

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

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

## 11. Udalosť / situácia

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

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

Nie je potrebné obsérne zdôvodňovať, že divadlo takto môže poklesnúť na úroveň nezávažného eventu. V tejto chvíli nás však nezaujíma ani tak táto otázka, ako skôr tým daná jeho spríaznenosť s happeningom a performančným umením (*performance art*). Obe umelecké formy sa vzhľadom na stratu významu textu charakterizuje vlastná literárna koherencia. Obe spracúvajú telesný, afektívny a priestorový vzťah akterov a divákov a skúmajú možnosti participácie a interakcie, obe zdôrazňujú prítomnosť (dianie v reálnej situácii) oproti re-reprezentácii (miméziis fiktívneho), akt oproti výsledku. Divadlo sa takto vyhráňuje ako proces, a nie ako hotový výsledok, ako tvorivosť a činnosť namiesto produktu, ako pôsobiacia sila (*energia*), nie ako dielo (*ergon*). V tom naďalej preživa vplyv moderny. Klasické avantgardy najrozličnejším spôsobom reaktivizovali premennú 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 surrealistizmus spravidla pri koncipovaní akčného umenia túžba po radikálnom prehodnotení civilizovaných hodnôt a zreolucionizovaní 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 udalosti, *ynimiek*, okamihov odchýlky.

udalosti a situácie divadla, ak sa jeho zákonitosť už neodvodzuje od reálnych prezentácií v rámci tejto udalosti alebo od jeho charakteru ako sťaženého vanej reality, ale od zámeru 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.

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

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

Divadlo sa stáva "sociálnou situáciou", v ktorej sa divák dozvedá, ako veľmi závisí nielen od neho, ale aj od ostatných, čo zazijie. Pokiaľ ide o jeho úlohu, základný model divadla sa môže nacistó obrátiť. Režisér Uwe Mengel skúša so svojimi hercami tak, že vlastne nepredvádzajú dialektiku, ale vystavujú jeho "vysledok" v prázdnom výklade, slúžiacom ako divadlo. Po procese intenzívneho zaobrerania sa sociálnymi problémami určitej mestskej štvrť vymysla s ňou súvisiacu stóru. Herci sa intenzívne vnorja do svojich úloh. Niekoľko zabilí, v obchode sa ako svedkovia zhrmazdia otraseňi priateľia, smútiaci príbuzní, páchatel a iní účastníci fiktívneho príbehu, jeden herec prevzeme rolu mŕtvoľ, dvere obchodu sú otvorené a koncept inscenácie spočíva v tom, že diváci vstúpia dnu a môžu sa *vytýtovať* jednotlivých hercov na príbeh, na ich názory a pocity a zatahnuť ich do rozhovoru. Každý divák logicky dostane iba také divadlo, aké si vlastnou aktivitou a ochorou komunikovať "zaslúži". Ak takúto prax medzi "divadlom", performanciou, výtvorným 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 "Läter" (páchatelia).

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

AMM  
F. J. J.

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

John Jesurun vytvoril vo svojom „kinematografickom“ divadle nový spôsob narábania s hlasom a zvukom. Príležitosť definovať zvuk, obraz, priestor a scénu siločiarami sa pripisuje opticky organizovanému scénickému priestoru. Zvuky, ich šírenie, smerovanie vytvárajú *agencement* s vizuálnymi štruktúrami ako súčiastkami stroja, ktorý spája telá, obrazy a zvuky. Jeho prácu môžeme opísať v kontexte paradigmy, o ktorej Helga Finterová píše: „Frontálny boj proti reči nahrádza lživá hra s jazykmi, ktorých prvky sa ľahko usporadúvajú nanovo. V storočí elektroniky a médií sa z tieňového šumu Artaudových extatických prejavov uvoľňujú groteskné a tragikomické hlasy, ktoré vychádzajú zo skúsenosti plurality jazykov a relativity diskurzov, aké napríklad sprostredkováva mesto New York.“<sup>208</sup> U Newyorčana Jesuruna sa javisko stáva *environmentom* svetelných štruktúr a auditívnych textúr. Textový stroj z hlasov, slov, asociácií pracuje od prvého momentu v ostrom tempe, bleskovými replikami a spojeniami, prakticky bez prestávok. Fragmenty deja sú predvídateľné. Z neurčitosti sa odvíjajú jednotlivé dialógy, polemiky, lúbostné návrhy. Politické a osobné sa mieša. Jesurunova téma, komunikácia – hrozivosť reči – viac vypovedá o forme ako o obsahu.

