

Úvod a struktura práce:

Dramaturgie, resp. vizuální (druh) dramaturgie, je výchozím bodem následujících kapitol disertační práce, ve kterých je cílem aplikovat tento koncept na různé sféry performativních prostředí. Jako jistým inspiračním zdrojem v takto nastavené perspektivě je pro mě publikace *“Dramaturgy and Architecture: Theatre, Utopia and the Built Environment”* (2015), kde je dramaturgie pojímána optikou architektury. Autorka knihy, britská teoretička umění a divadelní umělkyně Cathy Turner, zde vychází z přesvědčení, že dramaturgie a architektura mají společné rysy, přičemž divadlo pojímá jako „umění stavby“. *„This book grew out of the observation that there are commonalities between dramaturgy and architecture, and through examining this relationship, it became, too, an exploration of theatre as an “art of building”, and its capacity for questioning and enquiring into spatial production.“*¹

Turner záměrně volí termín „dramaturgie“, neboť jejím cílem není diskuse o divadelních budovách – jejich historii, inscenacích a inscenačních podmínkách, diváctví či scénografie - ale pojednání o základních principech divadelní tvorby jako celku.² V rámci definování pojmu dramaturgie odkazuje autorka především na svůj předešlý výzkum, který vyústil v publikaci *Dramaturgy and Performance* (2008). Nabízí přitom mnoho rozličných konceptů a přístupů k dramaturgii, a nakonec dochází k závěru, že v širším chápání tohoto termínu můžeme popsat jako „dramaturgii“ jakékoliv časoprostorové struktury.³ V prezentovaném výzkumu pak autorka chápe dramaturgii jako fenomén, který spojuje myšlenky/nápady do struktur - akci do umělecké skladby díla, což ji vede k úvahám o konceptualizaci a produkci prostoru v představení.⁴ Vychází přitom mj. z teze Kate Newey, že divadlo je coby kulturní produkt součástí vizuální kultury, kterou Turner rozšiřuje tvrzením, že divadelní inscenace, resp. představení je součástí architektonického myšlení a praxe.⁵

Podstatné v přístupu Turner je mj. to, že se snaží začlenit pojem „dramaturgie“ do přístupu k divadlu/ performance napříč žánry, a to bez implicitní prioritizace dramatického textu (avšak nevylučuje jej tam, kde se objeví). Není proto divu, že vychází také z Lehmannova pojetí postdramatického divadla⁶, či konceptu „Land/scape/theatre“ americké spisovatelky a teatroložky Elinor Fuchs.⁷ Pro Turner je zásadní jejich diskuse o nových způsobech použití textu – už ne coby

¹ TURNER, Cathy. *Dramaturgy and architecture: theatre, utopia and the built environment*. Palgrave Macmillan, 2015. ISBN 978-0-230-36402-8. Str. 1.

² “While this study does not exclude those factors, the attention to “dramaturgy” implies that the focus is on the underpinning principles of theatrical construction viewed as a whole.” IBID.

³ IBID. Str. 3.

⁴ “The concept of dramaturgy relates ideas to structure, and action to architectonics, bringing me to focus on the conceptualisation and production of space in the theatre event. The play text, a template for the event, is of interest of well.” IBID. Str. 1.

⁵ “[...] what it might mean to consider “theatre ... as a cultural product which is part of this modernising visual culture. (Kate Newey, 2009:6). In the spirit of this suggestion, this book is an attempt to consider theatre production as part of architectural thinking and practice.” IBID. Str.2.

⁶ Konkrétně vychází z Lehmannovy studie *„From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy“* (1997), ve které německý teatrolog přichází s myšlenkou, že se evropské divadlo konce dvacátého století vyvinulo z logocentrického dramatu v „nový druh architektury – architekturu divadla“.

privilegovaného místa určité „architektury“ ale jako „krajiny“. Termín „architektura“ přitom zastupuje paralelu pro „drama/dramatické“ a „krajina“ pro „postdramatické“. Metafora krajiny má podle Turner zároveň implikovat rozptýlení významu a spojení s vizuální dramaturgií.⁸

Zjednodušeně lze shrnout, že Turner pracuje s dramaturgií jako s přímým zásahem do/ a organizací zastavěného – obývaného prostředí. I já ve svém uvažování pracuji s „rozšířeným“ chápáním dramaturgie („*expanded dramaturgical thinking*“), které vychází z tradičního pojetí a snaží se jej aplikovat nad rámec literárních zájmů, obecněji na strukturu různých událostí.⁹ V popředí zájmu tedy již není kritická a analytická interpretace dramatu v podobě literárního díla, vedená za účelem začlenění textu do díla divadelního¹⁰, ale „souhra literárních, prostorových, kinestetických a technických praktik.“¹¹ V určitém smyslu podobným směrem, jako Turner pracuje s dramaturgií a architekturou, bych se chtěla pokusit rozvíjet koncept vizuální dramaturgie v následujících kapitolách:

