 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 príležitosť. Aj v scénických prácach s divadelnými textmi sa stretávame s tým, že aktéri akoby boli väčšmi zahľbení 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 opätuný pól značne narastajúceho obráteného úsilia zdívať delnit procesy sprostredkovania v školách a univerzitách. Počudovanie nad touto požiadavkou zmierňuje pripomienka, že využítie javiska na takéto účely, ktoré sú mu na prvý pohľad cudzie, by tiež mohlo rozšíriť možnosti divadla.

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

svoja ženu s klobúkom a *Qui est là?* Prvá prezentuje príklady patologických porúch vnímania, druhá zasa sentencie, rozprávanie, 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 príhovormi dramatických postáv. V práci Christofa Nelsa *O pozvoľnom vytváraní myšlienok pri hovoroch* 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 esej koncom minulého storočia, na ktorého začiatku Edward Gordon Craig plánoval stvárnenie – vtedy nerealizované – všetkých platónskych dialógov.

Tento „žáner“ scénickej divadelnej esej, ak sa krúti okolo divadla, možno chápať ako následníctvo Molièrovho *Versailleskeho impromptu* a Brechtovho *Kupovania mosadze*. Patria sem aj práce Jeana Jourdhenuila, ktoré často vznikali v spolupráci s Jeanom Francoisom Peyretom a so scénickými dekoráciami Gillesa Allauda (vytvoril veľa priestorov aj pre Grübera), ak vyzdvihneme ich ľahkosť, skicovitosť a asociatívnosť namiesto krčovitého ubezpečovania. Jourdheuil sa zaslúžil o – literárne a scénické – prenesenie diela Heinera Müllera do francúzštiny a ako režisér mal nemalú zásluhu na vytvorení elegantných, vitálnych a zároveň presných inscenácií Müllerových hier (*Stroj Hamlet/Mauser, Opis obrazu, La Route des Chars a i*). Niektoré z nich sú svojím ironickým 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 Jourdheuilových inscenáciách (napr. *Robespierre; Shakespeare, sonety*) tu nenájdeme pátos ani zreteľné stotožnenie sa. Používanie citátov a demonštratívny charakter nám umožňuje charakterizovať Jourdheuilovo 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 esej.

ce: tým, že zdôrazňuje optickú otvorenosť poľa a rozprávanie namiesto stvárňovania. Tu šlo o interakciu speváka a koňa so – sklenými – javisťkóvymi 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 Goebels vychádzal z urbanisticko-architektonickej „scény“, z nedokončeného mosta v Kasseli. Použil tu piktogramy, akcie, gesta, 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, tanečníci* (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 čítarne, 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 prílohu. Aj v scénických prácach s divadelnými textmi sa stretávame s tým, že aktéri akoby boli väčšími zahľbení do debaty o predmete inscenácie a jej stvárnení než do jej prevedenia. 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 zdvia delniť procesy sprostredkovania v školách a univerzitách. Počudovanie nad touto požiadavkou zmiernuje pripomienka, že využili Jarviska na takéto účely, ktoré sú mu na prvý pohľad cudzie, by tiež mohlo rozšíriť možnosti divadla.

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

svou ženu s klobúkom a Qui est là? Prvá prezentuje príklady patologických porúch vnímania, druhá zasa sentencie, rozprávania, krátke úvahy a príklady známych divadelných učitelov. V oboch prípadoch herci účinkovali v uvolnenej, 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 príhovormi dramatických postáv. V práci Christofa Nelsa *O pozvolnom vytváraní myšlienok pri hovoroch* 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 zámu scénickej esej koncom minulého storočia, na ktorého začiatku Edward Gordon Craig plánoval stvárnenie – vtedy nerealizované – všetkých platónskych dialógov.

Tento „žáner“ scénickej divadelnej esej, ak sa krúti okolo divadla, možno chápať ako následníctvo Molièrovho *Versalleského impromptu* a Brechtovho *Kupovania mosadze*. Patria sem aj práce Jeana Jourdhenua, ktoré často vznikali v spolupráci s Jeanom Francoisom Peyretom a so scénickými dekoráciami Gillesa Allauda (vytvoril veľa priestorov aj pre Grübera), ak vyzdvihneme ich ľahkosť, skicovitosť a asociatívny namiesto krčovitého ubezpečovania. Jourdhenuil sa zaslúžil o – literárne a scénické – prenesenie diela Heinera 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 svojim ironicko-reflektujúcim charakterom čímsi medzi inscenáciou Müllerovej hry a divadelnou esejou o Müllerovi. K tomu môžeme priradiť aj autorské čítania H. Müllera, ktoré Jourdhenuil usporadúval v parížskom Odéone. Podobne ako pri iných Jourdhenuilových inscenáciách (napr. *Robespierre; Shakespeare, sonety*) tu nenájdeme pátos ani zreteľné stotožnenie sa. Používanie citátov a demonštratívny charakter nám umožňuje charakterizovať Jourdhenuilovo 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 esej.

6. „Kinematografické divadlo“

Skutočnosť, že vyhranení *formalizmus* patrí k štýlovým črtám postdramatického divadla, netreba nijako obšírne 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 pohyby sú organizované podľa formálnych rastrov zbavených významu, herci akoby predvádzali distancované (nie však odcudzujúce) techniky pohľadu, pohybu, nehybnosti, ktoré upútajú pohľad, ale nenasytia hlad po zmysle. Vyhronením tzv. *formalist theatre*, ako Michael Kirby výstižne pokrstil túto širokú oblasť nového divadla, je konkrétne divadlo Jana Fabra, ktoré svojím 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 kulisí, keďže je rafinované 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. Miernu modifikované filmové dialógy sú prenesené do divadla, radikalizuje sa princíp strihu. Divák takmer nestáčí sledovať dejovú niť, hoci sa neprestajne ako záblesky mihajú náznaky a fragmenty nejakého príbehu. Kvázi mechanický, závatne 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 koľáže a montáže videa, filmu, naráčie – a potláča akékoľvek vnímanie dramatickej logiky. Texty, ktoré Jesurun sám tvorí ako autor, zodpovedajú tomuto štýlu. Sú rýchle, vypointované 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 debате o agresivite vlkov – je to však dialóg z Hitchcockovho thrilleru *Vtáci*, v ktorom ornitologička rozhodne popiera, že by vtáky mohli napádať ľudí (prícom 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. Častočne podľa televízneho seriálu vytváral

aj spôsob inscenovania: v roku 1982 začal každotýždne ponúkať divadlo na pokračovanie, akýsi zvláštny seriál pod názvom (inšpirovaným Hitchcockom) *Chung 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 zmožovaním hercov pomocou videozáberov, s ktorými herci zdaniivo komunikujú. V rečových aktoch adresovaných obrazom sa nutne tematizujú samotní herci, lebo ide o ich vlastnú, završenie predimenzovanú zväčšeninu. Zhovávajú sa so svojím 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 prehlňaním 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 strasidelnými 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 racionalnými 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. „Rizóna“ vytvorená z mediálnych obrazov, prístrojov, svetelných štruktúr a hercov sa napriek prehlňaniu mnohých rovin nerozpadáva. Drží ju pokope formálna prítomnosť 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 dokonajým 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 samozrejmé, kým záujem o štylizáciu, odcudzenie, distancovanie alebo vystupňovanie, slovom, o vlastnú závažnosť umeleckých *foriem* ako stvárňovania myšlienok, sa vtratil. Umelecké formy a drhiv už nevnímame ako osobitní skritič-

nosť, ale iba ako rozličné spôsoby konzumu (sfilmovanie knihy), ako prostriedok na transportovanie toho jediného, čo je zaujímavé – story. Goethe¹⁵² 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 „vyrýty 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 stráť tesne bok po boku skutočnej pravdivosti“.¹⁵³

Vzhladom 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“, vykazuje samé diery, kým fotografický obraz ich nevykazuje. Prejavuje sa tu rovnaký rozdiel, aký Adorno rozoznáva medzi filmom a textom: „Menšia hustota zobraziteľnosti v naturalistickej literatúre nechávala priestor pre intencie: v celstvej štruktúre zdvojenia reality pomocou technických filmových prístrojov sa každá intencia stáva kľamstvom, aj keby to bola číra pravda.“¹⁵⁴ Inými slovami: „Radikálny naturalizmus, ktorý ponúka filmová technika, rozkladá svojou povrchnosťou akúkoľvek zmyslovú súvislosť a speje k úplnému protikladu dôverne známeho realizmu.“ Lumièreovský typ filmu sa z komerčných dôvodov musí dostať do zásadného rozporu so svojím naturalistickým základom, ak do reprodukovania reality vnaša 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 dávnou otázku o pravzore a zobrazení. Ak jestvuje už iba *simulákrum*, ktoré môžeme chápať ako umelé vytváranie pravzorov, potom nemôžeme nijako odlišiť 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 *odreďňovania*, a nie precíznosti zobrazovania. Werner Schwab písal hry, v ktorých sa zo spustenutého, úzkoprsého a meštiackeho prostredia v presne skarikovanej

nej všednosti rodí nezmyselné násilie ako rituálne odhalovanie hrôzy. Veľký realizmus „objavil“ drámu v zdanlivo fádnej všednosti meštiakov, v konverzácií, 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 povyšilo 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“ banálne 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 vykľuť *fantastická vĺza*. 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 premení na rozprávkovú a zároveň bláznivú snovú krajinu, kde jednotlivé postavy vyjadrujú svoje najhlbšie túžby šlágrami 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 prekloní do *absurdity*: vyzozprávané zážitky alebo udalosti sú čoraz nepravdepodobnejšie, groteskne komické, podobne ako texty Reného Pollescha, ovplyvnené televíznou estetickou. Z každodenných scén sa vyvinú bizarné udalosti (Werner Schwab). Podobné tendencie nachádzame v hrách Wolfganga Bauera, Kroeitza, Fassbindera, (*Katzelmacher*, *Brennska sloboda*), Turriñiho, Vinavera, Michela Deutscha a iných. V tomto divadelnom hypernaturalizme bez naturalistickej dramatiky sa to, čo leží pod povrchom, nevynáša na svetlo pomocou dramaturgie odhalovania 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 konzumnovateľnú exotickú príťažlivosť.¹⁵⁵ 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: súcštenia, spoločného trápenia, spoluprežívania, spoločnej radosti s fingovaným osudom fingovanej postavy, ktorú herec stvárňuje. Teraz však na mieste tragickej alebo groteskno-tragikomikkej dramaturgie, akú praktikovali Dürrenmatt a Frisch, lebo podľa ich názoru svet dokáže vystihnúť iba komédia, nachádzame prekvapujúci deficit páťosu a súcitu, akúsi depatetizáciu¹⁵⁶ 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 odstupe. Chýba morálne zhrozenie tann, kde ho očakávame, chýba dramatické rozohnenie, hoci realita je zobrazovaná ako očividne ťažko znestiteľná. Netreba však moralizovať a vyvodzovať z týchto konštatovaní závery o sociálnej nečitlivosti divadelníkov. Takisto je povrchné vyvodzovať nedostatok sociálne presnejšie zacielenej satiry v divadle zo zaslpenia myšlienkového a citového sveta malomeštiactva.¹⁵⁷ 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 prispôsobiť 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 nezmôže. *Cool* je názov pre emocionálnu, z ktorej sa vytratil „vlastný“ výraz, takže všetky citové potrvy treba sprostredkovať akoby v úvodzovkách, a nijaký cit, ktorý sa mohol prejavíť 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 pochmúrnny aj zúfalo rozjarený životný pocit. Divadlo sa pritom opíe, 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 Harald Schmidta, reklamu, hudbu z diskoték a klasické duševné dedičstvo bez ohľadu na úroveň, a zároveň zaznamenáva stavy predovšetkým mladých návštevníkov medzi rezignáciou, rebeliou, 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 neprípúšťa žiadny interpretatívny odstup, ponúkala sa vždy paródia ako prostriedok takého otvorenia. Je to jedna z foriem intertextuality, ktoré podrobne diferencoval Genette.¹⁵⁸ 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 odstupe 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 divadelnoestetického 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 alúzii, citátov a protirečení, insiderských vtýpov, motívov filmovej hudby a popu, skladacku z rýchlych, často bevyznamných epizód v ironicky distancovanom, sarkastickom, „cynickom“, deziluzijnom a *cool* tóne. Aj primitívna slovná hračka je prijateľnejšia ako neznesiteľne živá „vážnosť“ verejnej a oficiálnej rétoriky.

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

asociatívne a popovo-„lyrický“. (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, štíta sa mainstreamu, sú idylami v ústraní. Trvajú dovtedy, kým pretrváva radosť z nich.“ Formy vyjadrenia „klubovej kultúry“ spájajú „triválnu kultúru väčšiny bez dobrého vkusu, masový tovar, socialistickú úžitkovú grafiku a súčasný barok, supermana a svit sviečok“. 159 Zdrúzuje sa tu ostentatívny gyč, solidárnosť s vkusom mäsa, 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, vtipy. Prostredníctvom diapojektorov, fotografií, hraných scén, inscenovaných dialógov, videa a magnetofónových nahrávok, prvkov zo šou a rozprávania sa tu predvádza všeličo medzi agresívnou triválnosťou a pochybnou inteligenciou.

Skupina Gob Sguad z Nottinghamu nehrá iba v divadlách, ale aj v kanceláriách, galériách a na parkoviskách. Mladícko-urbánna estetika refilektuje 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, živene a sprostredkované sekundárnymi mediálnymi vnemenami. Neúprosná zábava pritom sklzáva do sarkastického, ironického predvádzania obsccenosti, každodenného násillia, osamelosti a sexuálnych ťažob, spojených s ironickým citovaním a využívaním triválnej kultúry. V tejto súvislosti možno spomenúť projekty mladých divadelníkov, študentov aplikovanej teatrológie z Giesseuu, v ktorých sa spája kolektívna práca a cool atmosféra. Stretnutia 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 zhromažďia v barovej atmosfére, pričom každý si „vyberie“ tanečníka, ktorý preňho v osobitnej miestnosti tancuje „na telo“ a vtahaie diváka do interakcie.

Veľmi uvoľnené večery skupín 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 zaraďuje divadelnú komunikáciu medzi verejnú a súkromnú rovinnu. Chvilie zjavne improvizovaného dlletantizmu (skôr skačkane 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 Heintera Müllera, *Keď my mŕtvi prechádzame*, H. Ibsena, 1990, *Peer, ty klameš* – Arno, 1991, inšpirácia z Peera Gynta. Väčšinou je súčasťou inscenácie aj hravé ohrozenie alebo sebaoprema: všetci herci majú na očiach odcudzujúce prenikavo modré („pravdivé“) kontaktné šošovky (v predstavení o klanárovi Peerovi Gyntovi) alebo vdychnujú do plúc hélium, čo krátkodobó 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 zaraďujú štýlizované scény identifikácie), predstavenie sa vždy obracia k divákom. 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 *neobrozujúce 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 hlbku a formu. Odpoved znie: pretože toto hladanie výrazov a spôsobov správania mimo etablovaného divadla má aj napriek rozsiahlemu zlyhávaniu umeleckých prostriedkov predstavuje väčšinu rutinných produkcií. Tieto produkcie totiž okrem očividnej radosti z hrania živo sprostredkujúajú aj smútok, súcit, zlosť na pomery a túžbu po inom spôsobe komunikácie a aj ako zlé *umenie* sú lepším *divadlom* než často umelecky a remeselné „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 zmyslajúcich skupín. Frank Castorf v programe k svojej inscenácii *Zlatisto tečie oceľ* vo Volksbühne napísal, že osobitosťou umelcov bývalej NDR je, že nech sú (na rozdiel od západoeurópskej postmoderny) „akokoľvek ironicky zdruvení“ 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 – zavše iba bláznivú – rebélu, 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 oceľ*, zlátanine Karla Grünberga, sú použité texty z Müllerovej hry *Volokolamská hradska*.)

9. Divadlo „spoločne užívaného“ priestoru

So skupinou *Angelus Novus* sa spája mimoriadne radikalizovanie nemimetickeho princípu v postdramatickom divadle. Dobré zdokummentované¹⁶⁰ projekty tohto divadla a – po rozpustení skupiny – inscenácie a workshopy *Josefa Szelera* (o. i. v Berlíne, Londýne, Tokiu a Argose) sa uskutočňovali *spolu* s publikom: rozprávanie a čítanie vznikajúce na základe improvizácií, jednoduchá 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 pričádzať 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 vytlúčený, okoloídúci 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 doširoka 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, naplna priestor konkrétnym časosvetlom. 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 vyrúšovaniu a agresivite netrepezlivých alebo nahnevancých návštevníkov. Zarážajúca je trepezlivosť, s akou sa japonské publikum, načisto prekvapené, že neuvídí očakávané dejové divadlo, pokúšalo vysvetliť si preň najvyšš nezvyčajné dianie: čierno odedi ľudia, ktorí „nehrajú“, nepoužívajú žiadne kulisy, nepredstavujú žiadne „roly“, ale v disciplinovanej voľnosti improvizácie hovoria text Heinera Müllera *Stroj Hamlet*, prestúpený nemeckými, teda nezrozumiteľnými pasážami, *zdieľajú ho v priestore*, a to jednotlivo, chórov, 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 nemoderné, nemodernosti divadla primerané sústredenie na text a prekvapujúcu redukciu. Minimálne prostriedky ako hlas, telo, priestor, trvanie v čase odmietajú čaro iktizie a z tohto nulového bodu umožňujú vznik odlišnej divadelnosti. Tajnou láskou tohto divadla je *architektúra*. Divadlo Josefa Szelera 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 pozeraanie, 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 *Iliada*, hry Becketa, Müllera, Brechta a Aischyla. To, čo sa deje reálne, telesne, je repertoár gestických udalostí. Žiadny

javiskový svet sa nesnaží komentovať, nepodaj zobrazit' 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 spolupráčnosť 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 *jedným divákom*, pre ktorého sú herci a ostatné publikum „jeho“ divadlom. Po druhé, dochádza k zosťrenému vnímaniu *vlastnej prítomnosti*: aké zvuky vydávame, v akjej konštelácii sa nachádzame k iným prítomným atď. Po tretie, telesná blízkosť k hercom prináša *bezprostredný kontakt* (pohľady, výmenu pohľadov, prípadne letmé dotyk) a týmto kontaktom zakúšame osobitú „neďefinovanú“ sféru – ani celkom verejnú, ani celkom súkromnú. Bezprostredný pocit „pochybné“ telesno-priestorovo podnietenej komunikácie reflektuje formy správania a medzilidskú 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 dramatickú konšteláciu, ktorá vzniká spájaním vopred určených a neplánovaných momentov: každý účastník cíti svoju prítomnosť, šumy, hluk, postavenie v priestore, zvuk krokov a slov. Má konat obozretné, uvážliivo 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 prelnali, 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 seba. Avšak divadlo, o ktorom tu hovoríme, môže prakticky každý divák výrazne narušiť svojím 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 subvercované 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 extrémom sa dá odčítat skrytá dialektika aj umiernennejších divadelných foriem. Toto divadlo vrahuje diváka nielen dobrovoľne: ľudia sa podchvíľou rozprchnu, keď sa mohutné vozy rútia pomedzi dav, natlačení v stane. Publikum raz natlačia do stiesneného priestoru, inokedy ho nechajú bez orientácie. V divadle vzniká klausťrofiická 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, zdaniivo brutálne konanie hercov v nich vzbudzuje obavy o ich bezpečnosť.

Pocit ohrozenia sa však časom vytrati: 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 vybadat' akási téma záhadného diania: moc, nadradenosť a podradenosť, autorita, hrôza a násilie. Večer ako napríklad *MTM* je precízne štruktúrovaný: prolog, 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 nespracováva explicitne politicky, ale ako mýtus alebo poézia. Celkom inak to bolo ešte v Living Theatre, kde existovala priama a zjavná politická interakcia s publikom. Vrhovali ľudí do diskusií, ktoré – podobne ako v bitkách inscenovaných futuristami – viedli k skutočným potýčkam. Ak v tom už Esslin videl problematickú *manipulation of reality*¹⁶¹ 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 Minnetim; *Rozprávanie slúžky Zerlingy* od Hermannu Brocha s Jeanne Moreauovou a Hanssom Zischlerom ako nemyln 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 *Slečný Elzy* alebo monológu *Molly Bloomovej* svedčia o túžbe pretvoriť tradičné literárne texty na monologickú divadelnú podobu. Alebo herci hrajú všetky roly či textu, čo nie je mo-

nológ v ozaistnom zmysle slova, ale monologicky koncipované divadlo. Ako príklad môže slúžiť *Pentesilea* Edith Cleverovej alebo *Markiza z O. v rézii Syberberga*; Marisa Fabrivová v Euripidových *Bakchantkách* v rézii 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 „sôla“ pre určitých performerov. Spomenime *Ihlu a ópium* Roberta Lepagea alebo Genetov *Quatre Heures à Charila*, kde sa forma stáva prostriedkom priameho politického oslovenia. Jan Lauwers inscenoval roku 1992 sebastvárnenie svojho herca Toma Jansena pod názvom *Škoda/škoda*. Jansen stojí pri písacom stole a publiku rozpráva o svojom živote, neateatrálne prсто 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 Goebelsove verzie Müllerových hier, napríklad *Prométeus*, *Alebo nešťastné prístátie* a na početné práce mladších divadelníkov v celej Európe. Na doplnenie celkového obrazu stačí poukázať na to, že aj tam, kde zostal dialóg, chyba 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 krízenia 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 prenyšlávajúcim charakterom hlavného hrdinu. Mallarmé chápal *Hamleta* ako ukázkovú 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 malo 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 flash-

dramatického procesu sa dostáva lyricko-epické potvrdenie vlastného príbehu. Wolfgang Ivens prearanžoval text tak, aby bolo celkom zreteľné, že vlastne nejde o dramatický príbeh Hamletovho konania alebo nekonnania. 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 späť ja hlas Wilsona/*Hamleta* a hudba Hansa Petra Kuhna. Wilson pritom hrá natolko bez zábran a jednoznačne odcudzene, intonovanie najmä ženských hlasov je natolko „predváždzané“, 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 mrmľavo. Nechrčujú 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 najajviš súkromnou záležitosťou. Jasne si uvedomoval aj nebezpečenstvo, že je na čosi také už „pristatý“. (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 pozerať sa na veci z odstupuj; ako vták, ktorý z konára stromu hľadí do ďalekého vesmíru – pred ním sa rozkladá nekonečno, no on predsa dokáže rozoznať jeho časovú a priestorovú štruktúru.“¹⁶²)

Jan Kott porovnáva veľký monológ v Shakespeareových drámach s detailným záberom vo filme¹⁶³. Môže to pomôcť aj zmlasť. 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 svojím spôsobom umožňuje filmový detail. To, čo sa však deje vo filmovom vnímaní zvyčajne máme predovšetkým, je demontáž priestorového vnímania. Deleuze poukazuje je 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

¹⁶² Dávava tuva vobovražňovania hvonstí imnainšmahn dramatického imi-

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. Ponuka monológov najrôznejšieho druhu, premieňa dramatické texty na monologické a používa aj nedivadelné literárne texty, aby ich prezentovalo ako monológy.