Aj v Jesurunových prácach hlasy často odcudzujú neviditeľné mikrofóny a znejú odinakadiaľ. Vety lietajú sem a tam, opisujú línie, vytvárajú polia, ktoré interferujú s optickými danosťami. Strojová rýchlosť hovorenia a nadväzností umožňuje slovám pôsobiť ako šípy alebo loptičky, ktoré vystreľujú medzi osobami a obrazmi sem a tam, tak rýchlo ako v bláznivej komédii. Tak ťahajú siločiare cez scénu, ktorú vidí divák, uhniedzujú sa v nej a predurčujú jej vizuálnu podobu. Kto hovorí, kto odpovedá? Hľadáme pohľadom. Kto je ten, kto práve hovorí? Objavujeme pery, ktoré sa pohybujú, asociujeme hlas s obrazom, skladáme rozpadnuté, znova to strácame. Tak ako pohľad putuje medzi telom a videoobrazom sem a tam, reflektujúc sám seba, aby sa dozvedel, kde sa spojí fascinácia, erotika, záujem, zakúšajúc sa teda ako videopohľad, konštituuje počúvanie iný priestor v optickom: styčné plochy, línie, ktoré prekračujú bariéry.

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

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

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

skúsenosť vybočujúca zo zvyčajného totiž prináša jeho zreteľné vnímanie, umožní mu vystúpiť z nevyjadriteľnej danosti na úroveň témy. Tým vzniká nový divadelno-estetický fenomén. Ak sa totiž posúva do centra úmysel využiť špecifikum divadla ako spôsobu stvárňovania na to, aby sa čas ako taký, čas ako čas stal predmetom divadelno-estetického skúsenosti, potom sa skutočne merateľný čas divadelného diania 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 všetkými prítomnými spoločne spotrebúvaný čas, nie ako čas re-rezentovaný v rámci fiktívneho rozprávačského vesmíru.

## 1. Duration

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

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

Dočítajte je, že trvanie tu nezobrazuje len trvanie. Spomínanie na ja-  
visku nereferuje ani o pomalosti fiktívneho univerza, ktoré by bolo spä-  
tē so svetom našich skúseností<sup>235</sup>, ani nemôžeme povedať, že by spoma-  
lovanie prostredníctvom iónie alebo anti-frázy reflektovalo brutálnu  
alebo uponáhľanosť "reálneho" života. Divadlo referuje skôr o svojom  
vlastnom procese. Keď inscenácia Roberta Wilsona trvá šesť hodín, roz-  
hodujúcou divadelnou skúsenosťou nie je objektívna dĺžka, "čas hodín",  
ale imanenčná skúsenosť časového rozpinania. Pravda, na druhej strane  
časová skúsenosť nie je celkom nezávislá od reálneho trvania predsta-  
venia. Zaujímavým problémom analýzy predstavovania by teda bolo, ako  
opísať také divadelné formy, v ktorých je autonómny divadelný čas tak  
úzko spojený s (vedome hľadaným) *trvaním a pomalosťou stvárňovane-*  
*ho*, že sa vnímanie "trvania divadla" a "trvania rozprávania" sotva dajú  
od seba oddeliť.

## 2. Čas a fotografia

Roland Barthes vo svojej štúdií o fotografii hovorí o súvislosti, ktorá  
sa bezprostredne týka časovej dimenzie. Zdôrazňuje, že fotografia sa  
v umení nestretáva s malbou, ale s divadlom: "*Camera obscura* splodila  
teda tak perspektívny obraz, ako aj Fotografiu a Diorámu, čo sú všetko  
scénické umenia: ak mi však fotografia pripadá bližšia divadlu, je za  
tým zvláštny sprostredkovateľ (som asi jediný, kto ho vidí): Smrt. Dnes  
už vieme o pôvodnom vzťahu divadla a kultu mŕtvych: prví herci sa  
od spoločnosti oddelili tým, že hrali úlohy mŕtvych: líčiť sa znamenalo  
označovať sa ako telo súčasne mŕtve i žive: nabieleňe poprsie totemic-  
keho divadla, človek s namalovanou tvárou v čínskom divadle, líčenie  
ryzovou pastou indického divadla kathakali, maska japonského divadla  
nō. Rovnaky vzťah som teraz našiel aj na fotografii: nech sa ju akokoľ-  
vek usilujem vidieť ako živú (ale tento zápal pre oživovanie snímok je  
zrejme mytické popieranie smrteľnej choroby), fotografia je predsa ako  
prapôvodné divadlo, je ako *tableaux vivants*, obrazové stvárnenie nehyb-  
nej a zamaskovanej tváre, v ktorej vidíme mŕtvych."<sup>237</sup>