1. Vizuální dramaturgie v kontextu postmoderní filozofie
2. Vizuální dramaturgie a výstavní prostor
 - a. příklad ČR: Pražské Quadriennale
 - b. příklad zahraniční: Biennale Arte
3. Vizuální dramaturgie a jevištní prostor
 - a. příklad ČR: Handa Gote / D'Épog
 - b. příklad zahraniční: Hotel Pro Forma
4. Vizuální dramaturgie a veřejný prostor
 - a. příklad ČR: Terén / Praha není Česko
 - b. příklad zahraniční: Gob Squad / Rimini Protokoll
5. Vizuální dramaturgie a liturgický prostor
 - a. příklad ČR: Jedovnice
 - b. příklad zahraniční: Poitiers
6. Vizuální dramaturgie a virtuální prostor (?)
 - a. Virtuální performance
 - b. Virtuální instalace (Instagram)

⁸ “However, since what he describes is, in many respects, a retreat from the hierarchical implications of architectural construction, he concludes by discussing the new uses of text – no longer “the privileged place of a certain architecture” – in terms of “landscape”, a word chosen to suggest a dispersal of meaning, a choric network of voices and a connection with visual dramaturgy.” - „For Lehmann, as for many others, an attention to spatiality in performance follows a break with representation and with dramatic conventions that seemingly tie dramaturgy to narrative and character.” IBID.

⁹ Eugenio Barba: dramaturgie je nejen to, co herci říkají a dělají, ale také to, co zní: zvuky, zvuky, světla, změny ve vesmíru, (1985: 75). Více: Peter Eckersall (Eckersall 2006, 283), Cathy Turner, & Synne Behrnt (Dramaturgy and Performance (Theatre and Performance Practices), 2008

¹⁰ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. Praha, NAMU. 2008. Str. 107.

¹¹ Peter Eckersall definuje dramaturgii jako: “[...] a confluence of literary, spatial, kinaesthetic and technical practices, worked and woven in the matrix of aesthetic and ideological forces.” (Eckersall 2006, 283). Turner dodává, že: “[...] the dramaturgy of a play or performance could also be described as its “composition”, “structure” or “fabric”.”

Úvod k vizuální dramaturgii

Ve snaze popsat radikální proměny divadla v druhé polovině 20. století, které odkazují na divadlo mimo oblast dramatu, hovoří Hans-Thies Lehmann ve své monografii z roku 1999 o „postdramatickém divadle“. Uvedeným pojmem označuje soudobou divadelní tvorbu, zakládající se především na performativních prvcích, a nikoliv na literárním textu jakožto dramaturgické bázi divadelního artefaktu. Z tohoto způsobu divadelní praxe vyplývá, že jsou i její scénografické realizace nově vnímány na základě performativního principu (ve smyslu vizuálního ztvárnění performativních prostředí). Norský teoretik Knut Ove Arntzen při snaze popsat tyto nové (vizuální) formy přichází už v osmdesátých letech 20. století s pojmem „visual dramaturgy“. Arntzen jím označuje způsob divadelní tvorby, kdy je na textu postavená dramaturgie nahrazena určitým performativním konceptem, který se stává pořádkajícím – určujícím principem výsledného jevištního tvaru. A jelikož „vizuální dramaturgie“ není podřízena textu, může svobodně rozvíjet vlastní logiku, kterou vytváří prostřednictvím sekvencí a korespondencí, nikoli lineárně-narativními strukturami, přičemž se právě scénografie stává jejím ústředním prvkem.¹² Na mysl se po této definici pravděpodobně dostává teorie rhizomatického modelu myšlení, jak jej definoval filosof Gilles Deleuze spolu s psychoanalytikem Félixem Guattari.¹³ Zjednodušeně řečeno se jedná o decentralizovaný nehierarchický systém, kdy je logický řád lineární kontinuity fabule nahrazen poetickou koherencí jiné povahy.¹⁴ Jedná se o jistou alternativu ke způsobu „uvažování v pojmech, na základě dichotomií (subjekt a objekt, označující a označované), hierarchie (nadřazené a podřazené) a kausality (příčina a následek).“¹⁵ Rhizomatický model coby nástroj k pojmenování principů vybraných vizuálně orientovaných děl bude představen v kapitole „Vizuální dramaturgie v kontextu postmoderní filozofie.“

V doposud probádané literatuře se vizuální dramaturgii nejvíce věnuje německý teatrolog Hans-Thies Lehmann, který koncept od Arntzena přebírá a pojímá jej jako jeden ze znaků – atributů – specifických rysů postdramatického divadla.¹⁶ Cílem následujícího textu je proto představit, jakým způsobem s konceptem zmínění teatrologové pracují (oddíl 1; 2).