V divadle odlišujeme vnútros scénickú os komunikácie od priechne prebiehajúcej osi, ktorá označuje komunikáciu medzi javiskom a miestom diváka, odlišeného od javiska reálne alebo štrukturálne. 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 performance spája *ústup vnútros scénickej osi voči teatronovej osi*. Reč herca je vopred usporobená tak, aby oslovila diváka ako reč reálne hovoriacej osoby, a teda aj expresívnosť jeho reči je akcentovaná skôr ako „emočívna“ dimenzia prejavu konkrétneho herca než ako výraz emocionality fiktívnej postavy, ktorú predstavuje. Tým sa oživuje *latentné rozpoltenie* divadla: divadelná reč bola vždy adresovaná dvojako – *vnútros scénicky* (smerom k hereckému partnerovi) a *mimos scénicky* k teatronu. Z tejto známej dvojitosi 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“¹⁶⁴. 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 situčný, nie fiktívny charakter divadla.

Jedna z možných verzii 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 žalospievu, modlitby, spovede, respektive „seba-obviňovania“ alebo „nádávok publiku“. No nielen reč a hlas, aj telo, gestika, idiosynkratická individualita herca alebo performeru sú, poverdané s Mukarovským, „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 *monologie*, 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“.

Vyskumny monológov väčšine vychádzajú z polarizácie dialóg-monológ spätý s analýzou drámy a v základe zaznávajú práve divadelnú pointu monológií, lebo v centre ich záujmu je text. Rozlišovania ako „akčný verzus neakčný monológ“¹⁶⁵ alebo téza, že konvencia monológu „prispôbuje normálu patologickú zvláštnosť“, že človek hovorí sám so sebou, vznikajú na základe schémy viac alebo menej realistickú prezentácie 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 respektive „narušenú komunikáciu“¹⁶⁶ alebo medzilitudské odcudzenie. Z hľadiska divadelnej estetiky by skôr ostalo tvrdenie, že naopak, iba v dialogickom systéme je zjavné zlyhávanie hovorenia ako medzilitudskej komunikácie, kým monológ ako reč adresovaná divákovi zintenzivňuje 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 brzdi. Z divadelného hľadiska má monologickosť inú hodnotu než dramatický text. Touto analýzou, samozrejme, nechceme dokazovať, že monológ nemôže za žiadnych okolností stvárňovať chýbajúce dorozumenie. Spomeňme len strašidelný monológ starého Lohndreschera pri ženej smrtelej 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 obvyčajných ľudí stávajú „biblicko-hroziví“ (Benjamin Henrichs).

11. Chórové divadlo

Teória monológu okrem narušenej komunikácie oprávnenne zohľadňuje aj iné zdôvodnenie pre *monologizovanie dialógu* v dráme: nielen neprekleuteľná príepasť konfliktu, ai drivelké *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 zdaniho už dávno a jednoznačne chóru vzdalo. Pri vytváraní 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 Rijnbers i Anatolij Vasilijev spracovali Piač Jeremiášov. Chór, ktorý sa hýbe, hovorí, zarietava plačom a spevom časťto 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 (*Peržánia, Trójanky*), jednak pod názvom *Two Stemmen* spájajú dve sóla na základe textov Durasovej a Pasolinio. 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“¹⁶⁷. Počnúc hrou *Wallensteinov tábor až po Dantonovu smrť* sa cez klasickú dramatickú tvorbu ťahá chórová línia. Bauer¹⁶⁸ ukazuje, ako na rozdiel od „viazaného dialógu“, ktorý si aj za prítomnosti viacerých hovoriacich zachováva „antifetický“ 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 teatrárovej osi. Chór ďalej ponúka možnosť manifestovať kolektívny organizmus, ktorý sa zúčastňuje na sociálnych utópiách a ilúziách. Je zřejmé, že si nevyžaduje veľké úsilie réžie, aby si diváci pri vystúpení chóru vybavili reálne masu 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 nedvihnajú 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 počúvame rozprávať niekoho s maskou na tvári (alebo keď sami rozprávame spod masky), vtedy sa tiež zdá, akoby sa hlas zvlášťne odlišoval, oddeľoval od seba samého, akoby patril persóne (maske), a nie hovoriacej osobe.

Einar Schleeef zviazal dejiny novodobej drámy s osudom chóru. Podľa neho klasická dráma vytlačila antický chór, a to predovšetkým ženský chór. Potlačenie ženy a chóru, vytváranie ženského chóru podľa Schleeefa „tesne súvisí s vyhnaním tragického vedomia“, ktoré možno znovu získať iba „návratom ženy do ústredného konfliktu“, lebo ženu z meštianskeho divadla „vypovedali“, keďže toto divadlo poznalo iba spoločensťvo mužov a mužský chór¹⁶⁹. 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 Schleeefa novodobá dráma skoncovala s antickým chórom, pretože chcela zabudnúť na vzájomný vzťah kolektívu a individua. Zrodom meštianskeho individua sa prestrihla puččná šnúra ku kolektívnej skutočnosti, aby sa meštiansky subjekt mohol vzpriamit v celej svojej veľkosti. Nová divadelná forma môže nadviazať iba na pozostatky a posunuté tvary, v ktorých sa predsa len zachoval základný model osi chóry/individuum. Mnohé klasické drámy môžeme v podstate pokladať za chóry: *Vojáci, Trkáci, Zbojníci*¹⁷⁰... „Nemecké hry“, píše Schleeef, „varujú motív Poslednej večere, potrebu drogy, (...) jej prijatie prostredníctvom chóru a individualizáciu člena chóru prostred-

níctvom zrady.¹⁷¹ Schleeef cez túto prizmu číta v dramatickej spisbe o paralelnej existencii zjavného zatajovania a skrytého pokračovania chóru, číta *Fausta* a *Paršifala* ako príznačné diela, v ktorých „droga“ pôsobí ako katalyzátor (Krv Poslednej večere v *Paršifalovi*, čarovné nápoje, smrtelná droga, povzbudzujúca droga atď. vo *Faustovi*). V Schleeefovej chórovej inscenácii Brechtovej hry *Pán Puntila a jeho sluha Matti* je iba chórovej inscenácii postavou. Tak ako vystupoval Kantor v úlohe režiséra, „pán“ osobitnou postavou. Tak ako vystupoval Kantor v úlohe režiséra, stojí aj Einar Schleeef 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 Schleeefových chórových inscenáciách sa veľmi búriivo a kontroverzne diskutovalo. Jeho divadlo je v postdramatickom spektre najexplicitnejšie chórové: umné a odcudzujúce rytmizovanie, chórové spájanie prehovorov, pohyb a priestoru vytvorilo vlastný divadelný jazyk, ktorý si vyžaduje detailné strávenie auditívnych aspektov. To však presahuje rámec nášho prehľadu, ktorý uvádza najdôležitejšie aspekty chórovej estetiky a hodnotí jej jednotlivé prejavy.

Iným spôsobom sú pre nedramatickú chórovú prítomnosť hercov príznačné aj „večery“ Christoph Marthalera *Zabi Európana...* či *Nuitá hodina alebo umenie servírovania*. Okrem neprítomnosti drámy upúta princíp výstupov, ktorý funguje podobne ako vo varieté alebo cirku. Záujem sa udržiava neprestajnými prekvapeniami a zmenami. Marthaler inscenuje hudobno-lyrické štruktúry. Lyrika a piesne rytmizujú výstupy. Nefunguje tu dynamika sekvencie a konzekvence, ale ustavične mozaikovitě krúženie okolo témy. Dramaticky neproduktívne je aj sústredenie na bežné malomeštiacke správanie, scény žiarlivosti, nuspokojeně sexuálne túžby, pravidelné výbuchy agresivity, plačlivé zniereenie. 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 Marthaleru poukazujú na kolektívnu túžbu po harmónii. Výstupy sa však skladajú zo samých zákermostí, malých aj väčších útrap, strachov a vystatovania. Ludové piesne, ktoré Marthaler s obľubou využíva, harmonizujú napätia a chórové spievanie napriek disharmoniám zvyrazňuje ich krásu. Prostredníctvom chóru sa Marthalerovo divadlo odlišuje od Marthalerovej kritiky ideológie. Marthaler

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

12. Divadlo heterogénnosti

V každej epoche sa divadlo definuje aj spôsobom vnímania a tematizácie imanentného momentu *heterogénnosti*. Divadlo ako svet v maelom, *in nuce*, zahŕňa celú škálu ľudských úkonov, činností a výrazových možností. V divadelnej praxi sa spája zvukotechnika a slávnosť, tanec a debata, scénografa a filozofa. 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 svojim prvkom odkazuje smerom k „skutočnému životu“. Pretože divadlo je zároveň umeleckým aktom a časťou bežného života komunity, existuje v množstve urbanistických a politických súvislosti a jednou z jeho základných tém môže byť vzťah ku každodennosti. Od sedemdesiatych rokov 20. storočia divadlo vyhladáva 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 natoľko 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 zřejmé, či sa umenie inšpiruje tým, čo je mu cudzie, alebo sa necháva vtáhnovať 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*“¹⁷² (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 performance

Oblasť medzi

Dôsledkom zmeny v narábaní s divadelnými znakmi je postupné posúvanie hraníc divadla smerom k praktickým formám, ktoré sa tak ako performance uenie usilujú o reálnu skúsenosť. Opierajúc sa o pojem a tému konceptuálneho umenia (*concept art*) v takej podobe, v akjej prekvitalo zvlášť okolo roku 1970, môžeme postdramatické divadlo chápať ako pokus konceptualizovať umenie v tom zmysle, že nepomúka 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 performance 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, performance a divadlo. Goldbergová v tejto súvislosti vymenúva aj talianske skupiny Falso movimento a La Gaia Scienza, La Fura dels Baus, Arianne Minouschkinová (1) a iné¹⁷³. Performance sa približuje k divadlu hľadáním vypracovaných vizuálnych a auditívnych štruktúr, zdokonávaním mediálnych technológií a narábaním s dlhšími časovými úsekmi. Experimentálne divadlo sa pod vplyvom zrychlených rytmov vnímania „skracuje“ a neorientuje sa už na psychologický vývin deja a charakteru, často sa uspokojuje s hodinovou či kratšou inscenáciou. Z hľadiska vytvárania umenia sa performančné umenie javí ako rozšírenie obrazového alebo objektového stvárnenia reality prostredníctvom časovej dimenzie. Trvanie, pomínutelnosť, simultánnosť a neopakovateľnosť 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* (nehranie), vrátane zaujímavého rozlíšenia prechodov od *full matrixed actina* (herectvo plne v kontexte) až po *non-matrixed*

acting (herectvo mimo kontextu).¹⁷⁴ Jeho analyza 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 *bytostnou 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 nehrá, níti ho k nemu palica v jeho nohavičiach. 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 chodí medzi divákmi a so zanietením vysvetľujú: „Nesmiem cestovať bez pasu“, „Nesmiem sa vystahovať“ 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 performanci sa rovnako ako v postdramatickom divadle dostáva do popredia *liveness* (živosť), prvokatívna prítomnosť človeka namiesto stelesňovania postavy. (Stalo 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“¹⁷⁵. 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 stvárňovanom. Platnosť divadla sa neodvodzuje z literárnej „predlohy“, aj keď jej v skutočnosti môže „zodpovedať“. To vedlo v literárnej vede k značnému zmatku. Wolfgang Matzat zastá-

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

Rozštiepenie antiluzivných a epických divadelných foriem na prítomnosť a reprezentáciu, stvárňované a proces stvárňovania zahrňa 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 namiert 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 pre-*textom* 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 prekryvajúcu sa oblasť divadla a performančného umenia, lebo patrí do diskursu 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*“.¹⁷⁷ 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, nastoľujú otázku statusu estetickéj diferencie a predovšetkým pozície, do akej sa pritom dostáva divák. Z problému, že sa sebatransformácia stáva hlavňou 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*. Odmietla sa stat dvojnásokom 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 postúp zapakovať. Niekedy môže herec neopakovateľným spôsobom manipulovať s vlastným telom, ale nie je to jeho cieľom.

Či už sa performer sám ponúka ako „obet“, alebo sa v publiku prostredníctvom súcitu vzbudzuje pocit viny a tak sa samo obecenstvo ocitne v úlohe obete,¹⁷⁸ či performancea prechádza do sebamanipluácie až po hranicu znestiteľnosti – 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 neopa-

Nespochybňujeme osobnú a umeleckú autenticitu uvažovania o performancii. Nielenže vytvorila nesmierne živé momenty, ale aj natrvalo zmenila myslenie o umení. Treba tu poukázať na odlišnosť východiskového bodu, volby týkajúcej sa vzťahu medzi reálnym životom a umením: ostáva ešte radikálne zredukovaná estetická vzdialenosť, princípom estetického konania – alebo už nie? V skutočnosti za otázkou virtuálne radikálnej sebatransformácie v performancii a divadle stojí otázka *etickej opcie*. Rosalee Goldbergová cituje Leninovu (D) vetu „etika je estetika budúcnosti“¹⁷⁹, ktorá posúdzila ako názov jednej performance Laurie Andersonovej z roku 1976 – *Ethics is the Aesthetics of the Future*). 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 klasickej baletke, ktorý predpokladá mučivý dril, o radikálnej (a zároveň otáznej) praxi môžeme diskutovať u Schleefa, Fabra a iných. Odôvodnené rozlišovanie medzi performanciou 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 výšľovne 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, emóčne náliehavo a tu a teraz.

Vpracovanie delhiacich čiar medzi transformáciou a sebatransformáciou v rozličných použitiach rituálu by mohlo byť zavádzajúce: Performancea ako rituál – podobne ako u viedenských akcionistov (Nitsch, Mühl) – má pozorovateľa pretvoriť. Etika katarzie, kde sa civilizačne potlačená agresivita znova vracia do priestoru vedomia a prežívania, si vyžaduje spoluúčasť, prebudenie nekontrolovateľných afektívnych reakcií (Strach, odpor, zdesenie) prekráča divakovu *splendid isolation*. Napriek tomu si herci uchovávajú vlastnú identitu a proces ostáva natoľko divadlom, nakoľko obrazy Arnulfa Reinerja 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 ai povrchná adaptácia obradných foriem sa objektívne stali umelecky

Je jasné, že postdramatické divadlo veľmi nepotrebuje rámy, ktoré spe-
jú k „obrazu zmyslu“. Namiesto toho uprednostňuje vlastné stratégie,
najmä zmožovanie rámovania. Mohli by sme uvažovať, nakoľko odkla-
zuje už myšlienka obrazu zmyslu, ktorý predsa obsahuje rozpor nie-
zmyslového videnia, na zložitú problematiku pozorovania a videnia vo
všeobecnosti.²¹⁵ Zmnožené rámovanie však zároveň vyzdvihuje funkciu
jedného rámu: z jednotného poľa, ktoré rám vytvára tým, že ho obklo-
puje, sa vyčleňuje jednotlivé. Namiesto toho, aby mu zarámovaný celok
dodal zmysel, zahatávajú mu zmnožené rámovania presne to spojenie
s celkom, ktoré zvýznamňuje zmyslosť 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:

Prehľad

„Obrat“ okolo roku 1980

Emanipácia vizuálnej semiotiky divadla, spojená s politickou rétorikou
a zároveň jej konkurujúca, bola v neavantgarde šesťdesiatych rokov
ešte obmedzená. Divadelnou interpretáciou mohlo byť radikálne „číta-
nie“, avšak stále ešte viac-menej dominoval text a sprostredkovanie výz-
namu. Tomu mala vizuálnosť v tradovanom dramatickom divadle ešte
stále slúžiť – navzdory vlastnému rozvoju optických a architektonických
podnetov. Pre volný rozvoj *theatre of images*, ako radi nazývame divad-
lo Wilsona a jeho pokračovateľov, boli potrebné dva ďalšie dištancujúce
posuny: od politickej výpovede v užšom, od dramatickej literatúry v šir-
šom zmysle. Na začiatku osemdesiatych rokov vzbudzovalo pozornosť,
že rad významných inscenácií – od Klausu-Michaela Grübbera, 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 pomínuli koncepty oriento-
vané na kontakt s publikom „aktivistickej“ epochy šesťdesiatych a se-
demdesiatych 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 vy-
tvárajúce efekt dlhého doznievania. Často sa silné obrazové a priestoro-
vé pôsobenie spájalo s predĺženým trvaním inscenácie. Viedlo k tomu,
že sa vizuálny dojem v priebehu predstavenia takpovediac nabíjal slo-
vami 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 hlasis-
kom, ako aj interaktívne a integrované priestory, a nakoniec také, kto-
ré chápeme v najširšom zmysle ako „heterogénne“ – s prechodom do
bežných situácií. Tu sú priestory napospol v službe textovej sémanti-
ky, tu sa stávajú volnými „paralelnými kompozíciami“ (Achim Freyer)
k hudbe alebo textu. Nechceme hodnotiť diela jednotlivých scénogra-
fov súčasného divadla. Súčasnú javiskovú 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. Exmplárne divadlo pôsobiaco 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.²¹⁶ V divadle pomalosti sa vnímanie nevyhnutne orientuje na zastavenie, s akým vnímame práve obraz. Obradné spomalovanie však nesmeruje k úspešnému *rozpoznaniu* obrazu, slávnej predlohy (čo by ihneď muselo kolidovať s motívom prítomnosti divadla), ale k živej teatráľnej 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 rozdelili 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 *Kunstoffestu* roku 1996 hracia plocha takisto rozdelená na svetelné polia, pričom publikum umiestnili na okraje hracieho poľa, iba naznačeného svetelnými hranicami Wilsonovou stratégiou zmožovania rámujúcich 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 črtu 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 koncepcie 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 scénografe 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 emblénny 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 náliehavá, nie však samoúčelne opulentná obrazová reč, ktorú vytvoril pre Williama Forsytha, najviac však pre dramatické divadlo, čerpá z intelektuálnej tradície konštruktivismu a Bauhausu – napríklad obrovské schody zaplňajúce javisko pre Goschovho *Nepriviateľa ľudu* (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 dradziateho storočia ukázalo ako divadelne nanajvyš produktívne.²¹⁷ 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. Niekedý, tak ako v Kruseho inscenácii *Richarda II.* v Stuttgarte, sa týmto spôsobom vytvára kompozitívny efekt, ktorý umožňuje pôsobiť, ako obrazu, vyniknúť aranžmánou 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 časovriastrovovúhľu kontinuita nannava ich snáia izolácie a montáže“ na

spôsob tableau. Zvyčajne hierarchie dramatického priestoru (miesto vície, významného konania, konfrontácie antagonistov) odpadávajú a s nimi „subjektívizovaný“, ja-subjektu prispôsobený priestor. Javisko nie je homogénnym priestorom, ale skladá sa zo striedavo a synchrónne 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 vyraznejšie, priestor je „literárnejší“. Napriek fragmentarizácii ide o *tematicky definované priestory*. Kaleidoskop priestorových štruktúr; rekvizít, svetelných priestorov zodpovedá skladaniu a rozkladaniu textu. V Shakespeareových hrách, ktoré Lauwers sústavne inscenoval, je síce kontinuita fabuly dekonštruovaná, ale jej tény ako smrť, priateľstvo, moc a osamelosť usporadúvajú logiku scénických montáží a tak sa uchovávajú. Fabuly sú vo svojich základných obrysoch vyrozprávané, napriek fragmentarizácii, kráteniu, zosťihu.

Nejde o to, tak ako v epicky zameranom divadle, aby sa udalosť na rôznych javiskách (miestach) pospájali rámom naratívnej kontinuity. Viditeľné centrá 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 prizierajú tomu, čo robí iný herec, vzniká svojiská koncentrácia na takto pozorovanú akciu. Funguje analogicky k „režii pohľadu“ v klasickej maľbe, ktorá zameraním smerov pohľadu zobrazených postáv predznamená „cestu pozorania 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...“⁴²¹⁸

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 vyniknúť sa „režii pohľadu“ a zbadat 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 „robi“ sám. Ale pohľad kamery, s ktorým sa návštevník klna identifikuje, nie je len fantáziou o všemocnosti, je to zároveň aj spútaný pohľad: bezmocný, bez vlastnej vôle vydaný pohľadu kamery a režie. 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 elektronickej a prenášania časopriestorov a priestorových časov. Postdramatický divadelný priestor dokonca stimuluje nepredvídateľné premeny a spájania vnímania. Treba ho viac čítať a vymyšľať 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 *environmentu* podľa vzoru výtvorného umenia. Grüber vytvoril roku 1979 spomienkový priestor, divadelnú akciu (alebo inštaláciu) v bývalom berlínskom luxusnom hoteli Esplanade, kde si diváci medzi stenami schátratej budovy, medzi projekciami a malými scénami vypočuli skrátenu verziu novely *Rudi Bernharda von Brentana* z roku 1933.²¹⁹ V jednej berlínskej divadelnej práci umiestnil Heiner Goebbels publikum tak, že v noci pod strašidelné vysvieteným berlínskym múrom uvidelo posm, zatiaľ čo David Bennent prednášal text Heinerja Müllera (podľa Poea) *Maelstromský južný pól*. Iným príkladom je inštalácia Michaeľa 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 klukatých a ako labyrint neprebiehajúcich radov rohov, priechodov, prieťahov 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 spoluhračom, 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 karaňátov v rovnomennej práci tanečníci rozdupajú, aj keď si na začiatku dávajú veľký pozor, aby na kvety nestúpili. Priestor takto funguje *chronometricky*. Zároveň sa stáva miestom sfôp: udalosti ostávajú prítomné v stopách, aj potom, ako sa udiali a pomnuli, čas sa zhusťuje. Inak možno priestor oživiť auditívnym rozložením telesných akcií s pomocou zvukového priestoru z mikrofónov a reproduktorov. Celý priestor sa zdaniľvo môže stať telom, ak vonkajší priestor naplnia ľudským telom vyvolané zvuky – prevracajúce sa stoličky, vytvárajú šuchotanie mŕtveho lístia, na ktorom sa telá šmykajú, plazia, váľajú (*Modrofuž*) – alebo organický vnútorný život. Tak môžeme pomocou zosilňovača počuť hlasné búchanie srdca tanečníka alebo sa priestorom ozývajú mikrofónom zosilnené prúdke nádychy a výdychy. Taký bezprostredne „spriestornený“ *telesný čas*, naplnený *fyzis*, hľadá bezprostrednú emocionálnu cestu k divákovi, prenos na divákov nery, nechce ho informovať. Nepozoruje, ale zažíva sám vo vnútri časo-priestoru.