¹² „The logic of visual dramaturgy develops through “sequences and correspondences, nodal and condensation points of perception” rather than linear narrative structure. Scenography is often the central component of visual dramaturgy.“ IN: MCKINNEY, Joslin, BUTTERWORTH, Philip. The Cambridge introduction to scenography. Cambridge 2009, s. 6.

¹³ 1976; Tisíc plošin 1979

¹⁴ Koncept vychází z termínu převzatého z botaniky: Rhizom česky znamená oddenek a označuje druh kořenového systému, u nějž nelze určit hlavní a vedlejší kořeny, tj. hierarchii. Pro rozsáhlejší vysvětlení a příklad využití rhizomatického modelu pro analytické zpracování vybrané látky například viz. LIŠKA, Barbora. *Poetické principy (ne)dramatických divadelních textů Heinerja Müllera*. 2019.

¹⁵ Tamtéž, str. 19.

¹⁶ S vědomím toho, že se Lehmannova koncepce postdramatického divadla jeví mnoha teoretikům jako problematická - jedná se zejména o nejasně vymezené terminologie a nedostatečného metodologického uchopení zkoumané problematiky. Viz. více např. JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Postdramatické divadlo jako pojem aneb Postteatrologie*. Divadelní revue, 2018, 1, s. 52–59.

1. Vizuální dramaturgie podle Arntzena

Knut Ove Arntzen, profesor teatrologie působící na norské univerzitě v Bergenu (University of Bergen), se profesně zabývá koncepty vizuálního typu dramaturgie a post-mainstreamovým obratem, jež demonstruje zejména na příkladech skandinávské nezávislé (projektové) divadelní scény. Publikuje články o novém divadle a jeho výzkumu (artistic research), site-specific a ambientním divadelním vývoji, tanci a hybridním umění.

Arntzen se výzkumu vizuálně orientovaného divadla věnoval především v osmdesátých a devadesátých letech 20. století, kdy formuloval svůj koncept „vizuálního druhu dramaturgie“ („*A Visual Kind of Dramaturgy*“) v kontextu soudobé německé divadelní tvorby, zejména prostřednictvím tzv. „divadla obrazů“ jak jej rozvíjel Robert Wilson (viz níže). Poprvé tento koncept zmiňuje ve svém příspěvku na konferenci (a následném sborníku) *Small is Beautiful: Small Countries Theatre Conference* (Glasgow 1990)¹⁷. Nutné je hned v úvodu podotknout, že pojednávané téma doposud nebylo souborně zpracováno v žádné shrnující publikaci napsané v anglickém nebo německém jazyce, natož pak v češtině. O vizuální dramaturgii existuje menší množství studií a zmínky v různých současných publikacích, věnovaných dramaturgii a scénografii v nejširším slova smyslu. Většinou jde ale jen o krátké představené tohoto pojmu. Příkladem jsou zejména přehledové publikace jako *Beyond Scenography* (Rachel Hann, 2018), *The Cambridge Introduction to Scenography* (Joslin McKinney, Philip Butterworth 2009), *The Routledge Companion to Scenography* (Arnold Aronson, 2017), *The Routledge Companion to Dramaturgy* (Magda Romanska, 2014) atd. Základním dostupným zdrojem informací tak zůstává příslušná pasáž Lehmannovy monografie o postdramatickém divadle.

Samotný Knut Ove Arntzen se uvedeného pojmu věnuje v samostatném slovníkovém hesle o vizuální dramaturgii z roku (1994)¹⁸, avšak to doposud nebylo přeloženo. Dále existuje několik jeho pojednání o tématu v kontextu norského projektového divadla, jako například v monografii o divadelní skupině Baktruppen¹⁹, nebo v článku nazvaném „*From Visual Performance to Project Theatre in Scandinavia*“.²⁰

Jak je uvedeno výše, Arntzen přistupuje ke konceptu vizuální dramaturgie prostřednictvím obrazového divadla (*designer's theatre*), za což můžeme označit například dílo Roberta Wilsona,²¹ a skandinávské nezávislé (projektové) divadelní scény. Zjednodušeně můžeme říct, že prostřednictvím prvního případu

¹⁷ARNTZEN, Knut Ove. *A Visual Kind of Dramaturgy: Project Theatre in Scandinavia*. IN: *Small is Beautiful*, ed. C. Schumacher and D. Fogg, Theatre Studies Publications, Glasgow, 1990. Pages 44 - 45.

¹⁸ ARNTZEN, Knut Ove. *Encyclopedia: A visual kind of dramaturgy*. Theaterschrift 1994.