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

ny, vlastnou témou sú však traumy detstva: desivo široké, nepríjemné a veľké priestory, v ktorých sme boli stratení, uzatvorení, strach a disciplína spoločných spání a školských tried. Spomienka na detstvo sa stáva prostriedkom dejimno-politickej výpovede. Oprávnené môžeme v priestorovej kvalite „*vnútro/nijaký vonkajšok*“ hovoriť o „mytológii profánneho“.²²⁰ Viebrocková a Marthaler napadne často zapájajú do scény dobové reálne autorov a skladateľov. Vo frankfurtskej *Luise Millerovej* ovláda scénu Verdilho mobilár a zbokku bolo vidno taliansky bar. Islo o Verdilho obľúbenú krčmu v jej dnešnej podobe. Ozajstnosť divadelného priestoru sa neuzatvára ako výplod, ktorý vzniká z ničoho, ale otvára sa svojej prehistórii, teda Verdilho životu, dejimnej 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 inscenačie 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 hráci priestor agresívnym spôsobom presahujú do hladiska, telesne sa derie cez rampu. Ak spomíname Schleeffa, mnohých napadne skôr auditívnosť: rozštiepená reč, rytmické násilie choru hlasov – a telá hercov: fyzický tlak a pretlak javiskových akcií, prúdka, niekedy nebezpečná práca s telom – jeho divadlo je však aj divadlom vizuálnej dramaturgie, nepredstaviteľnej bez vycibreného Schleeffovho maliarskeho citu pre štruktúry obrazov. Krízové formy javísk, lávky cez publikum prispievajú k tomu, že priestorová dynamika vybieha z hlby javiska k publiku. Cyklus frankfurtských prác – *Matty*, *Pred východom slnka*, *Herci*, 1918, *Pra-Götz* (*Urgötz*), *Faust* – a berlínske inscenačie charakterizujú obrazové a akčné priestory, ktoré vtahujú 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 hlby javiska ustupujúci trojuholník z vysokých čiernych látkových sien – približovala smerom k pozorovateľovi. V inscenácii *Pred východom slnka* vychádzala z javiska rampa a prechádzala stredom hladiska až no zadnú stenu domu, kde na seba

herci, umiestnení za divákmi, upozorňovali rytmicky agresívnymi zborami a búchaním pivných fliaš do drevených stolov. Tieto lávky z javiska cez publikum používa Schleef vždy znova a znova. V inscenácii *Slečný Jülie* v Berliner Ensemble roku 1974 s B. K. Tragelehnom vyzeral Jüliin „odchod“ podľa opisu Wolfganga Storchera takto: „Keď sa konečne počas Svätjohánskej noci milovali, šesťdesiat mladistvých prepadlo zvonku javisko, zatancovalo rokenrol na hudbu známej hudobnej skupiny z NDR a zmizlo. Potom bolo všetko inak. Zneuctenie. Jülia, rozhodnutá spáchať samovraždu, položí nohu na operadlo prvého radu a prosí divákov, 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...“²²¹

6. Výnimočné miesto

Postdramatické divadlo môže byť – ako „divadlo“ reflektujúce skumanie situácie – niečím ako *výnimočným miestom*. Priestorová danosť sa pri tom používa na tematizáciu komunikácie (nielen) v divadelnom procese. Divadlo sa osvedčuje ako výnimočná situácia, ako zaujatie odstupe od každodennosti. V práci Wiener Gruppe *Angelus novus* sa tento spôsob 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 *kommunitného priestoru*, ktorým sa divadlo od antiky pokúšalo stať: v aténskej *polis*, v stredoveku, vo Wägenerových raných predstavách o divadelnom sviatku. Predpoklad na pokus o znovuzískanie divadla ako priestoru pre komunitu priniesol samotný divadelný vývoj: zdôrazňovanie integrácie a komunikácie, znovuoobjavenie vzťahu rituál/divadlo a otvorený spôsob hry viedli k prebudeniu komunitného rituálu k novému životu v divadle. Zväš by sa mohlo zdať, akoby divadelné skupiny uprednostňovali kostoly a kostolom podobné budovy nielen z pragmatických dôvodov: aj tovarne a výrobné haly, ktoré naposol môžu pripomínať rozsiahle priestranstvá katedrál, odcudzené „svetskej“ funkcii 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 minulosťou: kostoly a kláštory už nie sú prijateľné. Moderná *vita contemplativa* sa neodvolateľne odľúčila od *vita religiosa*. Kostoly a kláštory sú skameniny iného ducha, ktorý sa mocne vnučuje tomu, čo sa v nich udieva. Chýba teda kontemplatívny priestor pre budúcnosť, ktorý Nietzsche charakterizuje takto: „Bude potrebné uviesť 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 prísnečného počasia, kam neprenikne hluk vozov a vyvolávačov... Stavebné diela a priestranstvá, ktoré ako celok vyjadrujú vznešenosť sebauvedomenia a odstupe.“²²²

7. Theatre on Location

Mimo obvyklých divadelných priestorov existujú možnosti nazývané pojmom opät prevzatým z výtvorného umenia, *site specific theatre*. Divadlo vyhladá architektúru alebo skôr lokalitu, v raných prácach Hollandie napríklad rovinnatú krajinu – ani nie tak preto – ako chápeme pojem *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 bez zmeny, herci hrajú jednoducho medzi továrenskými strojmi, pred prístrojmi, ktoré tu sú: vstupujú 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 vstavanie 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 Achtembuschov *Stallerhof* v dedinskom kostole a publikum si sadá na tribúny z paliet a snopov sena, vyzdvihnú sa tým rolíčke 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. Prestávanie divadla na nezvyčajné miesta umožňuje získať lokálne publikum. V najvýznamnejšom holandskom divadelnom súbore *site specific theatre* sprevádzal politický motív aj motív veľmi pragmatický. Subvencie severoholandského regiónu boli viazané na povinnosť hrať na viacerých miestach. Hollandia si nezvoľila 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

spoluhráčom bez toho, aby sa mu prisudzovala nejaká konkrétna signifikancia. Neprestrojuje sa, ale zviditeľňuje. Aj diváci sú však v takej situácii spoluhráčmi. 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 tovarne, elektrárne, montážnej haly. Prežívajú rovnakú nekaždodennú skúsenosť s ohromným priestorom, nepríjemnou 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 vzdaluje 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 Maymarda Smitha sa vo svojich akciách spája s každodennosťou, lebo divadlo chápe ako uvedomovanie si architektonických procesov. So svojimi veľkými bielymi sklenenými stavebnými kameňmi stváňa procesy výstavby, presťahy, búrania, spojené s reálne existujúcou budovou. Tým, že je možné zrychlene ukazovať mestské dejiny výstavby, vzniká *urbánne* a architektonicky definovaný divadelný priestor: Scény, hudba a „pracovný“ proces ako performance umožnili napríklad na dráždanskom 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 Storckom a Eberhardom Klokem roku 1992 (k 500. výročiu objavenia Ameriky). Išlo prakticky o trojdňový mix extravagančných „ciest“ autobusmi, železnicami, loďami heterogénnou mnohotvárnosťou priestorovej 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 spevák, ktorý sa odrazu objavil na lúke, bolo možné sledovať iba z vlaku, pri pomalej jazde okolo neho. Čas cesty, hudby a vlastného prežívania sa spájali, 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 doštihovej dráhe, kde sa účastníci rozptýlili na rozľahlej trávinatej ploche

a večer jedli na nekonečne dlhých stoloch na brehu kanála, kde sa zase zhromažďili. Môžeme tu ešte hovoriť o divadle? Režiséri pomenovali podujatie jednoducho *Trojďňová 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. Analyza 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 dištingkcie. Cieľom analýzy času nemôže byť vyhotovenie objektivizovateľného rastra opisu, ale taká diferenciácia úrovni časovej skúsenosti v postdramatickom divadle, ktorá prispieje k pochopeniu trvania umení v čase.²²³

Zúžením pohľadu, ktoré so sebou prináša podcenenie rozdielnosti divadla a drámy, trpí zväčšť 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 nástojiť, vôbec vychádzať z výskumov času v dráme. Pre celé divadlo je podstatný špecifický amalgám časov, v ktorom je predstieraný a stvárnovaný 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 zryčlenia, 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 naša 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 *mythos*: osobitného zostavenia prezentovaných dejov a postupov v rámci dramaturgie. Trvanie a poradie jednotlivých scén nie je totožné s vymysleným trvaním a poradiť 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, retrospektívaním, 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 dájú naratívne formy alebo kolážové formy *preparatise sorry now* uvádza, že ako dramatický autor napríklad v hre *preparatise 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 (vyrátane jeho možných vnútorných dočasných posunov a zlomov – križovania sa a zdvojenia dejových línii, 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 sveta, 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 pohoci 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 pravide troch jednôt v divadle. Nás však otáčka 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 myslí filozofickú a sociálnu tematiku „štrаницe“ v Büchnerovom *Vojčekovi*, 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

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

KONTROLNÝ CHÓR

Nenájdete nijaké východisko, ako zastaviť mladého bojovníka v boji?

ŠTYRIA AGITÁTORI

Pre krátkosť času sme nenasli nijaké východisko.

Päť minút zoči-voči prenasledovateľom

sme rozmýšľali

o lepšej možnosti.

Aj vy teraz rozmýšľajte

o lepšej možnosti.

Pausa.

ŠTYRIA AGITÁTORI

Bedákajúc sme si päťami rozbili hlavy,

že nám dali len strašnú radu...²²⁴

V dramatikke je bežná aj príbuzná téma „priskoro alebo prineskoro“, zmeskaného alebo minútého časového bodu: *kaïros*, 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 ekonomickej dramatickej esteticky času. V nej totiž ustavične ide o *komprimovanie* časového priebehu, smerujúce k *dematizácii* 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.²²⁵

4. Divadlo má osobitú časovú *dimenziiu inscenácie*. Nejde tu v prvom rade o odlišenie inscenácie ako ideálne zamýšľanej estetickéj 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 pojmovú alebo čisto empiricky vstiahnutú skutočnosť. ai 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 prekrývajúcu rozdielnu dĺžku. Je rozhodujúce, že aj pri idealizovanom prijatí identifikácie zamyšľaného (inscenácia) a prakticky sa dejúceho (predstavenie), ostáva „náhodné“ v materiálnom divadelnom procese *konštitutívnym* určením jeho umeleckej reality – inak ako v ideálnom substráte textu. Zatiaľ čo text umožňuje čitateľovi čítať pomaly alebo rýchlejšie, opakovať alebo vkladat pauzy, v divadle patrí špecifický čas predstavenia s jeho vlastným rytmom a jeho vlastnou dramaturgiou (rychlosť reči a kohana, dĺžka, pauzy v reči atď.) k „dielu“. (Zaujímavý fenomén v tomto ohľade predstavuje predčítanie, na ktoré v takto zvolenej perspektíve môžeme pozerat 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 „zamyšľaného“ neodlučiteľne popretkávané.

Inscenácia *L'Age d'Or* v Théâtre du Soleil (1975), mľník v dejinách povojnového divadla, vyzozprávala v jednotlivých zastaveniach v štyl je *com-médie dell'arte* život alžírskeho robotníka-imigranta (rodinné scény, pracovné konflikty a pod.). Obrovská hala Cartoucherie vo Vincennes bola rozdelená na štyri veľké priestorové, vyložené kobercem 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 priestorovej, pri tomto prechode vznikali vždy nové skupiny a zasadacie poradky. Intenzitu a fiktívnu súdržnosť hry, ktorá napriek svojím epizodickým 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 pracovat aj v silnej búrke. Jedným z najmagickjších divadelných momentov bol ten, keď stojaci herci jednoducho roznožením a bojzlivým pohľadom do hlbok „zviditeľňli“ pozíciu tela vo veľkej výške nad priepastou, či to, ako znázorňoval búрку rytmickým mykaním nohavíc, takže vyzerali, akoby sa hrozivo trepotali v silnom vetre, alebo ako svoj pád do hlbok znázornil ako beh halou s rozliatými 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 nevedojak pozreli na hodinky – ako keby v skutočnosti už mohlo byt 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.²²⁶

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 Váha, Galileo... Dávno zaniknuté slová, spráchnivené myšlienkové svety sa stávajú účastníkmi dnešnej seansy, materiál z minulosti sa v súčasnosti oživuje, stvárňuje. Do historického (myfického, 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 raňované 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 rozlišiteľné časové vrstvy prekonávajú cezeň svoje predurčenie.

5. Treba odlišovat čas v dráme a časovú štruktúru inscenácie od času *performančného* textu. Spolu so Schechnerom označujeme celú realitu a inscenovanú situáciu divadelného predstavenia ako *performance text*, aby sme tým zdôraznili ustavične udávaný impulz prítomnosti, ktorý *performance art* v užšom zmysle motivuje. Do performančného textu patrí časová štruktúra aktuálne platná pre divadlo a publikum: paauzy, prerušenia, medzihry, spoločné jedlo hercov s publikom uzatvárajú divadlo do sociálneho procesu. Aj u hercov treba odlišovat čas neaktívity medzi ich výstupmi od vlastného hrania, ako aj ich účasť na texte performance od účasti na texte inscenácie. V moderne sa základným kritériom estetickéj signifikancie stalo prelomenie automatizovaného vnímania, pre divadlo je však odklon od bežného času aj podstatným výrazovým prostriedkom. Patria k tomu „vonnakajskovosti“, ktoré nie sú vonkajskovosťami: dlhé nástupy, neskoré, napríklad nočné termíny, hranie po celý deň alebo celú noc až do svitania (*Mahábhárita* Petra Brooka v lome pri Avignone, ktorá trvala od neskorého popoludnia do rána). Je potrebné zahrnúť aj „reálny čas“ divadelného procesu všeobecne, s jeho predohrou a dohrou a sprievodnými okolnosťami: fakt, že jeho recepcia v celkom praktickom zmysle „spotrebaváva“ 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 prišera zatratenia a vykúpenia“), ako više 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 nezmeni 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 (*Avkádía*), keď v Shakespearoví prebehnú dlhé časové úseky (*Zimná rozprávka*) alebo u Thortona Wildera návraty do minulosti prekrúčia lineárnu časovú skúsenosť. Scény bez konkrétneho časového údaja môžu vytvárať klzavú časovosť, nestotu v poradi naratívnych častí. Na úrovni divadelného stvárnenia prichádza k ťažšie uchopiteľnému fenoménu vlastnej časovosti. Normálne vnímanie času môže byť takpovediac „ochromené“ tvrdošíjnym opakovaním, zjavnou nečinnosťou, obrátením príčin a dôsledkov, časovými skokmi a šokovým prekrápaním. Aj extrémna dĺžka alebo zrychlenie 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 nechuť 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 Schief inscenoval v Düsseldorfe *Salome* Oscara Wilda, zdvihla sa na začiatku železná opona a v modrošedom svetle tam osemnásť herci zaranžovaní 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 diskutujúce pobrlo do foyeru. Asi netreba pripomínať, že tento začiatok viedol k pozoruhodnej sebaínscenácii divákov: prejavovala sa hlukom, smiechom, volaním a odpovedaním na volania, protestmi (už asi po troch minútach). Prestávka a statické trvanie tu boli momentmi divadelnej estetiky, ktorá prudko kolídne 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 *prechodom*: prechod z ulice do foyeru, vstup, čas naladenia sa na debatujúcu spoločnosť divákov, myslou ešte napoly vo všednom dni, stmievanie v sále, mlkanie. V každom prípade ide o mimoriadny čas iniciácie: pokračujeme prah

o tým načatávame ďalší neurohologický výpravu na iný čas, ktorý sa za-

čína mimo prahu drámy.²²⁷ Prerušenie každodenného času vstupom do divadelnej budovy vytvára „diferenciu“, uvedomenie si „iného“ času, iného časového priebehu textu performance, 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 ohlade je to čistá intersubjektívita a cez konflikt sa konštituuje ako *subjekt rivality*. Čas intersubjektívity tu musí byť homogénny, jeden a ten istý čas zjednocujúci nepriateľov v konflikte. Žiada sa čas, v ktorom sa protivníci stretnú, v ktorom agoništa a antagonista 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 opísaná intersubjektívita – pomenujeme ju *súboj* – odpadá, je preč aj záväzná intersubjektívna časová forma. A naopak: ak sa spoločný homogénny čas popletie a rozloží, duellanti 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 zápletka 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 bojiisku, mllovať 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 zážitý čas ako *durée* od objektívneho času (*temps*). Stále výraznejšie rozchádzanie sa času sociálnych

procesov (spoločnosť máš, ekonómia) a času subjektívneho zážitku zostuje „disociáciu svetového času a životného času“, ktorej príčinu vidí Blumenberg v novovekej historickej perspektíve rozdeľujúcej sa na mniškosť 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“.²⁸ Louis Althusser urobil z nezvratnej odlišnosti medzi časom sociálnej dialektiky a subjektívnu časovú skúsenosť 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 nahliahať 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 ne-vedomosti 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, vytváralé kontinuum času analógicky predstavené priamkou. Toto lineárne kontinuum nesie napokon jednotu subjektu, lebo prepožičiava smerovanie, orientáciu radikálne diskontinuitným skúsenostiam. Identita ako „pradávaňa“ dôvernosti kontinuitného subjektu so samým sebou teraz naráža najneskôr od Nietzscheho na podozrenie, opísateľné od vzniku diskurzu nevedo- miea tak, že ide o chiméru. Subjekt a s ním intersubjektívne zrkadlenie, cez ktoré sa môže ustavične prehľbovať, stráca v moderne schopnosť zjednocovať zobrazovanie. Alebo naopak: rozpad času ako kontinua sa prejavuje ako príznak rozkladu alebo marenia činnosti subjektu vedomeho si svojho času. Práve to zaručoval fabule subjekt ako *dramatis persona* – celosťnosť aj v najpestrofarebnejšej konfliktuosti udalosti. Bez subjektu organizujúceho drámu a divadlo odpadá však podstatná podmienka stvárnenia ako takého: možnosť odpovedať na otázku „kto“ „koho“ stváraňuje. Na miesto vnútornej dištancie reprezentácie nastupuje pochýbná 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, relativita, rozpadávanie sa času a alogická časová forma, zmiešavajúca v seba

– 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 *stváraňuje* diskontinuita skúsenosti, obmedzujúca akékoľvek prikladanie významu, zachvacuje tento proces v druhej fáze aj sám *spôsob stváraňovania*. Divadlo sa v priebehu tohto vývoja čoraz viac vzdáľuje od reprezentácie homogénneho časového úseku. Dôsledkom je časté odcudzovanie stváraňovaného času: hocikeď bývajú 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 Wilsionových prácach maria rytmus obrazov, že na javisku nielen tanečné divadlo rado pracuje s metronómom, ktorý nás upovedomuje o časovom takte reálne sa mňajúceho 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 desiatročí. Uvádzame ich tu, lebo so vzhľadom na zreteľnosť 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 prológ 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. Nenačádzame 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 kamene bez toho, že by sa čo len dotkli alebo si vymenili pohľady. „nikdy sa k sebe neotočiť iba chvenie v prstoch v priestore bez dotyku alebo niečoho podobného vždy aspoň kúsok miesta medzi nimi“²⁹. Hlas C si spomína na zvyk utekať pred dažďom do múzcea, 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 *Vedy*. Hlas A hľadá čas individuálnej, osobnej minulosti, *čas detstva* – „when was that“, kedy to bolo, je opakujúcou sa otázku. Hlas C podáva správu o hľadaní kontinuity nadosobného času *kultúry*, spoločenskej súvislosti, tradície: preto staré portréty v múzeu, križníci, sociálny systém písania, pošta. Hlas B zmeškáva čas *prítrody*, párenia. Hľadanie všade zlyháva.

Estetika redukcie v klasicistickom divadle, zvlášť u Racina – malé časové rozpätie, jednotné miesto, koncentrácia takmer výlučne na duševný konflikt v tendencnom potlačení všetkých reálií vyplňajúcich čas a priestor – sa posunutá navracia do Beckettovej radikálnej dramaturgie nulového bodu. (Mimochodom, keď Beckett roku 1931 vyučoval ako asistent francúzskeho literatúra 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 Cornellovho *Cida*. S výnimkou 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 rečí a subjektívnej identity, totiž hovoriť-počúvať, 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 amplifónov, ktoré navzájom sa prerušujú a striedajú, predstavujú každú ďalšiu scénu podľa svojej pamäti. Apokalyptický pôsobiaci obraz v kniždych 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 príd a choď bolo to niečo ako príd a choď príd a choď a choď nikto nepríde a neodíde nikdy neodíde nikdy“²³⁰

Nijaký čas, iba časťica. Dekompozícia a rozprašovanie časovej dimenzie manifestuje rozpad a smrť indivídua. Barokový prach, prach kultúrneho času, ktorý bol uložený v miliónoch knižných stránok a teraz ako knižný prach zatienuje výhľad – iba to ostáva z času ako forma skúsenosti. Táto náhrada času zvlášťne pripomína posledné vety iného textu, *Poverenia* Heina Millera, ktoré vyšlo roku 1979. Debuisson, ktorý sa vzdáva spoločnej 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 pleskom sa na loď dotali vlny a srevádzali ju na plavbe cez Atlantický oceán. Debuisson

stalo rannými zorami.“ U Becketta prach od dlažky po strop, u Millera bezvará piesočná búrka, ktorá pochová iné búrky vo vedomí nezjednotiteľných reálií, ktoré Debuisson práve predtým spomínal: „Zabudol na útok na Bastillu, na hladový pochod osemdesiatich tisícov, na koniec Girondy a pod.“²³¹ V Müllerovom i Beckettovom texte sa uskutočňuje rozpad jednoty a kontinuity času. Už montážou rôznorodých textových foriem – list, scéna, prozaické rozprávanie, stváňovanie úloh – sa prúd času stále prerušuje, zároveň sa tu vedomie znova nachádza v časovej mnohohotvárnosti, 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 jednot. Jeden kritik napísal o *Nerom sluhovi* a *Domovníkovi* Harolda Pintera, že sa tu prejavuje „radikálna rezignácia na jasný koniec“, namiesto toho nachádzame iba „výrezy z (principiálne) nekonečného procesu“.²³² Treba konštatovať stratu časového rámca. Keď v šesťdesiatych rokoch Stockhausen plánoval možnosť neskorejých príchodov na koncerty a skorších odchodov z nich, keď Wilson urobil *furor* 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 *processuality*, 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 ko-láč, 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 prežívaných situácií.

Na začiatku *A Letter for Queen Victoria* Roberta Wilsona vidíme dve kritičky sa postavy. Fungujú ako hodinové ručičky. Čas sa realizuje tým, že ľudské pohyby predvädzajú, zviditeľňujú reálny časový priebeh v divadle ako hodiny – ľudský merač času. Zatiaľ čo Jean Genet rozhodne protestoval proti ohňu na javisku so zdôvodnením, že pokračuje hranice (je to rovnaký plameň ako plameň v hľadisku 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 *teatru* je priekopa, ktorá oddeluje 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

nalo „zasypanie orchestry“ (Benjamin) vzájomnosť na úrovni reflexie. Chcelo mysliať, 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 taktisto nehladá 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 *Obráz-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 nevyškrtuje čas ako zobrazený „obraz-pohyb“, ale ako predvädzaný časový priebeh samotného filmového obrazu, ktorý vytvára časové kryštal 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 prejavuje 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.“²³³ V podobnom zmysle ako „obraz-čas“ v modernom filme môžeme postdramatické divadlo chápať ako časový kryštal, ktorý svojím spôsobom podáva priamy obraz času „v čistom stave“.

Ak je čas takým spôsobom predmetom „priamej“ skúsenosti, logický vy-

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 špeciifikum divadla ako spôsobu stvárňovania na to, aby sa čas ako taký, čas ako čas stal predmetom divadelno-estetickej skúsenosti, potom sa skutočne merateľný čas divadelného diania prvýkrát 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 všetkým prítomnými spoločne spotrebovaný čas, nie ako čas re-prezentovaný v rámci fiktívneho rozprávačského vesmíru.

1. Duration

Vedome určené trvanie je prvým významným faktorom časového skresovania 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.²³⁴ Divadlo by mohlo ostať dôležitou oblasťou odporu proti sociálnemu trišteniu a atomizovaniu času a prvým predpokladom na to je také divadlo, „ktoré zaberá čas“. Náťahovanie času je nápadnou črtou postdramatického divadla. Robert Wilson vytvoril „divadlo pomalosti“. Až od Wilsonovho „ymálezu“ môžeme hovoriť o estetike *duration*, trvania. Vzniká dvojitá skúsenosť: na jednej strane je divák prekvapovaný, mučený, zmyselne zvädzaný alebo priam hypnotizovaný, aby počítval nadmieru pomalé plynutie času. Každé vnímanie je, ako vieme, vnímaním rozdielnosti, a tak zreteľne pocítime ajme rozdiel rytmiky vnímania od zvyčajného životného a divadelného tempa. Čas kryštalizuje a transformuje vnímané, napríklad spomalený pohyb do „časovej formy“. Vizualný objekt na javisku vyzereá 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 tela, ktoré sa prostredníctvom *slow motion* premieňajú na kinetické sochy, ale dovedna aj na divadelné tableau, ktoré na základe svojej

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

Dôležité je, že trvanie tu nezobrazuje len trvanie. Spomalenie na ja visku nerefereuje ani o pomalosti fiktívneho univerza, ktoré by bolo späť té so svetom našich skúsenosti²³⁵, ani nemôžeme povedať, že by spomalenie prostredníctvom ironie alebo anti-frázy reflektovalo brutálnu 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 odlišiť.

Čo znamená „odrámovanie“ divadla z každodennosti časovým rozpinaním, 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 štúdií o fotografii hovorí o súvislosti, ktorá sa bezprostredne týka časovej dimenzie. Zdôrazňuje, že fotografia s: v umení nestratáva s malbou, ale s divadlom: „*Camera obscura* splodila teda tak perspektívny obraz, ako aj Fotografia pripadá bližšie divadlu, je z: scénické umenia: ak mi však fotografia pripadá bližšie divadlu, je z: tým zvláštny sprostredkovateľ (som asi jediný, kto ho vidí): Smrť. Dne už vieme o pôvodnom vzťahu divadla a kultu mŕtvych: prví herci s: od spoločnosti oddelili tým, že hrali úlohy mŕtvych: líčiť sa znamenalo označovať sa ako súčasne mŕtve i živé: nabíelené poprsie totemnic: Kého divadla, človek s namalovanou tvárou v čínskom divadle, líčení: ryžovou pastou indického divadla kathakali, maska japonského divadl: nó. Rovnaký vzťah som teraz našiel aj na fotografii: nech sa ju akoko: vek usilujem vidieť ako živú (ale tento zápal pre ožívovanie snímok“ j: zrejme mytické popieranie smrtelnej choroby), fotografia je predsa ak: prapôvodné divadlo, je ako *tableaux vivants*, obrazové stváranie nehyt: nai a zamaralvaní tvárou v hraví vidíme mŕtvych“²³⁷

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 akcii a pohybu premieňa na svetlom písané ticho, vykazuje spriaznenosť s fotografiou – ktorú Benjamin a Barthes takisto spájajú s melanchóliou.²³⁸ To, čo Barthes na fotografii vyzdvihol ako *punctum*, nie je nič iné ako jej vzťah k pomnuteľnosti. Tým, že fotografia človeka ukazuje jeho minulosť a tak vypovedá o tom, že človek „zomrie“, „presúva smrť do budúcnosti“.²³⁹ 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 nenávratnosť každého prežitého okamihu – opravňuje pomnuteľnosť bez zachytenia, iba ako graciózný fenomén.

3. Opakovanie

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

rezi gnácie, 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 subtlne 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* fábuly. 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“, nesmyteľizovateľný, nekontrolovateľný a nekontrolovateľný priebeh. Zažívame jednotvárne hučanie príboja znakov, ktoré vyprázdnilí svoj oznamovací charakter a ktoré už nemožno uchopiť ako časť poetičkej, 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 vprázdzňuje (už to poznáme) alebo preťažuje (opakovanie významom-ňuje). Aj minimálne posunutý kontext, zaťaženie toho, čo sa deje, tým, čo sa udialo, rozprúšťa identitu opakovaného. Opakovanie však dokáže aj vzbudiť novú pozornosť, ktorú presadí spomienka na predchádzajúcu, *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 pozorania. Je to netrpezlivosť alebo pokojnosť tejto reflexie, ktoré sa zviditeľňujú v procese opakovania, jej vôľa alebo nevôľa prehĺbiť čas; jej chut alebo nechut umožniť a opraviť seba oddudzeným ponorom do pozieraného, v späť 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, ohrojujúcim našu slobodu.²⁴⁰

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, emocijnými šokmi a prekvapivými dejovými zvratmi. V divadle vždy existovali spektakulárne efekty, či už spomenieme nádhernu renesančných kostýmov a architektúr, iluzívne maľarstvo kulis alebo neskorší detaily 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 poznali, 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 konštruktívny prvok, a tak „zadať“ časový priebeh obrazu recepcii: vzniká požiadavka na vnímanie, aby si uvedomoval aj temporálne aspekty obrazu, nielen čas zobrazeného. Inak nepríde k virtuálnemu zážitku pozorania, ktorý takpovediac našo čaká v obraze.

nia. Ak sledujeme aj to, čo výslovné 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 polu a kontinuu. (...) Nevyjadriteľnosť jednotlivých elementov môžeme odlišiť od vyjadriteľnosti iba procesom pozorania počas tohto jedného vnímania, pri ďalšom vnímaní iným procesom pozorania. Zobrazený čas a čas zobrazenia sa už nedajú oddeliť.“²⁴¹ 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.

Vydíme spolu s Boehmom z toho, že obraz ako „vzťahová forma“ vykazuje iba seba vlastný „obrazový čas“. Obraz apeluje na schopnosť pozorovateľa precítiť, spocudtiť, posunúť, samostatne „produkovat“ 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 figur alebo opakuje, respektíve ešte len vytvára (v prípade bezpredmetove alebo silne abstrahujúcej obraznosti). Precítením vizuálnych štruktúr a rytmiky a imanentnej časovosti foriem, plôch, línií sa mu otvárajú obrazy 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 divadelnosti j už sama časom a časovým priebehom – nevnímajúč extrémne statick divadlo. Do tej miery, do akéj divadlo spája vizuálne a rytmické momenty so scénickou dramaturgiou času, nadobúda kvalitu *kinetického objektu*, ktorý už viac nemôžeme uchopiť spôsobom pozorania zvyšajúcim v naratívnom divadle. Pod vplyvom vizuálnej dramaturgie sa vnímanie divadla už nesústreduje jednoducho na to, aby zasahovalo zmyslový aparát pohyblivými obrazmi, ale aktivuje schopnosť pohľadu vytvárať „vlastnej réžii“ proces, kombinovanie a rytmus na základe javiskových dát. Tým, že vizuálna semiotika chce zdaniho zadržat divadelný čas a temporálne prebiehajúce dianie transformuje na *myslené obrazy*, ktoré sa cítia byť vyzývajúce k dynamizácii duratívnej statiky, ktorá sa ponáka jeho prežívaniu obrazov. Dôsledkom je balansovanie nastavenia vizuálna medzi „vplyvajúce“ divadelné pozorovanie obrazov a scénici „spolučasť“, medzi aktívne pozoranie a (viac pasívne) spoluprežívanie. Postdramatické divadlo sa takto usiluje o posun vnímania divadla – f

narácie po konštruujúce a konštruktívne spoluuskutočňovanie audio-vizuálneho konceptu divadla. Prichádza k priestorovému a obrazovému zážitku, ktorého časové trvanie a časový sled sú menej organizované, k *temporálnemu kompromisu* medzi stanovenou sekvencom akcie/narácie a tendencne podriadeným trvaním priestorového a obrazového pozorovania. Také divadlo spomaleneho pozorovania, blízkeho percepcii obrazu, sa tak o to viac odlišuje od svojho populárnejšieho brata filmu, pokiaľ i on neprejavuje jeho necht k fabulovaniu, ale na miesto *časovej línie* deja stavia skúsenosť globálneho divadelného času, ktorý sa nastavuje podľa *rytmu*. K vnímaniu často fragmentarizovaných „ob-sahových“ 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 súhrnu 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 pozoranie 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 statickou obrazu. Divadlo je aj galériou budúcnosti – tak ako nemôžeme vyhlásiť, 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 vizie divadla ako absolútnej knihy.

5. Estetiky rýchlosti: zrýchlenie, simultánnosť, koláž

V protiklade k spomalovaniu, zastavovaniu a opakovaniu sa v iných postdramatických divadelných formách podnikli pokusy prijať rýchlosť mediálneho času a dokonca ju prekonať. Spomeneme tu *následovane videoklipovej estetiky* spojené s citátni 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 multimedialným 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 *pre-recorded*. Tým sa rozpušťa 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 difúziu 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 dojomom 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 demonstrácia mediálnej komunikácie, manifestuje v rámci divadla latentný *konflikt* medzi okamihom života a virtuálnou elektronickou časovou plochou.

Vývoj moderných divadelných foriem zásadne spouurčujú fenomény ako varieté, cirkus a kabaret, rané formy modernej masovej zábavy. Rozkúsokovanie času tam už bolo bežné. Varieté vzniklo okolo roku 1870 ako časť novej *mestskej kultúry*. Spájalo rôznorodých umelcov, artistov, hudobníkov, akrobatov, kúzelníkov, mímov. Spoločiatku 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.“²³ Pre svoju zmyselnosť, zábavnosť a bezohľadnosť voči „dobrému vkusu“, poznamenal Oskar Panizza roku 1896, bude mať varieté čoskoro prednosť pred divadlom. Touto krátkodýchosťou je ovplyvnené rozbiehanie divadelného času na čoraz nepatrnejšie kusky, 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 rozkúsokovaní javiskovej akcie na nepatrné, často úplne heterogénne úlomky. Zatiaľ čo tieto postupy často smerujú iba k zábave a úspechu (konformne k ideálu zábavného priemyslu), najdeme aj závažné spracovania mediálnej estetiky. Newyorský Portorikánc 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 fúr-

gena Kruseho vedie k zaujímavým výkladom drám, dánska skupina Von Heyduck integruje filmovú ilúziu, hry mladých divadelníkov ako René Pollesch, Tim Staffei, 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 stráňovania 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 vykoľajený, 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. „Zlomky a diskontinuity ničia hladké plochy umeleckých diel a poskytujú priestor prítomnosti, ktorá nie je súčasnosťou plynnúcou v časovom kontinuu, ale skôr jej prerušovaním.“²⁴⁵

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 plurálnej 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 odvetdy, ako sa v počítačovom trhovo-mediálnom spriahnutí „sloboda“ javí ako ideál úplného individuálneho oslobodenia sa od povinnosti. Divadlo sa zaoberá pamäťou od ktorej nemôže odľúčiť 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 spojitosiam 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 informácií, 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“ večerajška a predvečerajška, nepribližuje potenciál pamäti divadla, ale iba jeho muzeálnu funkciu. No múzeum nie je ten *priestor pamäti*, o ktorý tu ide. Múzeum je prostriedok: médium, zásobárň. 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 neslychané medzi tónom a tónom, niečo takpovediac nepočtené 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.²⁴⁶ Rozšíril sa Proustov poznatok, že najcennejšie spomienky sú možno v lakti, nie v mentálnej pamäti. Telo je miesto pamäti, „zásobárň pre myšlienky a pocity, ktoré držíme v pohotovosti“²⁴⁷, a ako také ho dokážeme zažiť v realite divadla, keď pohľad, gesto bezprostredne vyvolá v pozorovateli „spomienku“ jej predmetom je napriek dematerializácii a „zduchoveniu“, podľa všetkého nezastupiteľne, prirodzená prítomnosť ľudského tela – diva delného tela, ktoré sa radikálne odlišuje od všetkých zobrazovaných, vylepšovaných, fotografovaných a simulovaných tiel. Pamätajú si utrpene, prekazene možnosti, nenaplnené prísľuby, ktoré driemu v telách a ich vášniach, vzerá ja cez hranice múry svojej identity a otvára sa, hoci nevedome, svojim *dejším druhu*, blízkosti k druhým, dimenzii zodpovednosti, ktorá je spojená s jeho časovosťou. Zdá sa, že môže byť užitočne pripomenúť si marxistický pojem „vedomie druhu“.²⁴⁸ Totiž jedine táto dimenzia poznania, že individuum je aj súčasťou druhu, vyslobodzuje z čoraz obmedzenejšej zahľadenosti do seba, zúženého, reflexívne a kľčovito potvrdzovaného individualizmu a z absolutizácie konkrétnej (z eurocentrického pohľadu) *fetistickej 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 získava 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 mysliť bez hrôzy pred neznámym. Walter Benjamin definuje peklo ako „večný návrat nového“. Týmto peklom je možno rai posthistorického Človeka, pre ktorého prekvitá večne prítomná zábava/informácie/konzum v módných 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 mnohodomenzionalite asi ani nie je časom v presne vymedzenom zmysle. Pamät je tu vždy aj hladkaním dejín proti srti, spôsobom odmietnutia behu ich času. Podľa Waltera Benjaminu pamät tohto druhu nie je nikdy konformná,

nie mýtov. Ved vo všetkých kultúrach divadlo utkalo mýtické potvrdenie večnosti ich demontážou. Vedomie tradície a antiosvietenecky pôsobiacie mýtické obrazy sú dimenziou divadla, ktorá sa napospol spája s protipamäťou. Tak sa znova objavila epicky pôsobiaca narácia, veľké mýtické priestory minulosti a rozprávania u Wilsona (*The Forest*), Petra Brooka (*Mahábháratá*), Ariane Mnouchkinovej (*Les Artides, La Ville Parjure...*, *Silhanouk*), Roberta Lepagea (*Sedem prúdov rieky Otá*), Silvia Purcareta, Tomaža Pandura a u mnohých ďalších.

Oslobodenie sa od povinnosti

Radikálnym dôrazom na súčasnosť, uprednostňovaním prítomnosti a futuristických impulzov sa divadelná avantgarda dvadsiateho storočia bránila proti zadúšajúcej tarche minulosti. Navzdory etablovanej moci tradície sa divadelná moderna usilovala o to, čo by sa dalo označiť ako *program oslobodenia sa od povinnosti*. Odkedy sa však totalizáciou mediálnej spoločnosti otvorila možnosť transformácie skúsenosti na informáciu, takže celkom zmizla skúsenosť času ako terénu popretkávaneho 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 *Pamät sa meria rýchlosťou zabúdania*. Išlo o dobu po prevrate. Javiskový priestor, čiastočne pokrytá točňa, sa stal súčasťou príbehu. 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 Bardiniho v Taliansku, sa spájali texty Danteho, Ginsberga, Pasoliniho 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 Greenawaya.

Čas viny

Nie je náhoda, že divadlo funguje nielen ako priestor pamäti, ale že jednotlivci sa v minulosti a z nej neoddeliteľnými príbehmi viny a povinnosti, tragickými, komickými, grotesknými, smutnými

*dimenziou. Z minulosti ostáva otvorený účet, ktorý kladie požiadavky na prítomnosť a budúcnosť. Konanie zanechalo stopy v budúcnosti. Nielsen v tragédii je vina spomienkou na to, že ja nespočítava 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. Prítom sa príbeh v dvojakom význame slova často zdaniho 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 pararituality, 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 nevyhľaduje, aby divadelný čas utopicky odmietal násilne 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 pocítiť ako zástupné, ako prejav pravdepodobného iného života.²⁴⁹ Divadlo nemá, ak doplníme Handkeho úvahy, tak veľmi ukazovať to, čo vždy ukazovalo: čas príbehu viny, ale niečo, čo by sme mohli nazvať *priestorom viny*. Také divadlo, v ktorom by divák mohol vidieť „personál živého sveta... bez vodiacej šnúry ich príbehu“, by bolo utopické.²⁵⁰ Toto zjavne popreje príbehu môžeme čítať ako pokus o otvorenie iného pohľadu na dejiny, mimno démonického sily viny. Handke píše: „Nič sa nestalo. A ani sa nič stať nemuselo. Bol som oslobodený od očakávania a ďaleko od akéhokoľvek opojenia.“²⁵¹*

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 „pojdnávanie 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 „naturalistickej dramatiky“, ktorý presadzoval v tridsiatych rokoch, neodlišuje tak veľmi epické divadlo od klasických pravidiel dramatického divadla. Odlišuje ho od vytýčenia cieľa dosiahnuť „katarziu“ diváka včtením. „Ako aristotelovskú označujeme dramatikú, ktorá vyvoláva toto včtenie bez ohľadu na to, či používa alebo nepoužíva Aristotelove pravidlá. Zvláštny psychický akt včítovania sa v príbehu stáročí uskutočňoval celkom odlišnými spôsobmi.“²⁵² 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. Epické verzum dramatické divadlo, Brecht verzum 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 znášilňovali ho (vše-možnými *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.“²⁵³ 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 stažiť 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 nespočítava 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 pozorujúcejmu uniká na pozorovanom jednotu celku, ako keby napríklad živočích meral desiatistíc stadiov...“

Čo je zmyslom tohto groteskne pôsobiacoho prirovnania – jedno zviera dlhé 1500 kilometrov, druhé na doľnej hranici rozlíšiteľnosti? Ide o *prevenciu chaosu* a o „*paralelnosť*“ (*hamaj*). Bez omeškania, *naraz*, jediným okamihom sa musí forma – krása, organická zhodnosť – dať zakúsiť a zväčdnúť. Podobne sa koherentná logika a celosťnosť deja, *holon*, nesmie divákovi vyšňvyknúť. Preto, argumentuje Aristoteles, musí byť dej tak zhusťený, aby bol *eusynópton* – dobre prehľadný – a zároveň dobre zapamätateľný – *eummemóneuton*.

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 zmäťených pocitov a neusporiadanosti bytia, preto je hodnotnejšia ako písanie príbehov, ktoré podáva správu o chaotických udalostiach. Je to dôležité pre jednotu času, ktorá má niešť 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 jednotu 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. Vnútoraná 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 emocéne „zlievanie“. Aristotelovský koncept jednoty dramatického času sa teda usiluje 1) vymedziť uzavretú sféru estetikosti vlastným umelým časom, 2) zaoberá sa zážitkom krásy, ktorý konštruuje ako analógiu k racionalite. Táto analógia slúžia požiadavky vnútornej kontinuity, koherencie, organickej symetrie a časovej prehladnosti. Oproti tomu stojí zreteľný poznatok najvyššej emocionálnej pôsobenia divadla – *eleos* a *fobos* sú silné city. *Katazisis* ich má spútať prostriedkami umeleckého zarámovania *logosom*.

Navzdor svojím filozofickým implikáciám bola Aristotelova *Poetika* pragmatickým a deskriptívnym textom. V novoveku však Aristotelove pozorovania premenili na normatívne pravidlá, pravidlá na predpisy,

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 *portrait* ľudského konania (*une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes*). Tento prímer bije do očí. Služi 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 zvláštného motívu: zo strachu zabýdnúť do nepravidielnosti – Corneille píše: *de peur de tomber dans le dérèglement*.²⁵⁴ 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 potulujúcejmu, 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 *medi* dejstvá: reálny čas sa netematizuje, do hovoreného textu sa nevkkladajú nijaké časové údaje. Aj správy o udalostiach, ktoré sa stali pred javiskovým dejom, sa majú minimalizovať, aby sa nepretážovala intelektuálna potencia diváka.²⁵⁵ Ako čo najdokonalejší dvojník skutočnosti a súčasne aj inšancia sugestívnej racionality a koherencie potrebuje divadlo jednotu času, koncentráciu na súčasnosť a vyúčenie mnohovrstevných časových úsekov. Jednota vytvára kontinuitu, ktorá má zabrániť zviditeľneniu akéhokoľvek rozštiepenia medzi fikčným 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 fantazírovat, reflektovať, intelektuálne sa namáhať alebo aj snívať. Časové štruktúry aristotelovskej tradície nie sú jednoducho neviným a dnes iba zastaraným východiskovým dielom, ale podstatnou súčasťou mocnej tradície. Proti jej normatívnej pôsobnosti sa súčasne hávajú ešte stále musí hrániť, hoci dnes bv už nikto neobhájoval

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 čítania. Jednote času pritom prislúcha hodnota rozhodujúceho symptómu. Uviedli sme príklad Aristotela a Corneilla, ale aj v 18. storočí ostáva divadelná poetika takzvaných „prírodných“ 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 nevyznananú podmienku deja. A tomu, aby ostal nepovšimnutý, slúžili pravidlá zaobchádzania s ním. Divák 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 prehlbovať 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 pretváрке nachádzame hru masiek, ktorá mala kedysi ovládať démonov. Ako vieme, všetko sa začína telesným aktom. Divadlo sa začalo, keď sa jeden z kolektívu vyčlenil, predstavil 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 opoväzliviec, ktorý sa odváži vystúpiť z ochrany kolektívu, vstúpi do *ineho priestoru* z očí-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 pritahuje 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 kosti, ²⁵⁶ 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 podružená. 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 autonómnym 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, *holieť a ínaďnk* ako smrť a *ítrnenie*“ *Nové divadlo* sa namrfti tomu

pohybuje po ceste, ktorá vedie z *abstrakcie* k *atrakcii*. Už Eizenštejn hovoril na tú tému v súvislosti s „montážou atrakcií“. V nej sa ťažko „vymedzuje, kde sa končí fascinácia ušľachtilým zmyslaním hrdinu (psychologický moment) a začína sa moment jeho osobného pôvabu (t. j. jeho erotické pôsobenie)“.²⁵⁷ Nebudem tu detailne opisovať, ako prebieha táto metamorfóza tela z implikátu v divadelnej tradícii drámy k téme v historických avantgardách a nakoniec k formotvornej skutočnosti v postdramatickom divadle. Iba tolko: atraktivnosť, 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, Filioktétova 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 žloveka a stroja“ (Heiner Müller) sa začalo v historických avantgardách spriahnuť 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 strážidelných strojov. Namiesto toho sa objavujú *technicky infilterované 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 bezváhovému stavu a grácii Kleistovej bábkry; „prepínanie“ pohľadu medzi „*live*“ prítomnosťou a videoobrazom tela; technologickými postupmi (*close-up*, *blow-up*) odcudzenejší pohľad na obrazy tela. Podstatný dôvod pre toto presúvanie dôrazu z abstrakcie na atrakciu môžeme nájsť v úmysle pôsobiť divadelnou telesnosťou proti všadeprítomnému odtelesaňovaniu, ktoré okľukou cez povrchnú totálnu sexualizáciu oddeľuje telo od túžby a od erotiky. Baudrillard píše: „Nehovoriac vôbec o genetickej reduplifikácii, máme už dnes čo robiť s fraktálnou reduplikáciou obrazov a spôsobov telesných prejavov (...) Detailný záber tváre je rovnako obscénny ako pohľadie pozorované zblízka (...) Hladáme 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 letiskový dispečeri pri svojich radaroch nad prístávacími dráhami...“²⁵⁸ 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 významňuje, stáva sa „znakom pre“, fitness, príslušnosť, úspech, status atď. Priestor medzi symbolickosťou zbavenou zmyslosťou 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 divadla 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*. Títo okolnosti 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 obýčajný – tak ako sú v Davidovom obraze *Zavraždený Marat* obýčajné 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 zhrmáždia okolo zrútenej Maratovej postavy citujúcej Davidovu maľbu. Aj významami najprehustenejšie *tableau* sa ihneď prevedie mimo akékoľvek interpretácie na slepú materiálnosť, hru zmyslov, efemérny ohňostroji divadelnej akcie.