¹⁹ ARNTZEN, Knut Ove. „*Baktruppen*“ - *Norwegian project theatre combining visual drama, performance art and recycling*. SIKSI The Nordic Art Review 1994.

²⁰ ARNTZEN, Knut Ove. *From Visual Performnce to Project-Theatre in Scandinavia*. IN: Bergen Internasjonale Teater Katalog. 1990. ISSN 0802 -930 X.

²¹ „*Visual dramaturgy, or as Ove Arntzen prefers it “a visual kind of dramaturgy”, denotes a particular organizational strategy for staging that relates to the German notion of designer's theatre (such as the work of Hotel Pro Forma or Robert Wilson).*“ IN: HANN, Rachel. *Beyond scenography*. London: Routledge 2019. ISBN 978-1-138-78506-9. Page 59.

svůj koncept v osmdesátých letech etabloval a v druhém případě jej v devadesátých letech dále rozvíjel.

Příkladem Arntzenovy pozdější tvorby je zmiňované pojednání o norské divadelní skupině Baktruppen,²² kde najdeme základní definici vizuální dramaturgie: „výrazové prostředky takto orientovaného divadla jsou postaveny na stejné úrovni, pokud jde o způsob, jakými jsou v inscenaci/performanci organizovány vizuální a textové prvky.“²³ Vymezení „na stejné úrovni“ je zásadní a Arntzen jím koncept vizuální dramaturgie často doplňuje, v některých textech dokonce používá termín „dramaturgie ekvivalence/ ekvivalentní dramaturgie“ (*dramaturgy of equivalence*) jako synonymum vizuální dramaturgie.²⁴ Knut Ove Arntzen ve zmíněném textu dále uvádí, že vizuální dramaturgii je nutné chápat jako odkaz tvorby sedmdesátých a osmdesátých let, kdy se fúze konceptuálního umění, minimalismu a multimédií stala „nezbytným výrazovým prostředkem“ pro nové způsoby divadelní tvorby, založené na vzniku ne-hierarchických pracovních kolektivů a workshopů.²⁵ Na těchto principech založené skandinávské divadelní skupiny jako *Billedstofteater*, *Hotel Pro Forma*, či právě *Baktruppen* svou tvorbu podle Arntzena organizují právě prostřednictvím vizuální dramaturgie, kterou v různých aspektech dále rozvíjí.²⁶

Hovoříme zde tedy o konceptu, jenž je nutné vnímat v kontextu doby, ve které byl definován (viz níže). Na otázku, jakou pozici má „vizuální dramaturgie“ v současném evropském divadle, odpovídá Arntzen takto:

„Visual dramaturgy is a theoretical concept, which has a close relation to practice. It is useful to both ‘making’ and ‘viewing’, and as a dramaturgical model of means of expression put on an equal footing, it might be more immediate understandable than parataxis, although parataxis is inherent in a post-dramatic understanding. Let us say that visual dramaturgy (alternatively: audio-visual dramaturgy) has a strong relevance to a theatre where you ‘see what you get’ and ‘get what you see’. It has become a reference concept within the post-dramatic as well as in understanding performance art and theatre in-between their convergence or transgressions.“²⁷

²² ARNTZEN, Knut Ove. *Baktruppen going beyond aesthetics toward a space for living: An essay on Baktruppen’s first decade 1986-1996/97*. IN: Performance art by Baktruppen. First part. Heftet, 2009.

²³ „As a working theatre company they may be seen in the perspective of visual dramaturgy, which indicates that the means of expression are put on an equal footing with regard to the way visual and textual elements are organized in the production.“ IN: IBID.

²⁴ „Visual dramaturgy, or dramaturgy of equivalence, then, is the term for a theatrical mode of expression in which these various elements constantly combine in new and different ways – the one condition being that none of them is subordinated to the others. Nevertheless, compounds, or dramaturgical chemistry, arise.“ IN: IBID.

²⁵ ARNTZEN, Knut Ove. *Baktruppen going beyond aesthetics toward a space for living: An essay on Baktruppen’s first decade 1986-1996/97*. IN: Performance art by Baktruppen. First part. Heftet, 2009. Pages 27-39.

²⁶ IBID.

²⁷ ARNTZEN, Knut Ove, KONÝVKOVÁ, Tereza. *Polarity and coherence of ‘making’ and ‘viewing’ in contemporary theatre theory and practice: interview with Knut Ove Arntzen*. IN: *Theatralia*. 2016, roč. 19, č. 2, s. 130-132.