Obraz existuje ako realita s vlastnými zákonitosťami, viaže prvky do synchrónnej koncentrácie, aby vždy „vytváral vo vytýčenom poli matérie prebytok zmyslu“.²⁵⁹ Naproti tomu divadlo prináša významy určené na stvárňovanie vždy v časovom obmedzení, takže niečo už odchádza, zatiaľ čo nové momenty sa ešte len ohlasujú. Ustaviteľne rozpušťa silu rámovania, estetické viazanie, sústavne nič 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 neumeleckosť*, ktorá

obrazovému dieľu nie je vlastná ani vtedy, ak zahŕňa aj jeho preestetické vrstvy, jeho čiru materiálnosť.

Od agónu k agónii

Zmyselnosť javiska odnepamätá nežiči zmyslu. Čo sa stane, ak vyberieme ako divadelnú tému samu osebe už „desemantizovanú“ skutočnosť tela v bolesti a túžbe (pre Lacana vôbec neprekročiteľné hranice diskurziv)? Práve to sa deje v postdramatickom divadle. To vytvára z tela samotného? Práve to sa deje v postdramatickom divadle. To vytvára z tela samotného a z procesu jeho pozorovania divadelno-estetický objekt. Vynáša sa ako provokácia, menej než signifikant. V antickom náboženskom umení bolo pekné telo napokon iste zmyslovou manifestáciou, hodnotou samo osebe. Netelesný význam nasledoval až potom. Bolo nutné emancipovať divadlo ako svojiskú dimenziu umenia, aby sa zistilo, že telo nemusí žižvorit ako signifikant, 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, prebúda 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 zrozumniteľne 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 poznámenáva: „Herec nie je interpretom, lebo telo nie je nijakým nástrojom.“ Zavrhuje myslienku hereckej „kompozície“ dramatickej osoby a namieta, že na javisku sa deje skôr „*dekompozícia človeka*.“²⁶⁰ 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 najplyvnejším zástancam novej hereckej telesnosti. Telo je podľa neho „kolonizované“. Potrebuje

konzekventný tréning, ktorý nie je jednoduchou oslobodením spontáneho výrazu, ale je najprv, ako hovorí, „druhú kolonizáciu“, 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.“²⁶¹

Punctum, antropofánia

Ak sa postdramatické telo vyznačuje svojou *prítomnosťou*, nie napríklad svojou schopnosťou predstavovať, uvedomujeme si jeho schopnosť narúšať a *prerušovať* všetky semiózy, ktoré vychádzajú zo štruktúry, dramaturgie a zmyslu reči. Jeho prítomnosť je teda vždy – *paузou 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 nazajfascinuje. To je punctum, náhodný detail, jednodlivosť, rozumovo neuchopiteľná zvláštnosť na zobrazovanom, nedefinovateľný moment. Na toto punctum navádza divák postdramatické divadlo: na nepriehľadnú viditeľnosť tiel, na ich pojmaní 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 Mapplethorpevej 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, nedefinovateľným punctum“, rád by som ho spoznal...“²⁶²

Koncept divadelnej komunikácie prostredníctvom tela sa drasticky mení. Telo „nestratáva“ divák len ako informácia, viac ako spoluprežívanie. Taká komunikácia zodpovedá skôr modelu „náklady“ 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 (*epifániyu*) ľudského tela, znamená usilovať sa o *antropofániyu*. V paradieme postdramatického divadla to však nemáže priniesť

Postdramatické obrazy tela

1. Tanec

nijaký „humanizmus“, ak ho chápeme ako potvrdenie nejako uspošobného ideálu človeka. Vždy pôjde o objavenie zvláštného, 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 dvojnásobnej, s ríšou mrŕtych zameniteľnej večnosti fiktívnej existencie v reprezentácii. Z tejto základnej pozície vyplýva rad rôznorodých obrazov tela, napospol smerujúcich k realite, ktorú nachádzame iba v divadle, k *teat-reálnemu*.

Nie náhodou je to práve tanec, z ktorého môžeme najzreteľnejšie vyčítať nové obrazy tela. Vyrazne sa vyznačuje tým, o čo v postdramatickom divadle ide: neformuluje zmysel, ale artikuluje *energii*, nelustruje, ale koná. Tu sú všetko gestá. Prechod od klasického k modernému a potom postmodernému tancu bol opísaný ako presun, ktorý viedol – povedané lingvistickými kategóriami – od sémantiky k syntaxi a potom k pragmaticke, emocionálnemu *sharing* impulzov s divákmi v divadelnej komunikačnej situácii. Tento presun sa týka tela v postdramatickom divadle všeobecne. Vlastná, významu vzdialená realita telesných napätí nastupuje na miesto dramatického napätia. Dodnes sa zdá, že sa z tela uvoľňujú neznáme alebo skryté energie. Telo sa exponuje ako osobné posolstvo a zároveň ako svoj najväčší cudzinec. „Vlastné“ je *terra incognita*, či už hľadáme mieru znesiteľnosti v rituálnej krutosti, alebo z tela vyháňame na povrch (kožu) hrozné a cudzie: impulzívnym gestikulovaním, virvarom a chvatom, hysterickým mykaním, autistickým rozpadom podoby, stratou rovnováhy, nárazom a deformáciou. Moderný tanec si vytvoril z prepiatosti a hysterickosti telesný výraz, ktorý dokáže artikulovať extrémne duševné stavy. V postmodernom tanci ustupuje mechanickosť a zároveň sa stupňuje fragmentarizácia tančného slovnika. Na tele sa menej prejavuje tradovaná kvalita semiózy, jednota tancujúceho „ja“, väčšími potenciál možných gestických variácií vyčleneného telesného aparátu.

Tanečné divadlo Piny Bauschovej bolo a je epochálnym a obširným pátraním v tele všetkými smermi a – popri genálnej choreografii – ešte aj oveľa viac ako formálnou baletnou rečou. Začína sa to pri scénografi, ktorú vždy tvorí ozajstný materiál: listie, zem, voda, kvety. Tak ako premeť, 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 abstraktnejšie 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 latentných 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 – dvíhajú sa a padajú, prerušovaných a znova započínaných. Na miesto drámy vstupuje telesné opojenie gestami ako médium komplexného a subtlného strávania konfliktu.

Keďže nový tanec uprednostňuje diskontinuitu, mimo telesnej tvorovej totality sa dostávajú aj jednotlivé telesné údy (*artificial*). Odvrát od „ideálneho“ tela nemôžeme prehliadnúť u Williama Forsytha, Meg Stuartovej, Wima Vandekeybusa. Nižšie štýlizované kostýmy, ani v irtickom zmysle; nové pozície, nevyužívajúce padanie, kotúľanie, ležanie, sedenie; krútenie, gestá ako pokrčenie plecami, zahrnutie reči a hlasu, nová intenzita telesných dotýkov. Priestoru dominuje rytmus, negatívne aspekty – namáhavosť, tarcha, bolesť a násilie – vytlačujú 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 Nietzscheom 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 záchraný kultúrny vzorec na zmierovanie protirečností, silu diskurzu nemožno použiť ako zátku „zmyslu“ a „poriadku vecí“. Do takých divadelných foriem vtancuje sociálna odlišnosť. Tieto formy môžu v pokojnom stave obmedzovať alebo sa naopak zruťiť alebo rozpadnúť v labilnej hektike, vo vyčerpaní. Opatrovanie sa predpokladá. Práca 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 konkrétosti, 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 bezú-
čelného *čistého gestu*.

Gesto

Giorgio Agamben reflektoval vo svojom známom texte²⁶³ modernu vo
svetle straty gestickej reči, čo viedlo k tomu, že sa hneď „každé ges-
to stalo osudom“²⁶⁴. Nietzsche opisuje bod, v ktorom dosiahla svoj vr-
chol 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, za-
čala sa (prineskorod) premrštene pokúšať získať *in extremis* späť svoje
stratené gestá. Tanec Isadory Duncanovej a Dagileva, Proustov román,
veľká lyrika Jugendstilu od Pascoliho po Rilkeho a konečne, zvlášť ná-
zorne, nemy film, opisujú magický kruh, v ktorom sa človek posledný-
krát pokúša evokovať to, čo mu hrozí definitívnym únikom.²⁶⁵ V geste
nachádzame „konšteláciu“ fenoménov. Ale čo chceme povedať gestom?
Predovšetkým v ňom opúšťame oblasť účelovo zameraných prostried-
kov: chodza nie je prostriedkom na premiestnenie tela, ale ani samo-
účelnou estetickou formou. Tanec je, napríklad, gestom skôr preto,
„lebo nie je ničím iným ako doručovaním a predvádzaním mediálneho
charakteru telesných pohybov. *Gesto je stvárním sprostredkovaním,
zviditeľnením prostriedku ako takého.*“ V tomto opise nadväzujúcim
na Waltera Benjaminu 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 potenciality, ktorá umožňuje fe-
nomenálnosť takpovediac oslnivého, totiž číry usporiadávajúci pohľad
prekonávajúceho zjavenia – lebo nijaká účelovosť a zobrazovanie neo-
labuje realnosť priestoru, času a tela. Postdramatické telo je telom ges-
ta, 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 preme-
na aktera 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 „prirodená postava“, mala sa nová gestická reč orientovať na skulptúrne vzory. Nápadný je význam antickej plastiky a obrazov na väzoch aj pre tanečnú revolúciu v historických avantgardách, ktoré sa vzpierali chorej spoločnosti sošnou kultúrou tela. Už v tom, ako historické avantgardy chápali tanec, môžeme vypozorovať 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.“²⁶⁶ Tak dynamizovaný obraz tela, ktorý vyúsťuje do extázy, ako aj nehybný obraz tela, ktorý nezaprie tendenciu k vojenskej „vznešenosti“, vlnívala v 20. storočí teória divadla, nielen tanca, nánajvyšš rozporne. Podnety prináša nielen progresívna avantgarda, ale aj konzervatívne divadelné utópie.²⁶⁷

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 Castelluccioci 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), *Gilgames* (1990), *Hamlet – nástojčivá vonkajškovosť smrti mátkyša* (1992), *Masoch* (1993), *Orestea* (1995), *Július Cézár* (1997). *Orestea* oplyva citámi z vytvarného umenia, jedného herca si vybrali preto, lebo je dlhý a tenký ako Giacomettiho postavy. Iný je oblečený v bielom a nalíčený tak, že pripomína sochy Georga Segala, niekedy v postojoch a gestách Kafkove kresby. Ako Klytáimnéstra sa objavuje herečka, ktorá vyzerať doslova ako červená hora mäsa, hovejúc sa v čarovnej nehybnosti. Jej nadvaha vypovedá ako telesný znak o jej moci, no dominuje bezprostredný zmyslový zážitok bez akéhokoľvek výkladu. Kassandra je uzavretá v konštrukcii z debien, čerty skresľuje tabuľka z mliečného skla, akoby sme pred sebou mali obraz Francisca Bacona. Divadlo je tu najbližšie vytvarnému umeniu. Istie nie náhodou Castelluccioci v detstve radi trávili čas zostavovaním „živých obrazov“.²⁶⁸ 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 snáňajú 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.²⁶⁹ 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 znakovo interpretovať (v skutočnosti zomrela ešte pred frankfurtským hostovaním roku 1998). Objavujú sa vychudnuté alebo chorobne tučné postavy, hlas predstaviteľia s operovaným hrtanom šokuje kovovým zvukom rečovej aparatúry. 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. Vyzerať ako antickej 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 tel, mladíka s Downovým syndrómom, ktorý hrá Agamemnóna, autistickosť predstaviteľa Horácia, umožňujú na hranici normy (a znesiteľnosti) zažiť „neludské“ tela. Spolu s hurhajom odvšadiaľ často mechanicky znejúcich zvukov vzniká sceneria desivého sna, v ktorej sa telá v stave medzi životom, zrecnením, animálnosťou a na pokrají smrti vzpierajú akejkolvek kategorizácii a predsa paradoxným spôsobom zároveň ukazujú krásu tela, i znetvoreného. *Orestea* sa zároveň vymedzuje ako „organická komédia“ a naozaj je to tak, že sa tu danteovské pekelné putovanie organizmami aj zvyčajne potlačené vnímanie fascinujúco krásnej organickeosti 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. Nestará ňuje emócie, ale prebúdzá ich bezprostrednosťou telesnej prítomnosti, ktorá prijíma kvalitu *pohybivej sochy*. U Lauwersa často telá hercov pokojne veľmi dlho stoja a pozerajú sa do publika – agresívne, uvoľnené, 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 vyzikaní, 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.

Titulová socha *Utváranie sa* v *roztrastiacia* alebo *živá* *rehabilitácia* socha *madari* *otvorená*

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

Keď sa do divadla osemdesiatych a deväťdesiatych rokov vrátili skulptúrny motív, bolo to za celkom iných podmienok ako v klasickej moderne. Z ideálu sa stal motív strachu. Telo sa nevystrahuje pre svoju sochársku dokonalosť, ale ako bolestná konfrontácia s nedokonaným. Príťažlivosť a estetická dialektika klasických telesných sóch 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 rozprávanie môžu podať správu o nanajvyš nesusných 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 „nedokonaleho“ tučného tela (Viviane de Muryvcková). „Predváždzanie“ 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 básň bez autora, konšteláciou poetických náznakov, asociácií a figur, fascinujúcou abstrakciou zo všetkého reálneho, čo umožňuje „symbolistické“ vnímanie.²⁷⁰ Tu naopak z formovej abstrakcie vystupuje konkrétne vonkajšia fyzická podoba. Nebezpečná hra, lebo fixácia na sochu vytvára skúsenosť videnia iného druhu: performer sa pohybuje na ostri noža medzi premenou na mŕtvy výstavný exponát a osobným sebaoprotivením. Predváždza 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. Zatial čo pred publikum predstavuje akter ako individuálna, zraniteľná *osoba*, divák si uvedomuje skutočnosť, ktorá sa v tradičnom divadle skrýva, i keď nevyhnutne lípne na vzťahu pohľadu k „miestu pozorania“: akt divania, ktorý voyeuristický patrí vystavenému aktérovi ako skulptúrnemu objektu. Neexistuje žiadny naráčný či dramaturgický pokyn, ktorý by pozorujúcemu poskytoval akési „ospravedlnenie“ jeho zízania na osoby na javisku. Divák sa dokonca nachádza v situácii voyeur, ktorý si je vedomý tejto skutočnosti – aj jej dvojnásobnosti – a okrem toho je takpovediac prístihnutý 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 Vandekybusa, vo fyzicky náročnom pracovnom nasadení tiel u Elnara Schleeffa, 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 Lesscavallierovej a jej silácke akty hraničiace s cirkusom radikalizujú paraťašistický reklamný imidž pekného, zdravého, silného tela, totálne zdravého, totálne schopného, podávajúceho výkon v totálnej súčasnosti. Wim Vandekybus naproti tomu vytvára tanečné divadlo fyzickej tvrdosti s vrhajúcimi sa telami, padaním, búchaním, dupaním, riskantnými skokmi a pohybmi, čo divák neustále drží v napätí. Choreografia sa skladá najmä z krčových 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 divadelskej generácii, ktorá ešte ako veľmi mladá v osemdesiatych rokoch rýchlo dosiahla medzinárodnú slávu. Treba spomenúť aj Roxanu Huilmandovú so sólom *Murwerk*, ktoré bolo aj sfilmované: vzbudila pozornosť silou a expresivitou svojej performance, v čizmách 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 mŕtвым. Keďže veci sú jednosť druhom náhrady za niečo iné, tajomné, čo nemôžeme polahky spútať slovami, hneď ako im začneme venovať pozornosť, rozkolíše sa divadelná estetika vždy na hraničnom územi medzi ľudským a „vecným“. Zdá sa, že duchovia a máčohy sú látkou vytvárajúcou svet vecí, ktorý základným spôsobom nie je jednoducho mŕtvy. A pretože živé telo môže byť naopak spredmetnené, herec sa stále znovu porovnáva so šamanom, športovcom, prosti-tútkou 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 približí k ich svetu. Kantorovo divadlo spája mecha-nické trhané oroteskne nahvz hrdí a chod štálených anarati:

Tradicia dramatického divadla potláčala miešanie tela do sveta vecí. Svet vecí v ich magickej moci a konkrétnej realite bol prednostne stvárnorovaný v Iyrike 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 zákonnými mechanikami (alebo gráciou). 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 stvárnňovali osudové alebo magicke zapletenie života do sveta vecí. Postdramatické divadlo naproti tomu nanovo oživuje striedavé pôsobenie ľudského tela a sveta objektov, spríaznenosť bábky, marionety a tela – divadelné témy, ktoré boli vylúčené z dramatického divadla a smeli prežívať iba na okraji, v detstvom divadle.

„Hovorenie“ nemého tela sa v postdramatickom divadle emancipuje od verbálneho diskurzu. Symptomaticallym 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 *Veľkolepého paroháča*), sa hráči vždy rovnakým smerom zakláňali, čo pri odlišnom temporytme viedlo k stretom. Z tohto minimalistického abstraktného priestoru sa odvodzovali kvázidramatické situácie.²⁷¹ Do oblasti zvláštnych, dráme vzdialených foriem spadá však predovšetkým takzvané *objektové divadlo* (*Objektheater*). 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 Drážďan, treba spomenúť aj súbory ako Théâtre Manarí 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 *tagomného, hrozivého* (*Das Unheimliche*), ktorá sa od freudových čias vzťahuje predovšetkým na túto problematiku rozplyvania 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 oddeliť? Toto ja pôsobí ako bláznivé, jeho racionalita je ohrozená.²⁷²

Do populárnych foriem bábkového divadla s jeho dlhou tradíciou, takisto ako do najprogresívnejších vynálezov divadelných avantgard 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 očudzenú „vecnú“ skúsenosť. Zároveň získava nový terén v oblasti strojov, ktoré od Kantorových bizarných strojov lásoky 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 oddelovať od dejín zvierat (rastlín, kameňov, strojov)“. Zdá sa, že tým antcipoval „jednotu človeka a stroja, nasledujúci krok evolúcie“²⁷³. Skutočne sa zdá, že čoraz rýchlejšia technologizácia a s ňou spojená zámerná premena z osudom daného tela na ovládateľný a voľiteľný 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 „veľkoformátové“ podujatia so strojnami namiesto ľudských aktérov. Veľké a agresívne strojové parky predvádzali publiku SRL (Survival Research Laboratories); víťvar ohň chriaciach, do seba narážajúcich, desivými chápadlami vybavených strojov, vagónov, žeriavov: vecí, ktoré tu vystupujú ako desivo a deštruktívne pôsobiaci potenciál industriálnej spoločnosti. Hravé formy takých veľkodivadiel 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

tláčanie“, a hovori, 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 kedkoľvek uspokojiť s náhradkou.“²⁷⁷ Pretrvávajúcu aktuálnosť reflexie mimézis a katarzie nespôsobuje myšlienka, že odreagovať sa je liečivé. Ak bezpodmienečne veríme na účinné mechanizmy tohto druhu, oveľa efektívnejšie to obsťará 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. Vídeo a televízia premieňajú vojnu v Perzskom zálive na štatistiky, čísla sa v elektronickom obraze predstávajú 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 oprávnenne poukazuje na výskum tohto aspektu vedeny Elaine Scarryovou.²⁷⁸ V bolesti je najočividnejšia hlboká dvojnásobnosť samej mimézis, stvrámenie aj napodobňovanie. Ako veľký estetický výkon pri naša predtým nevímané skutočnosti do horizontu citenia a myslenia. Zásľuhou mimézis si môžeme do určitej miery osvojiť cudzie skúsenosti, zvyknúť si na ne. Ale mimézis toto sprostredkovanie umožňuje zároveň s falošovaním svojich objektov. To sa nedaje náhodou, ale z nevyhnutnosti: totiž prostriedkami jej vlastnej realizácie. Nebola by napodobňovanim, 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“ *škarredé* vo vzťahu k bežnému. Falfiškát – alebo podľa Jana Fabra – „falošovanie také, aké je, nefalošované“ – vládne všade. Televízny obraz slummu už popiera telo: reálne trvanie, hodiny, dni, mesiace, roky, generácie prežívaná. Skratka prezentácie bez časového indexu falfšuje 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 stvrámenie bolesti. V novom mediálnom svete sa mimeticky stvráňuje zdamlivo všetko a predsa sa totálne klame o mediálnym svete *zakrývanej a práve tým nepreklehutelnej priepasti v elektronickom obraze elektronického šoku*. Mimézis je vlastná istá, „anestézia“ umenia proti bolesti a žialtu (a bolo by treba napísať dejiny tejto anestézie), no v mediálnom svete sa tento problém vyostčuje tak, že napodobňovanie

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

V evokácii nestvrámitelného, lebo bolesť je taká, sa dostávame aj k hlavnému problému divadla: výzve spiritomniť 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 muku, súženie, telesné trápenie a hrôzu, vsugerujeme si ich a objaví sa bolestné vctrenie do *hranej* bolesti. Ale postdramatické divadlo pozná predovšetkým mimézis bolesti: keď sa javisko podobá životu, keď sa na ňom banálne reálne udieta a bije, pričádza strach o nedotknuteľnosť *hrájúcich*. Prechádza sa od *stvráňovanej bolesti* k *stvrámeniu prežívanej bolesti* – to je to nové, čo sa vo svojej morálnej a estetikej dvojnásobnosti stalo indikátorom otázky stvrámenia: vyčerpávajúce a riskantné telesné akcie na javisku (La La La Human Steps), často paravojensky pôsobiace cvičenia (mnohé tanečné divadlá, Einar Schief), masochizmus (La Fura dels Baus), morálne provokatívna hra s fikciou a krutosťou (Jan Fabre), exhibícia chorého a znetvoreného tela. Divadlo *bolestrého tela* vedie k rozdvojenému vnímaniu: tu stvráňovaná bolesť, tam hravý, rozkošnický akt jej stvrámenia, ktorý sám svedčí o bolesti.