Z uvedeného vyplývá, že Arntzen vymezuje vizuální dramaturgii jako teoretický koncept úzce související s praxí. Jako dramaturgický model výrazových prostředků postavených na rovnocenném základě by podle Arntzena mohl být bezprostředně „pochopitelnější“ než parataxe, která je však vlastní post-dramatickému porozumění. Pojem parataxe, tj. dehierarchizace divadelních prostředků, najdeme mj. v Lehmannově „postdramatickém divadle“, kde jím rozumí odklon od textové předlohy ve prospěch ostatních divadelních prvků a jejich vzájemného propojení.²⁸ V Arntzenově definici mj. čteme, že koncept vizuální dramaturgie má význam pro divadelní tvorbu založenou na vztahu „viděného-vnímaného“ („vidíte, co dostáváte a dostáváte, co vidíte“), a že se jedná o referenční model v kontextu post-dramatického divadla, stejně jako v rámci chápání forem typu Performance Art.

1. a. Od vizuálního představení k vizuální dramaturgii

Po stručném načrtnutí existující literatury se nyní vrátím k počátkům uvažování o vizuálním druhu dramaturgie, tedy především k tvorbě Roberta Wilsona a následně k úvahám o pojmu Hanse-Thiese Lehmana.

Ve studii uveřejněné v katalogu mezinárodního divadelního festivalu *BIT Teatergarasjen – Bergen International Festival* se Knut Ove Arntzen zabývá „kořeny“ takto definované dramaturgie, tj. vizuálním představením jako teoretickým konceptem i divadelní formou, mající svůj původ v „performativním obratu“ konce šedesátých let. Zjednodušeně řečeno se jedná o – esteticky řečeno – divadelní formu, která je v podstatě víc vizuální než textová a zhmotňuje koncept ležící na průsečíku konceptuálního umění, minimalismu, instalace a multimédií. Pojem „vizuální představení“ Arntzen demonstruje na vybraných příkladech a následně rozvíjí koncept vizuálního druhu dramaturgie. Začíná tvorbou Roberta Wilsona z konce šedesátých let z New Yorku, jež se zakládala na fragmentární technice, spojující obrazové prvky s experimentální formou pohybu.²⁹

Arntzen své pojednání zakládá na textu amerického divadelního kritika a teoretika Rona Argelander z roku 1978, ve kterém autor charakterizuje dobové avantgardní divadelní představení šedesátých let pojmem „dílna-workshop“.³⁰ Rozděluje je přitom do třech základních kategorií: 1. special-skills workshops, 2. production-orientated workshops, 3. self-exploration workshops. Do první kategorie Argelander řadí takové divadelní projekty, které se zabývaly novou technologií – technickým vývojem. Druhá skupina je orientovaná na inscenaci (výsledný tvar) a třetí je pak čistě pedagogická, kde se mají účastníci především sami-poznávat /prozkoumávat. Zatímco jsou podle amerického

²⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Strana

²⁹ Autor dále upozorňuje, že takto stavěné představení má své kořeny nejpozději v padesátých letech, coby rozšíření historické avantgardy předválečné Evropy (zejména dada a surrealismu): „*The performance expression as such had roots in the happenings of fifties, which in turn were an extension of the historical avant-garde of pre-war Europe (especially dada and surrealism). At the same time the Living Theatre were working on a technique which they call free-acting, which called upon the actors to be themselves on the stage, rather than involve themselves in their roles.*“ IN: ARNTZEN, Knut Ove. *From Visual Performance to Project-Theatre in Scandinavia*. IN: Bergen Internasjonale Teater Katalog. 1990. ISSN 0802 -930 X.

³⁰ ARGELANDER, Ron. *Performance Workshops: Three Types*. IN: *The Drama Review: TDR* Vol. 22, No. 4, 1978.

teatrologa první dvě skupiny směřovány spíše k praktickému divadlu (ve smyslu skutečně inscenovaného představení), je ta poslední spojena s konceptem tzv. *paratheatre*.³¹

Takto vymezenou divadelní tvorbu založenou na dílenské praxi chápe Arntzen jako důležitý formující prostředek tvorby Roberta Wilsona. V kontextu vizuální dramaturgie je zejména důležitá Wilsonova činnost na poli speciální pedagogiky, jíž rozvíjel v Texasu a v New Yorku od poloviny šedesátých let. Podle amerického teatrologa Arnolda Aronsona, mj. autora monografie o avantgardním americkém divadle, nastal ve Wilsonově tvorbě zlomový bod v roce 1968, kdy začal pracovat s jedenáctiletým hluchoněmým Raymondem Andrewsem.³² „[Wilson] byl přesvědčen, že Andrewsova neschopnost komunikace byla dána jeho předverbálním myšlením, a vedl jej k tomu, aby komunikoval kresbami.“, vysvětluje Aronson a dodává, že místo aby se Wilson pokoušel měnit jeho individuální chování tak, aby vyhovovalo společenským normám, sám změnil svůj způsob komunikace.³³

V prostoru později známém jako Byrd Loft pořádal Wilson dílny, kde se frekventanti snažili imitovat Andrewsovy pohyby, gesta a zvuky, které používali coby prostředek porozumění alternativním formám vnímání a komunikace.³⁴ A právě během práce s Andrewsem, podobně jako později s autistickým Christopherem Knowlesem, formuloval Robert Wilson svou představu vnitřních a vnějších promítacích pláten – tzv. *Inner Screen*, vysvětluje Aronson.³⁵ Jedná se o koncept vycházející ze skutečnosti, že většina lidí vnímá svět na základě toho, jak se vnější realita promítá zrakem, sluchem a dalšími smysly. „Wilson ale věřil, že lidé s poškozeným mozkiem stejně jako lidé s handicapem, které narušují jejich zrak a sluch, vnímají svět na „vnitřním plátně“, což většina lidí zažívá pouze pod vlivem drog.“³⁶ V rámci této premisy interpretuje Aronson i délku a „pomalost“ Wilsonových inscenací, stejně jako jejich hudební složku, jež chápe jako součást strategie: „[...] uvádí diváky do transu nebo stavu blízkého halucinaci, aby se jejich vnitřní i vnější vnímání začalo mísit dohromady.“³⁷ Zejména Wilsonova díla z počátku sedmdesátých let, které jsou prakticky němá, pak můžeme vnímat jako rozpohybované výtvarné umění – divadlo obrazu; „[...] byla to předverbální komunikace, která se odehrávala v rovině vědomí, jež byla běžně dostupná pouze prostřednictvím snů.“³⁸

Wilson rozvíjel koncept „inner screens“ prostřednictvím svých vizuálních představení, přičemž prozkoumával také povahu gesta a pohybu. Popsané fenomény chápe Knut Ove Arntzen jako některé

³¹ „A trend which Jerzy Grotowski was associated with in the seventies – the so called paratheatre, in which the dividing line between actor and participant is rubbed out.“

³² ARONSON, Arnold, JOBERTOVÁ, Daniela. *Americké avantgardní divadlo*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011.

³³ IBID. Str. 115.

³⁴ Arnold Aronson dodává, že mnohé pohybové vzorce následně Wilson využíval ve své tvorbě – například v choreografii inscenace *Pohledu hluchého (Deafman Glance, 1970)*, která Wilsonovi přinesla mezinárodní pozornost. IBID.

³⁵ IBID.

³⁶ IBID.

³⁷ „Byl to logický důsledek surrealistické strategie průniku do nevědomí, aby se uvolnily uvězněné vrstvy tvořivosti a porozumění – což rozpoznal surrealistický spisovatel Louis Aragon.“, dodává Aronson. IBID.

³⁸ „[...] – těch několik slov, která se tam vyskytla, byla součástí zvukové partitury. Přesto zjevně nešlo o nějakou verzi Artaudem inspirované nonverbální komunikace.“ IBID.

ze základů (základních inspiračních zdrojů) divadelního stylu, ve kterém obrazový efekt jako takový představuje centrální estetický prostředek, který z velké části vyžaduje nahrazení pohybu v prostoru pohybem v čase.³⁹ Arntzen se dále zaměřuje na evropské „obrazově orientované divadlo“ (viz. *designer's theatre*), ovlivněné tvorbou Roberta Wilsona a rozebírá vybrané performance skupin *Magazzini Criminali* (Itálie), *The Billedstofteteater* (Dánsko), *Remote Control Productions* (Švédsko), *BAK-truppen* (Norsko).⁴⁰ Jako podstatnou přítom vnímá tu skutečnost, že se jedná o projektové divadelní skupiny bez stálého prostoru:

“Production-wise, this theatrical work is linked to what we may call Project-theatre, the implication being that this takes place outside of the big theatre-institutions. This distinction is important to make, [...] where institutionalized culture has had a strong standing. [...] a freestanding, project-orientated theatre has come to make its mark on theatrical life either in countries where there hasn't been any particularly strong institutional theatre-culture from before (Italy), or where there have been deliberate attempts to wind it down (The Netherlands and Belgium).”⁴¹

Zdůrazňuje přitom, že dramatický text je v kontextu uvedených příkladů jasně podřízen, nebo umístěn na stejné úrovni jako obraz. Namísto experimentování s využitím prostoru, hereckými technikami či principem montáže se tedy centrem pozornosti stává samotný obraz, k němuž se dramaturgie vztahuje z textové perspektivy : „[...] *people had experimented with use of space, acting techniques and montage-dramaturgy; now the pictorial was in focus, with a point of origin either in, or in relation to the text.*“⁴²