Keď v šesťdesiatych rokoch performanční umelci chceli realitou bolesti zareagovať na necitlivosť *divadla* to už dávno malo za sebou. V zásade už najstaršia definícia tragického divadla, aischylovské *učť 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 masaker odmietnutím nezáväzného in-formovania. Zatiaľ čo maska a masaker bolesť bagatelizuje, využíva ju na vytváranie senzácií alebo ju prikrášľuje, bolesť ako prvok prezentovaného gesta sa stáva aj skúsenosťou, ktorej vyjadrenie sa nedisťancuje 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 stvrámená 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 *teroristickým* implikáciami (La Fura dels Baus), čiastočne hypernaturalizmom a hororovými obrazmi, ktoré paródiou a nadsádzkou vtváňajú *reflexiu* a tak vtváňávajú *amvratii*, *invi*

ako tú, ktorú vyvoláva vnímanie filmu alebo videa (Reza Abdoh), čiastočne v línii súčasnej performance, ktorá môže mať veľmi rozdielne formy od osobného rozprávania až po performančné umenie. Thomas Oberender oprávnenne pripomína, aký názor nachádzame za mnohými súčasnými divadlami predovšetkým mladých ľudí. Chcú „pojednať“ o telesných pravdách, ktoré sa vzpierajú akejkoľvek relativizácii – o telesných pravdách. Bolesť a humor sú jedinými spoločnými prepojeniami medzi dvoma ľuďmi.²⁷⁹ Nejde tu o skratkovitosť tohto postoja (bolesť a humor sú prirodzene aj najspoločnejšími faktormi rivality a boja až na nože – v tom však nie je hlavný problém), ale o poznanie, že formy postdramatického divadla začínajú do procesu sťahovania aj všetko to, čo kedysi bolo predmetom stvárnenia, a preto, aby sa priblížili k realite, oprávnenne 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 klisé, ale nezískali sme tým novú paradigmu slobodnej a oslobodenej sexuality. Skôr ide o *neobarakový pomurý 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, fascinované sleduje krivky pádu ľudského tela. Tento obrat môže súvisieť so skúsenosťou, že „dobré“ idealizované erotické telo neoslobodzujú celú spoločnosť, ale že sexualita sa výborne hodí do masšinerie 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 bezýchodiskových kovových sien (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 stratennej – a zatratenej.

Nie náhodou sa tvrdošijne vraciamе k metafore sveta ako nemocnice a ľudská bez budúcnosti, ku ktorému, zdá sa, neexistuje iná alternatíva ako rovnako katastrofálny ústup do solipsistickej izolácie. Ľuď na invalidnom vozíku, tak ako už u Becketta, u Heimera Müllera, nachádza-

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

10. Chradnúce telá

Fotografie, filmy a médiá často nemilosrdne drasticky ukazujú telesný úpadok, násilie 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 opakoval predstavenie s oznámením: „Opätovné pozorovanie s odporom prijímaného stvárnenia smrti.“²⁸⁰ Ukazovanie je aj sociálny proces. Podlieha zmene, ktorá aktualizuje latentný potenciál tejto sociálnej skutočnosti: dramatické divadlo zakukľuje 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) dvojroľu amerického homosexuála. Pri nečakaných pauzách v jeho performance nebolo isté, či ide o chvíľe hraneho 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 strážidlá, 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 voľhočasový 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 hladanie transcendentie, hlad po živote a konfrontácia so smrťou. Sarajevu, nemocnica, desivé divadlo malomeštackej 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. Vyzarujú 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 americký priame poslanstvo, katarzne pochopenú slávnosť *pocitov*²⁸¹, 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 prepozičtáva podoba, niečo ako fórum pre výmenu ideí“.²⁸²

11. Spirits

Ďalej ako zrejme pravda, že telo je stredom a magnetom divadla, nás privádza poznatok, že divadlo, miesto ťažkej a hustej materiálności tela, žije zároveň z *transcendencie* tela a jeho obmedzení. Tým nemyslíme vylepšovanie jeho vonkajška – to, že telo v javiskovom svetle vyzereá krajšie, významnejšie, žiarivejšie ako v bežnom živote. Fascinácia telom, nápadná v tanci a akrobacii, ale cieľná 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 discipline dopomáha tréning, a pri dôvere, ktorá má už povahu metafyzickej viery a ktorá sa najnovšie spája so skúsenostnou dimenziou *telesného tréningu*, sa viera 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 kamenmi, rastlinami, pôdou a atmosférou v hľadaní „duchovnejšej“ formy skúsenosti. Znovu nadväzujeme na epochy ezoteriky, ktoré divadlo už zarážilo. Symptomatiká je aura a sláva okolo lerzyho Grotowského, Zo-

snúneho v januári roku 1999. S niekoľkými svojimi vybranými adeptmi pracoval pri tallanskej Pontedere intenzívnou „spirituálnou“ telesnou kontrolou na ideí „divadla“, ktoré sa podobalo viac kvázináboženským cvičeniam.²⁸³ Rovnako pozoruhodná ako táto „odľahlá“ škola a jej prax je aj jej rezonancia, prekvapivá prítomnosť stále tajomne neprítomného Grotowského v myslení radikálnych divadelníkov, rešpekt, ktorý nachádzalo jeho nástojčivo 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 „nezavýšiteľného“ hľadania. Grotowského odlúčenie je extrémnym príkladom, ale aj autori ako Peter Handke alebo Botho Strauß smerovali k potvrdeniu exkluzívnych dimenzií poznania a dokonca u osvietenkyni Ariane Mnouchkinovej upadá v *La Ville par jure ou le réveil des erinyes* Hélène Cixousovej mesto sveta do prekľatia 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 vzácného miesta sústredenia a spirituálneho rastu je zväčša čiastočne vedomý alebo nevedomý, no nezrieťtálneho aj explicitný. Preto v krátkom časovom odstupe Rusovi Anatolijovi Vasilejovi a Holandanovi Gerardjanovi Rijndersovi (Toneelgrou Amsterdam), skvelým režisérom vo svojich krajinách, zišlo na um zni scenovať *Pláč Jeremiášov*? Vasilev vysvetľuje: „Cesta materializmu a kamer ukončená.“ Zdá sa, že hľadáme oblasť pláču, náreku, ktorý v Vasilejevom *Amyfirionovi* (1997) dokonca dominoval. Nielen pre javi kové priestory v kostole (Rijnders sa sústreďuje na Saendamove chrómové obrazy) sa divadlo stáva miestom modlitby: práve gestus nárekomvé otvára spirituálny priestor. Vari naozaj chýba miesto, v ktorom môže zniť veľkolepý hlasitý nárek, ktorý by navzdor predpísanému optimizmu mohol vyjadriť bezútešnosť, nesmiernu opustenosť? Ide o hľadanie strateného „vznešeného tónu“, ktorého sa domáha Peter Handke ai momentu novej spirituality. Botho Strauß ako nový zmyslovej scho nosti. Divadlo pátra v modlitbe, rituáli, chóre a komunitnej komunikcii po svojich náboženských a „mystických“ koreňoch. Namiesto kr kodychej psychológie chceme veľké pasie a napokon pasie. Je to d prekvapivé: divadlo v technologickom veku ostáva miestom blízky metafyzike. Keďže máme pred očami realitu akoby opustenú Boho poznačenú nekonečným nedostatkom nielen bytia, ale dokonca neviálneho zdania, vzniká samostatná potreba hľadať iné svety, atoj a utópie v javiskových šifrách, zažiť autentickú spirituálnu skúsenosť.

MÉDIA

Divadlo ± médiá

Nadvláda médií?

Už klasickú modernu charakterizovala zvyšená mediálnosť (fotografia, film), sprevádzaná kritickou ochromujúceho vplyvu konzumácie iluzívnych obrázov 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“ Guya Deborda až po tézy Herberta Marcuseho, Jeana Baudrillarda či Paula Virilia. To, že spája mysliteľov, ktorí sa obvykle pricléňujú k moderne i postmoderne, umožňuje chápať „postmodernu“ nie ako historickú cezdru, ale iba ako zmenený pohľad na modernu, ako nový vzťah k nej. Zároveň sa tým ozrejmuje, že tento problém nezapríčinujú iba zbytočné reči spiatočníkov. V „postmodernej“ multimediálnej civilizácii predstaviuje obraz mimoriadne mocné médium, velavravnejšie než hudba, rýchlejšie konzumovateľné než písmo. Globálne rozšírenie dát zároveň spôsobuje, že civilizácia obrazov poľahky 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 samy vyvolali. Pôsobenie pohyblivých fotografických a neskôr elektronických obrázov na imagináciu – a na imaginárnosť – je oveľa silnejšie než pôsobenie živého tela na javisku. Nie je živé telo v línii nemateriálnych tiel stále zbytočnejšie? Moc simulácie najvýznamnejším spôsobom posilnil proces, ktorý sa čítal 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 dovedty ak nie filozoficky, tak z hľadiska prirodzeného sveta (*Lebenswelt*) bezproblémová „realita zmyslového vnímania“ skomplikovala, lebo pribúdali stále ďalšie oblasti z reality „inštrumentálneho vnímania“²⁸⁴. Na všetkých možných prístrojoch, oznamoch a obrazovkách čítame viac alebo menej abstraktné znaky, kým podstatné aspekty reality unikajú telesným „zmyslom“. „Riša zmyslového vnímania sa scvrkla na nepatrnú rezerváciu v obrovskom spektre mechanických a elektromagnetických vln.“²⁸⁵ Táto „rezervácia“ bezprostredného vnímania je však zároveň oblasťou intersubjektivity, ktorá so sebou prináša „medzičtelesnosť“, vzťah vzájomného nachádza-

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 jednoduchého 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 vtáňovania komunikujúceho subjektu do túžby, zodpovednosti a povinnosti.

Návyk konzumovať elektronické obrázky naproti tomu zvyšodňuje práve túto redukciu myšlienky komunikácie na model prijímania a vysielania signálov mimo registra zodpovednosti a túžby. Telekomunikačná a informačná sieť úplne naplnia 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 systémovovej 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. Ohmieňajúc 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 onyplom, že ten, koho číslo možno vytočiť a s kým sa možno skontaktovať cez sieť, je najbližku a je prístupný. Na rozdiel od tohto falšného zdania dostupnosti vytvára zároveň prítomnosť druhého ako spoluprítomnosť okamžite aj v najtesnejšej blízkosti skúsenosť nezredukovateľnej vzdialenosti druhého, jeho zásadnej neprístupnosti, jeho *aur* – jedinečného zjavenia dialky, akokoľvek by bola blízka“.

Verejnoscť, skúsenosť

Hovorí sa, že „v mediálnej realite vznikajú nové kolektívne skúsenosti“.²⁸⁶ 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. Jediné skupinová komunikácia cez internet pôsobí na prvý pohľad tak, akoby niečo podobné umožňovala. Môžu sa tu nájsť záujmové skupiny, ktoré si vymieňajú skúsenosti. Princípálne však ide iba o *privátne* skúsenosti. Tak sa na internetových *newsgroups* stretávajú napríklad posilňujúci pri automobilových nehodách. Internet je zovšeobecnením subjektívneho, nie priestorom pre komunikáciu 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 kvieť iba v odklone od mediálneho diskurzu, nie v jeho aplikácii.

Na prvý pohľad by to mohlo vyzerať, akoby aj budúcnosť divadla spočívala v asimilácii s informačnými technológiami, so zryčhlenou cirkuláciou obrazov a simulaker. 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 väčšmi rozširuje hranice zobrazovania. Musíme konštatovať rastúcu samozrejmosť používania elektronických médií v celej škále od radikálneho performančného umenia až po etablované divadlo. Prítomná bežná podoba textového divadla naďalej stráca svoju normatívnu platnosť a nahrádza ju zdaniľvo neobmedzená *inter-* a *multimediálna* prax. Vedľa seba teraz existujú divadlo obrazov, ktoré používa v tradičnej *linii Gesamtkunstwerku* v rámci jednej a tej istej inscenácie všetky mediálne registre; koncentrácia na najúspornejšie prostriedky; nárazovo vystupňované tempo vnímania podľa *videoestetiky*; číra, vždy „*pomaly*“ pôsobiaca prítomnosť dýchajúceho človeka; a napokon hra 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 *cele* vnímanie. Hamletovo pochybojúce váhanie (je duch skutočným duchom?) je možno protijednom vzhľadom na mediálne sprostredkovanie, aj keď možnosť takého spôsobu vnímania zdržiavajúcej pochybnosti, takpovediac postbrechtovskej „*estetiky nedôvery*“, musí natrvalo zostať otázkou. 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. Prirôdzené v divadle ai mimo neho čaro nového trváho

vypychá. Ak v procese estetizácie vzdvíhujeme 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 pravidielom, prekvapenie už neprekvapuje, nepravdepodobné sa stáva pravdepodobným, „večný návrat nového“ (Walter Benjamin) vedie k stavu iba zdanlivo čulej privenosti vnímať, ktorá v skutočnosti môže byť akýmsi ľahostajným polospankom.

Analýza, reflexia a dekonštrukcia podmienok videnia a počúvania v mediatálnej 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. Blížšie skutočnosti asi je, že sa tu manifestuje estetika, ktorá hľadá prístup k umelelo zmenenému vnímaniu a plynulý prechod k nemu. Javisko sa musí podobat 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 vystáčiť s minimom kontinuity a jednoty a pozornosť ustavične presúvať medzi iným vysielacím, tak herci v novom divadle, či je to Wooster Group, Jan Lauwers, t'Barre Land alebo skupiny BAK, polahky prechádzajú medzi realitou a obrazovými svetmi. Ak je predmetom ešte aj dramaturgicky dobre vystavaný klasický text dramatickej literatúry (Wooster Group má zášľubu v O'Neillovi, Wilderovi, Millerovi, Eliotovi, Čechovovi²⁸⁷), 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 znakomstromu, nie zobrazenímstromu, zatiaľ čostrom vo filme môže síce ako znak znamenať všetko možné, ale predovšetkým a v prvom rade je fotografickou reprodukcioustromu.) Divadlo nesí-

mluje, ale ostáva konkrétnou realitou miesta, času, ľudí, ktorí v divadle vytvárajú divadelné znaky – a to sú vždy znaky znakov²⁸⁸. Svet vecí nesie v divadle charakteristický názov „rekvizity“: iluzivnou 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.“²⁸⁹ A ďalej: „Podstatu *high tech* môžeme predstaviť aj na pokusoch umelcov vťahnúť divákov do kreatívneho procesu.“²⁹⁰

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 akéhokoľvek participácie nebola ničím iným než skrytým formou solitérneho použitia nejakého prístroja²⁹¹. 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 civilizačie medializácie – simulácie reality, technologickej interakcie – podliehať štruktúrálnej premene opísanej v tejto študii. Dominancia drámy a iluzivnosti sa presunula do médií, zatiaľ čo novou dominantou divadla sa stala aktuálnosť performance. Zdá sa, že šancou postdramatického divadla nie je imitácia mediálnej estetiky ani simulácia, ale *realnosť a reflexia*. Špecifická možnosť reprodukcie reality ako „obrazového stroja“ ostáva napriek všetkým mysliteľným zdokonalovaniam radikálne ohraničená. Postmoderné divadlo však prostredníctvom kontaktu uskutočňuje nenahraditeľný proces, ktorý naozstatok 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 *inimo* 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 – chápame zároveň aj obmedzenosť tohto spôsobu nazerania. Barthes sa na divadlo pozeral – celkom v zmys-

vypychá. 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 zdaniho čulej priravenosti vnímať, ktorá v skutočnosti môže byť akýmisi lahostajným polospankom.

Analýza, reflexia a dekonštrukcia podmienok videnia a počúvania v mediallynej 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. Blížšie skutočnosti asi je, že sa tu manifestuje estetika, ktorá hľadá prístup k umelelo zmenenému vnímaniu a plynulý prechod k nemu. Javisko sa musí podobat pozorovanému svetu, aby artikulovalo skúsenosť. Ako odraz fragmentarizovaného mediálneho vnímania môžeme v tomto zmysle chápať prekrývajúce a opakované náhle *prevrátenie* scén a dejových momentov. Tak ako sme sa v televízii a videu naučili bežne vystáť s minimom kontinuity a jednoty a pozornosť ustavične presúvať medzi iným vysielateľom), tak herci v novom divadle, či je to Wooster Group, Jan Lauwers, tBarre Land alebo skupiny BAK, polahky prechádzajú medzi realty 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, Čechovovi²⁸⁷), 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 médium je počítač, môžu ďaleko predčiť zobrazovacie možnosti divadla. Divadlo ako také je znakový, nie zobrazovací umením. (Strom na javisku, ktorý pôsobí ako naozajstný, ostáva znakomstromu, nie zobrazenímstromu, zatiaľ čo strom vo filme môže síce ako znak znamenať všetko možné, ale predovšetkým a v prvom rade je fotografickou reprodukcioustromu.) Divadlo nesi-

muluje, ale ostáva konkrétnou realitou miesta, času, ľudí, ktorí v divadle vytvárajú divadelné znaky – a to sú vždy znaky znakov²⁸⁸. Svet vecí nesie v divadle charakteristický názov „rekvizity“: iluziou 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 technologickej prostriedkov. Bude táto čoraz prepracovanejšia interakcia neobmedzene popierat 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.“²⁸⁹ A ďalej: „Podstatu *high tech* môžeme predstaviť aj na pokusoch umelcov vtiahnuť divákov do kreatívneho procesu.“²⁹⁰

Protiklad (mediálnej) interakcie a čistej participácie v tomto prípade nie je vylúčený: aj v divadelnej participácii tkvie interaktívny moment, v opačnom prípade by „interakcia“ bez akejkoľvek participácie nebola ničím iným než skrytou formou solitérneho použitia nejakého prístroja²⁹¹. Naproti tomu v divadle to, že väčšinou reprodukuje niečo dopredu určené, principiálne prekrýva jeho zmyslivosť, daná samotným momentom divadla a prostredníctvom tohto momentu. Nie je náhoda, že dovtedy predovšetkým „dramatické“ divadlo začalo súčasne s objavením a rozšírením civilizácie mediálizácie – simulácie reality, technologickej interakcie – podliehať štruktúrálnej premene opísanej v tejto štúdií. Dominancia drámy a iluzivnosti 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 *realnosť a reflexia*. Špeciálna možnosť reprodukcie reality ako „obrazového stroja“ ostáva napriek všetkým mysliteľným zdokonaľovaniam radikálne ohrozená. Postmoderné divadlo však prostredníctvom kontaktu uskutočňuje nenahradiateľný proces, ktorý naozajstok dovoľuje ignorovať a prekráčať 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 konjunkčtury semiológického myslenia – ako na informáčny 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 *intimacion of mortality* – v zmysle poznámky Heineera Müllera, že zvláštnosťou divadla je „potencionálny zomierajúci“. V komunikačnej technológii oddeluje subjekty od seba pripast matematizácie, takže *nezdieži 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 Arkadiou) uvedomil, že ľudské telo sa musí prispôbiť informáčnym štruktúram vysoko vyvinutých počítačov, formuloval virtuálnu perspektívu celého mediálneho diskurzu, ktorá je možno perspektívou antropologickej mutácie. Stelarc si napríklad nechal na predlaktie pripervit tretiu ruku, ktorá sa hýbala „elektricky prenášanými svalovými kontrakciami jeho podbrušia a nôh“ (Weseman). Ide o utópiu cieľenej evolúcie tela, budúceho vsadzovania umelých očí a zatiaľ nepredvidateľných nových funkcií. Za týmto „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 vytahuje do dĺžky ako virtuálny Pinocchio.²⁹²

Keď človek bude môcť prenášať vonkajšie impulzy do svojho tela počítačom (tak, že každý bude svojou vlastnou bábkou), priblíži sa deň, keď

konzekventné, ak ľudia ako Marvin Minsky²⁹³ už uvažujú o možnosti „uskladniť dáta cez mikropočítač priamo v mozgu človeka“. Všeobecneá solipsistická existencia monád vyzereá ako možný, prinajmenšom ďalší krok na ceste, na ktorej sa „ďalej zmenšuje rozdiel medzi vnímaním a imagináciou (...), vnímanie sa iracionalizuje a imaginácia racionalizuje“.²⁹⁴ 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 prebežnej obrany, ktorá odstraňuje sexuálne a iné identity ešte rýchlejšie, než to urobí technológia. Prekráčajeme 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 myslienkových systémov.

Nahrádzanie tradičných formálnych konceptov počítačovými algoritmami v mnohých oblastiach skutočne pokročilo. Merce Cunningham už môže robiť choreografiu s pomocou programu, v ktorom tanečné pohyby stváraňujú 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 *Breatht*, kde sa do priestoru premietali grafické ekvivalenty dýchania saxofonistu. Arnd Weseman napísal: „Hudobník sa nadychne, abstraktné mnohouholníky sa stanú štvoruholníkmi, viacuholníkmi, odlietajú, priestor sa rozširuje. Zrazu to vyzereá, akoby saxofonista stál uprostred svojich pľúc. Vydychne, hrá. Polygóny sa naňho teraz rútia v zmenenej forme späť...“²⁹⁶ 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 stváraňovaného či iluzívneho predstavujú iba nový druh hry mašinérií ilúzie, ktoré divadlo poznalo odnepamätí. 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 navi-

chané až po súčasné *high tech theatre* je divadelný pôžitok aj pôžitkom z mechaniky, potešením z toho, ako to „kľape“, 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 perspektivy 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 Ervina Piscatora (*Búrňavý príval*, 1926, *Obchodník z Berlína*, 1929). Mediálny zástož 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, potreba prívlehu nástojit na aktuálnosti. Ernst Wendt si už roku 1966 poznačil o Godardovej, Heissenbüttelovej a Minksovej estetike, že vyžadovali, „aby sme sa jednoducho odovzdali predstave, že reprodukovovaný svet je vlastne skutočnejší než takzvaný naozajstny“.²⁹⁷ 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 tom²⁹⁸, že Handke písal *Kaspara* v čase, keď mohol vidieť *Frankensteina* počas európskeho turné Living Theatre. V oboch prípadoch ide o *preverbnú* 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 Servadonho 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 zohrávala 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,

Stephan Oettermann „obrazovým strojom“²⁹⁹ a asi nebude náhoda, že „nemecký vynálezca panorámy“ Johann Adam Breysig bol „skúseným divadelným maliarom a teoretikom perspektívy“.³⁰⁰ Dokonca aj fenomeny spriaznené s divadlom, malovanie transparentov alebo *eidophusikon*, ktorý vymyslel divadelník Philippe Jacques de Lautherbourg, aj slávostné umelé osvetlenia okolo roku 1800, sú dôkazom, že divadlo bolo vždy blízke umeniu stroja.³⁰¹

Médiá v postdramatickom divadle

Najprv spomejme niekoľko rámcových rozlíšení. Bud' sa médiá používajú príležitostne, čo sa však zásadne netýka divadelného konceptu (médiá sa iba využívajú) alebo estetiky 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 nezáujímavé je používanie médií iba s cieľom „vernejšej“, efektnejšej alebo výraznejšej reprezentácie. Iste je efektné, keď sa zväčša tváre hercov vo videoobrazce, 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 režii Iva van Hoveho *Caligula* 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 novej 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 prázdnyňm 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 svojiskú stopu *prítomnosti*.

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

Mnohí režiséri používajú médiá od prípadu k prípadu – ako napríklad Peter Sellars v svojej londýnskej inscenácii Shakespeareovho *Kupca benátskeho* – čo však nemá vplyv na ich štýl. K „postmodernistickým“ chápaném umelcovi jednoducho patrí hra s médiami. Politická dimenzia médií charakterizovala inscenáciu Brechtovho *Arthura Ujho* režiséra Sinai Petera v Haifa Theatre, v ktorej sa konfrontovala hroza terorizmu šíriaceho sa cez televízne obrazovky s nehodnovernými ubezpečovaniami Artura Ujho. 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 médiá, podľa Lepagea s úmyslom „robiť divadlo, ktoré funguje podľa nových pravidiel“.³⁰² Realistická komorná hra, bunraku a kabuki, hollywoodska filmová estetika a tieňohra, tento široký záber od videoklipu k tradičnému divadlu umožnil médiam stať sa s použitím princípov filmovej naráčie historickou a snovou fantáziou. Lepage v jednom rozhovore vysvetľoval: „Chromilo 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.“³⁰³

2. Inšpirácia médiami

Ďalšie divadelné formy sa nevyznačujú v prvom rade používaním mediálnych technológií, inšpirujú sa však mediálnou estetikou, rozoznateľnou 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 jednoducho prispôsobenie sa mediálnym témam. Tieto pokusy sú postdramatické v tom, že citované motívy, gagy alebo

slúžia ako frázy v rytme, prvky scénickej obrazovej koláže. René Pollesch ukázal roku 1992 v *Harakiri rokovania bruchovravcov* a *Splatterboule-varde* 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 žalosťnej veselosti a parodovanie médií tu vytvárajú svojiskú 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 emociónálne vzorce každodenného života. Veľkú časť performance tvorila prezentácia hercov, pričom bolo ťažké vypátrať podiel „reálnych“ biografických prvkov. Aj tu bolo parodické preberanie mediálne určovaných postojov a gest vo formách priamych príhovorov a privátne pôsobiaco sebaпредvázdzania. Uvoľnený štýl, odstupy medzi jednotlivými výstupmi to, že publikum zaranžovali okolo javiska vo viacerých blokoch a tým mohli priamo prehovárať k jednotlivým menším skupinám, a konečne to, že uprostred priestoru operoval dlhšej, približilo celé toto podujatie k základnej nálađe večierku a diskotéky. Scény presahujúce iba zrkadlenie generačného pocitu rezignácie umožnili pod *cool* gestami pocítiť veľmi „hlázkym“ spôsobom smútok, tušenie prázdnoty, ktorá vzniká, keď sa „ja“ už nevie zriecť používaní mediálnych postojov. Ani pri pokuse nájsť intenzitu radikálnou identifikáciou s prostredím tovaru a médií a jeho ponukami rozptylenia od drogy po kino, ani pri vedomom pokuse vymedziť sa nemožno oddeliť „autentické“ ja od diskurzu určeného mediálnou každodennosťou a vžitými maskami správania. V komike i smútku sa v dobrom i zlom napája na hudobnú a obrazovú mašinériu popového a mediálneho sveta. V divadelných prácach tvorcov, ktorí vedľa vyčarít počzu z tempa a lakonickeosti, z popového a klipového rytmu a *zappingu*, sa freudovský pracuje so smútkom, čo spája dejiny „postmoderného“ výrazového gesta zahrnutia a agresie s použitím formálnych požiadaviek nových médií.

Ako znak „postmoderného“ vývoja umenia sa správne vyzdvihuje tendencia čoraz viac sprostredkovávať skutočnosť navzájom prepojenými schémami, mediálne prefabrikovanými postojmi a vzormi zobrazovania, ktoré sa ďalej už len navzájom cítujú a pohrávajú so sebou. „*Images*, ktoré utvárajú ľudské vedomie, sú usporiadané podľa princípov divadelnej dramaturgie, t. j. podľa emocionálne, sentimentálne a vizuálne zatážených nálepiek, ktorých vágny, takmer zamentelny *vedomy* obsah zahluje ideologickú dimenziu takých nálepiek,“ všima si Schulte-Sasse³⁰⁴. Taká hra otvára priestor pre nové formy stvárnenia, ale prináša so sebou

– už spomínanú pochybnú závislosť. Repertoár tém a obrazov sveta sa práve ľubovoľne použitelným bohatstvom možností paradoxne zužuje. Všetko, čo nie je najnovšie, je odpísané. (A preša je to zúfalo podobné tomu, čo zostarilo predpredčeterom, predčeterom alebo len večera.) Ak však dokáže zaujať alebo funguje ako znak iba najčerstvejšia novinka, je otázne, kedy postupná strata všetkých širších väzieb znemožní akékoľvek stárnenie dávnejších časopriestorov dejín druhu. Môžeme si tu pripomenúť, že mnohé počítáčové 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 časopriestory mimo vlastného života, potom zryčlenie 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 zvon-torňuje mediálnu estetiku, uplatňuje ju v inscenáciách drámy a vedome sleduje dramaturgiu *à la minute*, ktorá sotva chce vybudovať väčšie súvislosti postáv, rozprávání alebo tém. Ale tvorivé možnosti divadla sú asi skôr v účinnej hre medzi „situáciou“ a médiami, nie v prispôbovaní. Postdramatická dispozícia ponúka sériu možností, ako si postupmi koláže a montáže zachovať ironický odstup od všadeprítomného *news-a-storytellingu*, hoci sa pričom používajú mediálne postupy.

3. Konštitutívne médiá

Kým staršie médiá filmovými obrazmi dokumentovali realitu, v postdramatickom 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 rozprávača. Preto Piscatorova scénografa so svojou charakteristickou monumentálnou nadživotnou veľkosťou môže byť emblémom onej epickej tendencie dvadsiatych rokov 20. storočia: grandiózneho pokračovania 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-technickými kolektívmi vytvárané mediálne obrazy štruktúrálné prekonali myšlienku 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 „hráťov“ nanajväčšie čitníň ohvazovaný matavizál – v *Chinatowni* avizír 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 spolupriťomnosti 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, aparatúry, prístroje nie sú hanblivo skryté alebo neosvetlené; sú integrované do hry ako rekvizity, takmer ako herci. Ty 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 nestvárňujú 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 pravidiel: 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 videoprítomnosti 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 odudzené, spomalené alebo zrychlené, „zamrznuté“, kombinované s dopredu nasnímavým materiálom. Tak môže divák zapochybovať, ktoré obrazy sú „reálne“ (pochádzajú z inscenácie, na ktorú sa práve pozorá) 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 počítujeme v radošnej a vitálnej pracovnej atmosfére aj opáčnu tendenciu: technológia *medit sa teatralizuje*. Mechanickosť, reprodukcia a reprodukovateľnosť sa stávajú predmetom hry a musia čo najlepšie slúžiť súčasnosti divadla, hre, životu.

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 počuteľné), zatiaľ čo *sound* prichádza cez reproduktory. Pre popmusic s jej zvyčajným *plejbeikom*, keď sa vo chvíli nakrúcania alebo aj počas skutočného koncertu nespieva naživo, je to citlivá téma: čo je ozajstné na vystúpení popového speváka, ak je jeho performancea neurozišiteľnou 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 spoločensva 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 vedomé vytváraný proces neostáva mediálnosť jednoduchou produkciou efektu a afektu, ale odkazuje na organizujúcu inštanciu, totiž na divadelný súbor vstupujúci do virtuálneho dialógu s vedomým 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 nemennej provokujúcou, priam autistickou uzavretosťou v technickej aparatúre 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 Carrozone, neskôr jednoducho Magazzini, staršie práce Societas Raffaello Sanzio (*Romulu e Remo* a i.), Falso Movimento (pod vedením Maria Martoneho), ktoré silne ovplyvnili Pasolini, a kde už názov súboru – pocta filmu *Falošný pohyb* Wima Wendersa podľa Petra Handkeho – poukazuje na „internediálny“ 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 *transavantgardia* a *nuova spettacolarita*, čo približne zodpovedá vyššie analyzovanému *tableau* –

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 materiálność 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 postáva trojdimenzionálny priestor čoraz viac do ireálna. 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 rozpusťil, aby založil Compagnia Theatrele di Giorgio Barberio Corsetti. Vznikla spolupráca so Studio Azzuro, ktoré sa špecializovalo na používanie audiovizuálnych prostriedkov od fotografie až po film a video. Ludské postavy sa v Corsettiho mediálnom divadle prechádzajú dolu hlavou, ich výrezmi segmentované telá na obrazovkách sa plazia cez monitory nastavané do jedného radu, pričom jeden monitor ukazuje iba jednu časť tela. Nejaký čas herci hrajú synchronne so svojím paralelne ukazovaným filmovým obrazom a potom odrazu „vypadnú z filmu“, objekty, monitory a herci umiestnení na dlhých pákách 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 spracovaniach 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 pozoranie“. V performancii *Wodka konkav* sa publikum usadí pred stenou. Nad ňou sú viaceré veľké, konkvávne zakrivené zrkadlá. Keď sa predstavenie začne, hore v zrkadlách sa objavía nimi zmožené, čiastočne obrátené tváre v sviniai telesnej podobe neviditeľné tancujúce

telá. V mnohonásobnom nepríamom zrkadlení vyzierajú 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 svojiským skratkám, fragmentarizáciám, optickým deformáciám, ktoré sa navyše spájajú s psychedelicky pôsobiacimi bezvarými svetelnými figurami. 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 Jerofjeva, v ktorom ide takmer výlučne o vodku a alkoholické opojenie. Keď na konci prichádzajú za potlesku obaja tanečníci – sú skutočne dvaja a sú dvojličky – 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 *želanía* vidieť. Odmietnutie videnia privoláva do vedomia to, čím bolo už aj vnímanie „prítomného“ tela, halucináciu neprítomného iného tela, *inága* rovnako okupovaného túžbou a rivalitou a tak otvoreného hrám smrteľných konfliktov a erotických prísluhov šťastia. Ukazuje sa, čím je takisto vnímanie prítomného tela: nie vnímaním prítomnosti, ale *vedomím* prítomnosti, ktorú nepotrebuje ani nemožeme 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 splotšia práve tie vrstvy a rozštiepenia 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 stvorec hracej plochy na dve polovice. Z dvoch protiahlych 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 pripojené 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 synchrónne vnímalo jednu časť hry bezprostredne, druhú časť iba sprostretkovane cez videozáznam. Čo sa bude diať? Rozdelené polia, ktoré publikum môže

vidieť priamo iba zo „svojej“ časti, sa javia ako dva tábory, ríše alebo krajiny. Tu sa podľa všetkého nachádza kráľ, tam kráľovná. Stratili sa tmočnik a hľadá sa: vynára sa téma komunikácie a jej ťažkosti. To všetko však ostáva v názname, 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 odskakuje 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. Hovorí sa spolu iba cez videoobraz, musia naň precízne reagovať, musia so spoluhráčom vytvoriť „kontakt“ sprostredkovaný iba videotechnikou. V iných Jesurunových prácach nachádzame hercov medzi nadrozmerými obrazmi, ktoré pôsobia ako kontrolné inštanície (ako v *Deep Sleep*, kde boli vystavané veľké obrazovky na oboch koncoch podlhovastého javiska). Alebo sú od publika fyzicky úplne oddelení ako v *Blue Heat*. Tu herci hrajú v priľahlých 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 používať aj ako miesto tréningu, v ktorom si jednotlivci nacvičujú, ako si budú vedieť udržať istotu, osobnú odolnosť a sebedovome súčasnosti médií a svojej závislosti od technologickej štruktúry. 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 mohli 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“. Subjektvíva a technológia sa stali nerozlučnými. Blížiac sa možnosť technologickej priameho „prepájania“ filmu alebo obrazových dráždičiek 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.“³⁰⁵ Isteže, mnohé mechanizmy vnímania, počnúc pozornosťou, majú svoj „technologický korelát“³⁰⁶ a v telesných orgánoch je prirodzene obsiahnutá istá „neprirodosť“, niečo technické. Jednako zostáva nezodpovedaná otázka rozdielnosti, ktorá sa stráca v emfatickom mediálnom diskurze. Ak sa gestá reflektujúceho prerušovania, reflexie „ducha“ podporujúce okamžitému zápisu informácií odložia *ad acta* ako zastarané, hrozí, že sa technologicky ostrieľaný dôvtip premení na ideológiu, apoteózu nekontrolovateľného fungovania. Inak je to v estetikej reflexii nových technológií. Aj v Jesurunovom mediálnom divadle, zdálo 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 monologickej pôsobiaci izolácii šialených „hovoriacich strojov“ si boľesne 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 – prispôsobenie 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 signifikantná. Video a performančné inštalácie Garyho Hilla a Billa Viola sa zjavne blížia k divadlu. Mnohé z týchto inštalácií sú *interaktívne*. Pri tom neide iba o technologicke *environmentálne* hru a *hru*.

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.³⁰⁷ V Palkovej *Participation TV I a II* z rokov 1963–1966 vytvára pozorovateľ farebného montora svojím hlasom rôzne čiaru na obraze. Monitor vystavil v nákupnej pasáži jedného nemeckého metra, a aj po mnohých rokoch sa teší značnej obľube dospelych i detí.³⁰⁸ To, čo nazývame interaktívnym, je naposol primitívne a skôr dojímavé komické. Ako vieme, dospeli sa vedľa teši ako deti z toho, že vlastnými telesnými zvukmi, hlasmi a krokmi dokážu rozpolhybovať 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 spiace 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 starožijské a mystické tradície.

Videoinštalácia sa blíži k divadelnému procesu tým, že je pomínuteľná. Jedna „slučka“ inštalácie *Pneuma* napríklad trvá pol hodiny. Pozorovateľ môže slobodne užívať priestor ako dlho chce. Zároveň dielo naberá „nemateriálny“ status. Vystavená malba môže snívať v nočnom múzeu o svojom budúcom pozorovateľovi, ktorý rozpozná krásy darované jej natrvalo, videoinštalácia však nemá nijaký immanentný „zmysel“, nijakú existenciu mimo momentu samotnej vizuálnej skúsenosti, nijakú výpočtovú štruktúru. 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 prebudit 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 umelých vytvorených podmienok. Ide o zážitok spiaceho, 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 približuje k divadlu. Violove práce natvrdnútnú tážnu

že témy situácie a rituálu, ktoré sa núkajú postdramatickému divadlu, sú relevantné aj v progresívnych obrazových umeniach. Keď hovorí o svojom pokuse prepozičat umeniu funkciu, zakotvenie v živote, zároveň jednoznačne upresňuje, že sa to nemá udiat v podobe skrašlenia 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 prehľbil.“³⁰⁹

Možnosti konfrontácie *live* zážitku a videoobrazov skúma produkcia *Splayed Mind Out*, ktorá vznikla roku 1998 vo frankfurtskej Mousonturn v spolupráci videoumelca Garyho Hilla a v Belgicku žijúcej choreografky Meg Stuartovej. Ako nadrozmerný videoobraz sa na plátno objaví na horizonte veľmi zväčšený holý chrbát istej tanečnice. Koža sprostredkovaná obrazom sa stáva nástojčivou divadelnou skutočnosťou, zažívame ju v jej smrteľnosti a pomínuteľnosti. Videoobraz neostáva pri informácii, ruka tanečnice povrchom tela pohybuje a stiska ho, až sa stáva telesnou krajinou vo fyzicky nevyhnutnej prítomnosti. Gerald Siegmund píše: „Hlavným styčným bodom tanca a takzvaných nových medií je aj tu obraz tela, pre ktorý je projekčnou plochou ľudská koža aj povrch obrazovky. Priestor pritom preberá úlohu miesta, kde sa stretávajú obrázky, ktoré si ľudia vytvárajú o sebe navzájom. Bežné rozlišovanie medzi reálnymi a virtuálnymi obrazmi je pritom úplne zrušené, lebo obraz ostáva obrazom.“³¹⁰ Spájanie videa a tanca, aj „videotanca“ koncipovaného výlučne pre svoju videoreprodukciju, sa môže podobne ako multimediálne 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 sklzáne ako vlny pri pohľade z idúceho auta.³¹¹ Reč v jeho inštaláciách nie je vždy priamo zastúpená, ako problém je však stále prítomná. Hilla môžeme rovnako ako Billia Viola 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.“³¹² To, čo Hill poznával 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 pošlákny môžete zraziť s niekým, kto v tom priestore už je. Z neviditeľného miesta sa premietajú portréty dvadsiatich rôznych osôb na pozdĺžnu stenu, z toho jeden na stenu na konci asi osemmásť metrov dlhej chodby. Keď sa blížite k obrazu a zastanete pred ním, a je to napríklad obraz ďaleko vzadu sediaci osobu ona zaraďovanie vedane na-

hne sa smerom k vám, ostane pred vami chvíľu stáť v životnej veľkosti a istým spôsobom sa na vás pozerá. Ak odídete alebo prídliho 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...“³¹³

Priestor vytvorený pomocou nápadito použitých techník (videoobrazy sa premietajú cez šošovku bez rámu na tmavú stenu, istá mäkká neostrot obrazov zvyšuje ich strasidelnosť) 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 platonскеj jaskyni, na Orfeovom chodníku, vo svete duchov a tieňov. Prebieha od-rámovanie, pri ktorom sa dianie (alebo jeho nepri-tomnosť) celkom ponecháva na vnímanie pozorovateľa, a až v ňom sa udalosť 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 vidieť spoluzakladá tú oblasť spolupriítomnosti, ktorá tvorí jadro divadla. Tak ako v odlišnej forme pôsobia obrovské obrazové plochy Barnett a Newmana, i vydatená 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“³¹⁴, ktoré podnecuje zvýšenú akti-vitu pozorania. Ako sme už spomenuli, v úplnom protiklade k tendencii zvyšujúcich iluzionistických obrazov simulácie³¹⁵, ktorá je v zásade ob-razoborecká, sa tu ikonickosti priznáva oprávnenosť. Zatiaľ čo simulá-cia ničí ikonickosť tým, že ju zastupuje len veľmi povrchné, tu obraz potvrdzuje svoju autonómiu ako herný partner vidiaceho pohľadu. Keď hovorme 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 zodpove-dá už spomínaným fenoménom integrovaného divadelného priestoru. Hans Belting objasňuje, že „tmavá celá“ sa líši od kinosály ai od televíz-

neho monitoru. Jej priestor „je aj javiskom nášho pohybu v priestore, ktorý krajsie vyjadrieme francúzskym slovom *déambuler* než nemeckým *herumgehen*.“³¹⁶ K pozorovateľovi sa opakovane vracia dialektika imagi-nácie 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 monito-rom, kde sa všetky obrazy končia v ráme.“³¹⁷ Zároveň sa telesná prítom-nosť, naše vlastné kroky podmiernené otázkami vznikajúcimi v aktoch videnia prostredníctvom tohto „filozofoického mediálneho umenia“³¹⁸ stávajú „metaforami celkom iných pohybov, ktoré prebiehajú v našom vedomí (...) Priestor inštalácie sa stáva symbolom pre to „miesto obra-zov“, ktorým sme my sami.“³¹⁹

Zobrazenie a zobraziteľnosť

Elektronické obrazy ako odbremenenie

Otázka, ktorú mediálne divadlo kladie divákovi, znie: Prečo obraz fasciňuje 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 zadaní, ktorým je obraz, prilpelo niečo oslobodzujúce, čo ponúka pohľadú pôžitok. Obraz oslobodzuje túžbu od vŕteravých „iných okolností“ postihujúcich reálne, reálne prezentované telá, a unaša 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 tarchy. (...) Izolovanosť okamihu, jeho oddelenosť od retencie a protencie vedie k absolútnej, prítomnosti (v ktorej systém minulosti – prítomnosť – budúcnosť už nemá zmysel) a mení aj charakter priestoru. (...) Podstatným účinkom elektronického priestoru je *odtelesnenie*. Taká elektronická „prítomnosť“ nemá ani centrum pozornosti, ani pole viditeľnosti.³²⁰ V čom má prax, ktorá sa bráni takému „odbremeneniu“, hľadať oporu oproti zvodnej preslie virtuálnych obrazových svetov kyberborgu, internetu, virtuálnej reality atď.? Ako sa v zmenšenom modeli divadelnej situácie môže sama prítomnosť 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 nespĺnenú a nespĺniteľnú 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, sebaпредвѣдзanie, hranie rol, zhromažďovanie sa, prizieranie sa ako virtuálna alebo reálna participácia), ďalej *situáciou* a až nakoniec zobrazovaním. Mediálne

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, pričom 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 videoobrazе 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 „zvýšok“, 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 (pozadí), nikdy sa neprejavuje v prítomnosti. Telo je tak v divadle signifikantom (nie objektom) túžby. Naproti tomu elektronický obraz je čisté popredie. Vytvára 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. Osobitné napätie, s ktorým ju pozorujeme, je dychtivosťou po novom, po blížiacom sa (a neprichádzajúcom) vysvetlení. Napätie sa zachová len dovtedy, kým zostane aspoň dájaký 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 príležitosť, pri ktorej prebieha videnie, ktoré vidiac privádza k neviditeľnému“. „Možno je však obraz aj formou reprezentácie niečoho iného, totiž modelom predstavy všeobecnej skritičnosti vzhľadom na každú predstavu...“

definitívnemu uchopeniu, skutočnosti, na ktorú obraz vo svojej viditeľnosti poukazuje, no ktorá sama nemá nijaký výzor.⁴²¹ V takto chápanom „obraz“ ide o skúsenosť neprekonateľnej bezmocnosti z toho, že nám nemožno disponovať. Táto formulácia pomáha presnejšie pochopiť *odmietanie zobrazovania* v divadle, ktorému ide o to, aby vídenie neklamala lúzia dostupnosti viditeľného, obsiahnutá v elektronickom obraze. V napätom divadelnom pohľade je obsiahnuté očakávanie zazrieť „raz“ druhého. Tento pohľad však nesiahá po stále vzdialenejších reálnych priestoroch, jeho cesta vedie k sebe, ukazuje dovnútra, ozrejmuje a zviditeľňuje postavu, ktorá však ostáva hádankou. Preto tento pohľad sprievádza 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. Realnosť divadelnej postavy je vždy len v príhode, nie v prítomnosti. S ohľadom na virtuálny cieľ – zobrazenie (V) plnosti – nazvime tento spôsob jestrovania divadelnej postavy jej *zobraziteľnosťou*. Elektronické obrazy, ktoré premosťujú prázdnotu, plnia želania, falšujú hranice, sú naopak uskutočnením *zobrazenia*. To treba vysvetliť.