1. b. Vizuální dramaturgie: ekvivalentní prvky

Jak bylo uvedeno výše, klíčovým prvkem v pojmenování strategie vizuální dramaturgie je ekvivalence, tj. vzájemné vyplývání dvou logických výroků ze sebe sama – prvky jako prostor, frontalita, textualita a vizualita již nejsou uspořádány v hierarchickém systému, ale jsou rovnocenné, na stejném základě. Z uvedeného vyplývá, že stabilní dramatické konvence již nezaručují smysluplnou výměnu založenou na měřitelných, morálně nebo ideologicky daných množinách.⁴³ Prvky představení jsou naopak sestaveny v nepředvídatelných kombinacích a z teoretického úhlu pohledu na ně již nejde uplatnit

³⁹ Historickou paralelou by byly klasické japonské divadelní formy, Kabuki a Nô. ARNTZEN, Knut Ove. *From Visual Performnce to Project-Theatre in Scandinavia*. IN: Bergen Internasjonale Teater Katalog. 1990. ISSN 0802 -930 X.

⁴⁰IBID.

⁴¹ ARNTZEN, Knut Ove. *From Visual Performnce to Project-Theatre in Scandinavia*. IN: Bergen Internasjonale Teater Katalog. 1990. ISSN 0802 -930 X.

⁴² IBID.

⁴³ IBID.

sémiotickou analýzu. Naopak poststrukturalismus a dekonstrukce jsou podle Arntzena vhodnými metodologickými nástroji, jež odpovídají vizuální dramaturgii.

Ne-sémiotickým charakterem tehdejšího nového divadla se zabývá americký teatrolog Michael Kirby ve textu nazvaném „Nonsemiotic Performance“ z roku 1982.⁴⁴ Zde mj. vymezuje, že správná nebo jediná interpretace již neexistuje: „[...] *theatre having developed in the direction of the fragmentary, with apparently incidental effects. In this case semiology loses a lot of its relevance as an analytical possibility.*“⁴⁵ Stejně jako Arntzen tedy upozorňuje na potřebu nového/ alternativního metodického systému, který – jak již bylo uvedeno – může nabídnout vizuální dramaturgie. To předpokládá realizaci protínajícího se vztahu mezi vizualitou, textualitou, prostorovostí a frontálností, reprezentativním a interpretačním jednáním. Ilustrovat jej můžeme nastavením systému os, kde se může gravitační bod pohybovat podle pojímané performance, tvrdí Arntzen.⁴⁶

V takovém případě odkazuje vizualita a textualita na orientaci představení ve vztahu k obrazu a textu, s mnoha možnými proměnnými souvisejícími s uspořádáním prostoru, používáním *tableaux*⁴⁷, způsobem hereckého jednání atd.⁴⁸ Textu tedy může být někdy přikládána větší důležitost než obrazu, jindy může být důraz kladený na zmíněné složky stejný atd. Arntzen ilustruje uvedený způsob uvažování o vizuálních performancích příkladem inscenace „Hamletmachine“ od Roberta Wilsona (Thalia Theatre, Hamburg, 1988), kdy divák mohl pozorovat předváděný děj se zacpanýma ušima, nebo pouze poslouchat text se zakrytýma očima bez souvztáhnosti jednoho vjemu s druhým – obraz se již textu neúčastní a naopak.⁴⁹ Závěrem můžeme shrnout, že vizuální dramaturgie je tedy termín pro divadelní způsob vyjádření, ve kterém se tyto různé prvky neustále kombinují novými a odlišnými způsoby – jedinou podmínkou je, že žádný z nich není podřízen ostatním.

⁴⁴ KIRBY, Michael. *Nonsemiotic Performance*. IN: *Modern Drama*. University of Toronto Press, Volume 25: 1. 1982. Str. 105-111.

⁴⁵ Arntzen také vychází také z Kirbyho eseje „On acting and Not-acting“, kdy je cílem vymezit způsob hereckého jednání v produkcích, ve kterých se herci/ performeři ocitají podřízeni vizuálnímu efektu: „*The difference between being an interpretative actor and participating without any reference to an interpretation tells us something of what it is to be a traditional actor contra taking part as a participant in a performance.*“

⁴⁶ „*This can be further illustrated by setting up a system of axes where the point of gravity can be moved according to the performance to be considered.*“ ARNTZEN, Knut Ove. *From Visual Performance to Project-Theatre in Scandinavia*. IN: *Bergen Internasjonale Teater Katalog*. 1990. ISSN 0802 -930 X.

⁴⁷ Pojem *tableau* – *tableaux*, čili obrazy, používá Lehmann v kontextu pojednání o dramatickém prostoru a především způsobu rámování postdramatického divadla – viz. závěr kapitoly.