Štát Waltera Benjaminina o prekladateľoch definuje „preložiteľnosť“ ako logické potvrdenie istých textov, ktoré by boli záväzné, aj keby nikdy neboli preložené. V podobnom texte o nezabudnuteľnosti udalosti 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 *trého* pripomienutia, ktoré tento autor vysvetľuje ako božie pripomienutie. 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 predstavitelňá, viditeľná iba z celkom iného, človeku nedostupného uhla pohľadu. Napriek neskrývanej, extrémne zdôraznenej 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 divadelné artikuluje, osvedčuje svoju „zobraziteľnosť“. Nie je v žiadnej chvíli „daný“, nie je nijakým „údajom“, lebo podľa Benjaminina jeho povaha zodpovedá zobrazovaniu v *inej* sfére. Mediálne obrazy sú naproti tomu *iba data*. Herec v divadle ruší obraz. Elektronické obrazy však evokujú obraz naplnenia, fantazmu „okamžitého kontaktu“ so želaným. V divadle nie je to/ten/tá, čo vníname, dané, iba dávajúce, prichádzajúce, nastávajúce, odkazujúce na odpo-

(Heiner Müller), v ktorom sa signifikanty 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 nezmiertelnom 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 prekrapujúco. 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 usiňovaním o neosudovosti. Zobraziteľnosť ako estetická a zároveň etická skúsenosť je manifestáciou osudu, ústrednou témou tragického divadla. Ak však dramatické divadlo podľa antickejho vzoru spúšťalo osud do rámca narácie, fabulácie, v postdramatickom divadle sa osud nevyjadruje dejom, ale telesným zjavom: osud tu prehovára gestom, nie myšom. Aristoteles požadoval, a po ňom takmer celá divadelná teória, aby tragédia bola celkom, ktorý má začiatok, stred a koniec. Prirôdzené, bola to paradoxná predstava, lebo v skutočnosti, aj v tej rozprávejanej, nie je nijaký začiatok, nič také, čo, ako hovorí Aristoteles, nemá nijaké predpoklady, ani nijaký koniec, nič také, z čoho už nič nevyplýva. Vo svojej iba zdaniivo samozrejmej formulácii však Aristoteles nevyšlovlil 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 z množovaním 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. Média sa stávajú súčasťou obehu matematických definícií, dostupnosti, očívidnosti. Zobrazenie je tu iným výrazom pre informáciu. Roku 1979 Lyotard v *La condition postmoderne* tvrdil, že všetko, čo nemôže nadobudnúť formu informácie, v podmienkach všeobecneho 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 prevráta všetky informácie na niečo iné, na virtuálitu. Aj zo zobrazenia robí prejav zobraziteľnosti. To, čo divák pred sebou naozaj vidí, je už transformované na iba načtnnutú farbu neurčitého množstva *Omníša*

teda oblasť pozerania a transformuje každú vnímanú formu na indíciu hľadaneého. „Divadlo“ mení aj najjednoduchšie zobrazenie smrti na ne- uveriteľnú virtuálnosť. Naopak, elektronický obraz dovoľuje a požaduje vidieť aj to najnemožnejšie. Nižaké pole inej pôsobnosti, iba realnosť. Je dost 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:

EPILÓG

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 – napríklad nápadným tendenciám uzákoňovať všetky oblasti života – organizuje „moc“ čoraz viac ako mikrofyzičku, ako splet, v ktorej dokonca ani politická elita nemá skutočnú moc nad ekonomicko-politickými procesmi, niečo ešte jednotlivci, potom sa politický konflikt zámerné vyhnúba 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 absolutna 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, nevýhne sa poznatku, že z neho *vyzníži 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 poukazuje na spoločenské nešťavy nemôže uspieť v porovnaní s rýchlejšími a naliehavejšie 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 vónimavo hrať

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 menším 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 veľku 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*) píšú 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 najlepších prípadoch sa aj tu politické témy prekrývajú s úzkostlivým duševným sebašpytovaním.

Vo všetkých formách priameho politického divadla je veľmi dôležitá „účinnosť“ alebo ožajstné 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 presvedčenia presvedčených. Dnes, v epoche ustavičného politického diskurzu na všetkých kanáloch, primajmenšom v stredo európskych krajinách, to nie je inak. (Odtiaľto ťažko možno posúdiť, ako v celkom iných kontextoch politicky fungujú napríklad Ludovopolitické Teatro Macnaima 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 nadeľ si dokáže získavať rešpekt. Ako výrazné príklady poslužia divadelné tanečné večery Johanna Kresnika o politiky známých osobnostiach, počnúc Rosou Luxemburgovou cez Friedu

Kahlo po Ulrike Meinhofovú a Ernsta Jüngera. Sú to *odfancované 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 výtcal hrám Hochhutha: orientácia na mená, známe osobnosti obchádza ožajstnú 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 vydarенých príkladov divadla s politickými témami napriek tomu potvrdzuje všeobecny názor, že nepriamy prístup k týmto témam je oveľa divadelnejší.

Interkultúrne divadlo

Mnohí vidia politickú dimenziu divadla v interkultúrnym dorozumievaní. Túto možnosť síce nechceme úplne odmietnuť, ale nekritizovali indickí autori²² dôrazne obhajcov interkulturalizmu, ako sú Pavis, Schechner a aj Peter Brook, za to, že v interkultúrnych aktivitách často zamľčovali skryté neúčtivé a povrchné prisojovanie, kultúrno-imperialistické vykorisťovanie iných kultúr? Nielsen 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 potlačanou. Dvojnásobnosť interkultúrnej komunikácie pretrváva, pokiaľ sú kultúrne výrazové formy ešte vždy formami mocensky dominantnej alebo potlačenej kultúry, medzi ktorými jednoducho neprebíeha „komunikácia“. Namísto naháňania vysnivaného obrazu „novodobej transkultúrnej komunikatívnej syntézy prostredníctvom performance“ by bolo poctivejšie priznať spolu s Andrzejom Wirthom jednoducho 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 „ikonofiliu“ ako o interkulturalitu.²³ Mimovoľným potvrdením skepsy voči myšlienke interkultúrneho divadla sa stal výskum samotného Pavisu, ktorý v dvoch z troch bližšie skúmaných inscenácií (Wilsonov *Lear* vo Frankfurtu roku 1990, *Búrka* Petra Brooka v Paríži roku 1990 a *Zadekovo Oko* za oko v Paríži

kommunikáciu a ktorého argumenty pozitívneho zhodnotenia Brookovej interkultúrnej inscenácie *Búrky* tiež nie sú najpresvedčivejšie.³²⁴

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 sebaopätredzovanie kultúrnych skupinových identít než urbánny ideál vzájomného ovplyvňovania. Ale aj tu môžeme zapochybovať: vedí sa nestráťajú „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. Odhladnuc 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.³²⁵ 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 Heitera Müllera*, ktorí 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 Mudrooroa – 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 vídenie európskeho autora, hoci sústavne prejavoval politické sympatie k „tretiemu svetu“, sú priliš 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 udalosťou práve pre demonštráciu ťažko preklenuteľného odstupu medzi autorom a divadelníkmi. Mudrooro 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 Sifunentesa, ktorí zo svojej znalosti života na hranici medzi USA a Mexikom vyvinuli svojský divadelný štýl, aby tak vyjadřili „interkultúrnú“ skúsenosť potlačania a marginalizovania. Spojili v ňom rozhlasové umenie, hüp-hop, káblóvu televíziu, film a literatúru. Migrácia, pokračova-

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

Zobrazenie, miera a prekróčenie

V súvislosti s obtiažnosťou vytvárania adekvátnych foriem politického divadla nachádzame rozšírený, hoci otázný návrh ku klamnej *prirôdzenej morálke*, platnej zdaniľvo nezávisle od ambivalentnosti politického sveta. V divadle dopomáha k návratu idey divadla ako „morálneho ústavu“, ktorá však vždy bude triplet 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 zamyšľaný celok politického objektu, môže odhalovať jeho latentne autoritársku pozíciu. Uskutočňuje sa to demontážou diskurzívnych istôt politiky, demaskovaním rétoriky, netézovitým zobrazením. 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 politiky utlačaných, nevznikne z toho politické divadlo. Ak z politiky a jej vzrušujúcich aspektov vytážime iba zábavné efekty, je to možno politické divadlo, no len v negatívnom zmysle prinajlepšom ne-uviedomeného upevňovania pomerov. Divadlo sa nestane politickejším priamou tematizáciou politiky, ale implicitným obsahom svojho *spôsobu stvárnovania*. (Mimochodom, ten implikuje nielen určité formy, ale aj vždy iný spôsob práce. V tejto študii sa o ňom priliš nehovorilo, jednako by si zaslužil vlastný výskum, lebo v spôsobe, akým je divadlo urobené, môže spočívať aj jeho politický obsah.) Divadlo ako prax, nie ako téza, exemplárne predstavuje spojenie rôznorodostí, 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 činnosti a prácam, aby sa zvečňovali ako produkty, objekty a informácie. Tým, že divadlo uplatňuje svoj charakter udalosti, manifestuje dušu mŕtveho produktu, živú umeleckú prácu, pre ktorú je všetko nepredvidateľné 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 plati pre všetkých. snadlnáňň normm 327 Sinnhaltlich-erwählön

ský zákon je spoločnou normou, politickosť je oblasťou jej potvrzovania, posilňovania, zabezpečovania, prispôsobovania na premenlivý beh vecí, odstraňovania alebo modifikovania. Preto existuje neprekluteľný 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 nenyvstiteľné bez momentu prestúpenia predpisu, *prekráčovania*. Tomu protirečí argument, kedysi v americkej diskusii všadeprítomný. Ak prijímame 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 druhého³²⁸, potom sa ponúka téza, že „avantgardistická“ politika prekráčovania už nie je možná, lebo potrebuje kultúrne hranice (ktoré môže prekráčať), také hranice však na – podľa všetkého – neohraničenom horizonte multinacionálneho kapitalizmu stratili význam³²⁹. Podľa toho by už nemala existovať nijaká prekráčujúca (transgresívna), ale iba nepoddajná (rezistentná) politika umení. Odhladnuc 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 začítujete to.

Ja to však nespravím! Rátajte si!

Rátajte s Fatzerovou desaťgrossovou výdržou
A Fatzerovým každodenným začiatkami!

Preskúmajte moju skazu

Zmierte sa s neočakávaným

Zo všetkého, čím som,

Berte iba čo sa vám hodí.

Zvyšok je Fatzer.“³³⁰

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 sebaínscenovanie šamanov, náčelníkov a kňazov, ktorí prehnanou gestikou a kostýmovaním manifestujú svoje zvláštne postavenie voči kolektívu: divadlo ako mocenské pôsobenie. Zároveň je však divadlo praxou so signifikantným materiálom, ktorý nevytvára mocenské portadky, ale do usporiadaného, usporiadávajúcего vnímania vnaša 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 *prerušenia* a *zrušenia*. Téza, že divadlo je politické do takej miery, do akej ruší a „vypuští“ aj kategórie politickosti namiesto vytvárania akokoľvek dobre mienených nových zákonov, je len zdanlivo paradoxná.

Afformance Art?

Na tomto mieste sa núka zaradenie jazykovo-filozofickej 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-políciu a proti-konanie namiesto toho, aby sme ho chápali ako *ne-konanie* a zrušenie zákona. Ak teória rečových aktov definuje narábanie jazykovými znakmi (nielen holoými 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, aktívnemu bilancovaniu. Môžeme si vypožičať pojem *afformatívnosť* Wernera Hamachera³³¹, 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 klanou – istotou, že vôbec niečo stvárajú, že to, čo konajú, je v každom prípade konanie. Hoci neverdia, čo to konanie znamená, živia v sebe – možno ušľachtilú, 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 dvojnásobným spôsobom, keď sa k reálnemu približuje na úteku pred falošným zdáním. Divadlo prestupuje každé stváranie zneistením, či sa niečo stvární; každý akt neistotou, či sa udiat; každú tézu, každú pozíciu, každé dielo, každý zmysel zaváňaním a potencionálnou neplatnosťou. Divadlo možno ani nemôže vedieť, či niečo činí, niečo spôsobuje a či ešte niečo znamená. Preto tak koná – odhladnuc od výnomsnej a smiešnej muzikálovej masovej zábavy – čoraz menej. Produkuje stále menej významu, lebo by sa azda mohlo niečo udiat 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.³³² 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 ne deje 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 estetikosti týka umení vo všeobecnosti a *všetkých* podob divadla, súvislosti medzi postdramatickou estetikou a možnou politickou dimenziou divadla zaznievajú v pochoptiteľnej 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 tradíciu 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 pocítovanou *dramatis persona* a reálnym hercom? Mohli by sme sa obávať, že rozpúšťanie kánonu tradičných foriem povedie k spustrnutiu 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 vecnosti, Hamlet), ale vystavuje sa telo herca v jeho pomiteľnosti, sa znovu, iste po novom, objavujú témy najstarších divadelných tradícií, tajomstvo, smrť, skaza, rozchod, stravba vlna chaf trazitka a eros. Smrť môže byť v reálnom čase ia-

viska priateľsky prijímaným odchodom, nemusí byť nijakou fiktívnou tragédiou, ale scénickým gestom „mieneným ako smrť“, no odteraz v sebe jednoduchejšie gesto obsahuje celú ťažobu „každodennej“ základnej skúsenosti odchodu. Postdramatické divadlo sa priblížilo triválnemu a banálnemu, jednoduchosti stretnutia, pohľadu, spoločnej situácie. Tým divadlo možno aj odpovedá na presýtenosť denným prítokom umelých foriem dráždenia. Inflačné, cit otupujúce dramatiizovanie každenných 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 desiatročiami ozrejmila, ako môžeme uchopiť politické divadlo: tak, že dramatickú fantazmagóriu subjektu rozbijeme o nehybný múr „iného“ času sociálnej skutočnosti. To, čo prežívame a/alebo štýlizujeme ako drámu, je iba nesmierne kľamné chápanie diania ako konania. Dianie sa vykladá ako konanie: to je Nietzscheho definícia mytologizovania. Mení sa aj neregulované iluzívne vnímanie skutočnosti individuá, jeho „večná“ spontánne antropologický 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 zatial asi viac hodí hociktorá iná forma než kauzálny logický dej a s ním súvisiace udalosti podľa rozhodnutí jednotlivcov. Dráma a spoločnosť sa nezahodujú. Keď však dramatické divadlo tak „dramaticky“ stráca význam, môže to byť predzvesťou toho, že je na ústupu 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 ai to nakonfliktnejšie už nevidí ako dráma. Zobrazenia forma*

„drama“ je pripravená, siaha však do prázdnoty, ak má vytvoriť skúsenosť skutočnosti (mimo melodramatických lúžidi). Isteže ešte môžeme v tom alebo onom momente zápasu diváckeho 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 rozplňujúcom a stahujúcom sa vesmíre, teórie chaosu a hry zbavili realitu dramatickosti.

V ďalších úvahách o miznutí dramatických impulzov môžeme nadvziať na tézu Richarda Schechnera. Zdôrazňuje, že model „drama“, chápaný v zmysle Turnerovej „sociálnej drámy“ s jej fázami rozpadu sociálnej normy, krízy, zmierenia (*redressive action*) a reintegrácie, teda znovuvytvorením sociálneho kontinua, predstavuje model konfliktu a jeho zvládnutia, ktorý napokon spočíva na širšej spoločenskej súdržnosti. Štruktúra „performance“ v mnohostrannom zmysle, ktorý definuje teória kultúrnej performance v divadelnej antropológii, sa skladá z fáz zhromaždenia, vlastnej performance a rozchodu. V tomto presne zafixovanom rámci ponúka táto teória obraz inscenácie konfliktu obklopeného priestorom solidarity, ktorý tento konflikt naozaj umožňuje. Tento názor³³³ 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 vyzerať s „timelom“, solidaritou alebo aj hlbšou symbolickou jednotou spoločnosti, *keď 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 navrhnutím alaba či vlnrednie zastaraný obraz sociálnych a personál-

nych konfliktov. Ak na chvíľu podľahneme pokúšeniu pozerať na všetky rozpaky nad postdramatickým divadlom ako na výraz súčasných sociálnych štruktúr, vystáva z toho dosť pochmúrný obraz. Ťažko potlačíme podozrenie, že spoločnosť si nemôže alebo nechce dovoliť komplexné a hlbšie strámenia deštruktívnych konfliktov, strámenia, ktoré idú k podstate. Hrá sa na spoločnosť, ktorá údajne také konflikty už nemá. Divadelná estetika, hoci nevdolaj, 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 narúšené základy, sú chabé. Postdramatické divadlo je aj divadlom v čase vynechaných obrazov konfliktu.

„Spektakulárna spoločnosť“ a divadlo

Pokles dramatickosti zjavne neznamená to isté ako pokles teatrálnosti. Naopak: teatralizácia preniká celým spoločenským životom, počínajúc individuálnymi pokusmi prostredníctvom módy vyrábať/predstierať *verejnú ja*: kultom sebasvárnovania a sebaodhalovania módnymi a inými signálmi, ktoré majú nejakej skupine i anonymernej mase prezentovať (zväčša, pravdaže, vypožičaný) model ja. Popri vonkajšej konštrukcii individuálna nachádzame sebaaprezentáciu skupinových a generáčnych identít, ktoré sa v dôsledku chyľbajúcich utvárajúcich rečových diskurzov, programov, ideológií, utopii prezentujú ako divadelné podujatia. Ak prijíname za svoje reklamu, sebainscenáciu sveta biznisu a teatrálnosť mediálnej sebaaprezentácie politiky, zjavne sa dovrší to, čo Guy Debord nazval „spektakulárnou spoločnosťou“. Podstatnou skutočnosťou západných spoločností je, že všetky ľudské skúsenosti (život, erotika, štástie, 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 zdaniivo viac a viac prestáva obmedzovať svoje potreby, dostáva sa zároveň do priam totálnej závislosti práve od tohto rastu, respektíve od politických proutriedkov, ktoré ho zabezpečujú.³³⁴ Na to je však nevyhnutné *definovať občana ako diváka* – táto definícia je v mediálnej spoločnosti beztrak čoraz pochopiteľnejšia. V jednom texte, ktorý sa týka mediálnych efektov v oblasti politiky níga Sammil Wahar. Alra štúdiá: ...

tam, kde sme, pred televízorom, takže katastrofy ostávajú vždy vonku, vždy ako „objekt“ pre „subjekt“ – to je implicitný prístup médií. Avšak tento potešiteľný prístup sa prekrýva s rovnako zreteľnou, i keď takisto nevyšlovenou hrozbou: ostaná tam, kde si. Lebo keď sa pohneš, ľahko by mohlo prísť k intervencii, či už humanitárnej alebo inej.³³⁵ Zisťujeme, 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. Hovorené je principiálne záväzné. (Vypoved „milujem ťa“ nie je informáciou, ale konaním, angažovaním sa.) Média 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 médium 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, inakedy 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 spoločenské divákov izolovane prijímajúcich obrazy v svojich bytoch, takže neprestajná prezentácia zhanobných, zranených tiel, zabíjajúcich v katastrofách (izolovaných, reálnych alebo fiktívnych) postupuje od radikálneho odstupe k pasívnemu prizieranu sa: uvoľňuje prepojenie vnímania a konania, prijímaného posolstva a zodpovednosti. Nachádzame sa v spektákli, v ktorom sa však môžeme iba *prizerať* – ako v zlom tradičnom divadle. Postdramatické divadlo sa v týchto podmienkach usiluje vyhnúť sa zmožovaniu „obrazov“, do ktorých napokon všetky spektákly 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 spomalenie, 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.³³⁶ Zároveň sa však musíme vystríhať ľahkej 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 *všadehonná* – v oboch prípadoch už ďalej nie je zaujímavá. Divadlo je to-

titž, vo svojom praktickom aspekte, *socialným 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 *politickou vnímaním*. Jej charakterizáciu začneme pripomenkou, že spôsob percepcie nemôžeme oddeliť od existencie divadla v prirodzenom svete médií, ktoré masívne ovplyvňujú celé vnímanie. Bleskurýchlo prenášaný a zdaniľvo 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 lahostajnosť. So všetkým vstupujeme do (medializovaného) kontaktu a zároveň vnímanie samých seba ako odpojených od plnosti skutočnosti a fikcií, o ktorých sme informovaní. Média 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 apelatívnymi 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 používateľia. Okamih za okamihom sa maže stopa, zabráňuje sa sebareferencii znakov. Tak dochádza k skrytému „rozdrovojeniu“ 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, čini 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 všetky mi 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 neskrutčnejšie je jej stvárnenie. Horor 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 *znenekloniinira vzáimná zahamnia horvni a hniánka do vnímanie*

divadelných obrazov a tak zviditeľniť pretrhnuté väzba medzi vnímaním a vlastnou skúsenosťou. Takáto skúsenosť by nebola len estetická, ale aj eticko-politická. Všetko ostatné, ani perfektné urobené politické demonstrácie, neunikne Baudrillardovej diagnóze, že tu ide iba o cirkuľujúce 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 sťalosti a afirmácii, len inak vyjadrený: narábanie aj s tabu. Tabu sa vždy spája s divadlom.³⁷ Ak sa na „tabu“ pozeráme ako na sociálne zakotvenú formu reakcie, ktorá ešte pred akýmkoľvek racionálnym spracovaním zahŕňa určité reality, spôsoby správania alebo zobrazovania ako „nedotknuteľné“, nechutné, neakceptovateľné, čiže preferuje afekt pred akýmkoľvek racionálnym zhodnotením, vysťhuje to známa poznámka, že tabu v procese racionalizácie, demytologizácie a odklínania 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, keďich taká racionalizácia uspala? Nevedie už teraz nerešpektovanie spontánnych pohnutí (napríklad so zretelom na životné prostredie, zvieratá, klímu, sociálny chlad) v prospech ekonomickej účelovej racionalizácie k zjavným a nezadŕžateľným 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 predvädzala *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“ emóciam, úlohu pozdvihnutia emócií „na vyšší stupeň“, podpora lásky k spravodlivosti a rozhorčenia nad neprávosťou. V storočí racionalizácie, ideálu kalkulácie, zovšeobecnenej racionality trhu pripadá divadlu úloha narábať s emostriedkami *estetiku rizika* extrémami afektu, ktoré

vždy obsahujú aj možnosť zraňujúceho porušenia tabu. To sa uskutočňuje vtedy, keď sa diváci postavia pred problém konfrontovať sa s tým, čo sa udialo v ich spoluprítomnosti, len čo sa stratil bezpečný odstup, ktorý zdanlivo zaisťovala estetická diferencia 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 stvárnenej výpovedi, 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.