⁴⁸ „*Visuality and textuality will then refer to the performance's orientation in relation to picture and text, with many possible variables related to the arrangement of space, use of tableaux and acting style.*“ IBID.

⁴⁹ IBID.

2. Lehmannův model vizuální dramaturgie

Jak ve své monografii o scénografii upozorňuje teoretička scénografie Rachel Hahn, vizuální dramaturgie bývá často mylně formulována jako synonymum pro scénografii.⁵⁰ Tento zmatek částečně vychází z definice Hanse-Thiese Lehmana, kterou najdeme v podkapitole jeho knihy *Postdramatické divadlo* nazvané Scénografie, vizuální dramaturgie, která – jak název napovídá – vymezuje vizuální dramaturgii v kontextu scénografie. Připomeňme, že se jedná o esej (jak monografii Lehmann sám definuje ve snaze demonstrovat, že neusiluje o „teoretickou příručku“ či o vymezení všeplatného paradigmatu) z roku 1999, v originále nazvanou *Postdramatisches Theater*, ve které se Lehmann zabývá tendencemi v divadle a estetikou divadla a performance zejména od sedmdesátých let 20. století. V rozboru níže využívám především překlad této knihy do slovenštiny (Anna Grusková, Elena Diamantová, 2007), který konfrontuji s anglickým překladem z roku 2006 (Karen Jürs-Munby). Ukazuje se přitom, že interpretace pojmů je v různých překladech zásadní: v anglické verzi například dochází k redukci podkapitol a některé pasáže zde oproti slovenskému překladu vůbec nenajdeme. Pro další bádání proto plánuji níže uvedené porovnat s originálem z roku 1999.

Ve své eseji navazuje Lehmann na výzkum Gerdy Poschmann, která se zabývala novými trendy a transformacemi dramatického textu ve spojení s divadelní praxí ve své dizertaci *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (1997).⁵¹ Jak vysvětluje teatroložka Zuzana Augustová, Poschmann ve své práci konstatuje krizi reprezentace v divadle, anachroničnost tradiční dramatické formy a konec dominance textové předlohy v divadle: „ [Poschmann] Zavádí pro německou terminologii a uvažování o divadle nový termín Theatertext (divadelní text) namísto pojmu drama.“⁵² Své výzkumy tak zmínění badatelé formulují odlišně: zatímco se Gerda Poschmann věnuje především proměnám divadelního textu, Lehmann sleduje změny inscenační, tj. na úrovni divadelní praxe.⁵³

Jak dále vymezuje sám Lehmann, termín „postdramatické divadlo“ svým názvem explicitně poukazuje na drama jako literární druh, a naznačuje stále pokračující asociaci a výměnu mezi divadlem a textem. Nicméně diskurs divadla je ve středu Lehmannovy eseje a text je považován pouze za jeden z elementů, vrstvu nebo „materiál“ scénického tvaru, a nikoliv jako jeho určující komponent.⁵⁴

⁵⁰ HANN, Rachel. *Beyond scenography*. London 2019. Page 59.

⁵¹ JURSMUNBY, Karen. *(Post)dramatic theory 'post' Szondi and Hegel*. IN: LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. London 2006.

⁵² Augustová dále vysvětluje, že Poschmann se zabývá také nově vzniklými podobami „metadramatu“ a „metadivadla“, stejně jako performativní dimenzí nových divadelních textů – tzv. „teatralitou textu“ (Texttheatralität). AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Změna paradigmatu v německojazyčném divadle a dramatu*. IN: AUGUSTOVÁ, Zuzana, Jan JIŘÍK a Daniela JOBERTOVÁ, ed. *Horizonty evropského dramatu: současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. V Praze: NAMU, 2017.

⁵³ Dále se jedná o Petera Szondiho, z jehož práce *Teorie moderního dramatu* ve svém výzkumu Lehmann také vychází. Jak vysvětluje Martina Chvátalová, autorka diplomové práce o divadle Falka Richtera, navazuje Lehmann na Szondiho „definici dramatického textu a narušování jeho hermetické uzavřenosti na přelomu 19. a 20. století.“ CHVÁTALOVÁ, Martina. *Politické divadlo Falka Richtera v postdramatickém kontextu*. Praha, Karlova univerzita 2014. Strana 41.

⁵⁴ “By alluding to the literary genre of the drama, the title ‘Postdramatic Theatre’ signals the continuing association and exchange between theatre and text. Nevertheless, the discourse of theatre is at the centre of this book and the text therefore is considered only as one element, one layer, or as a ‘material’ of the scenic creation, not as its master.” LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. London: Routledge, 2006. Str. 17.

Zjednodušeně řečeno považuje Lehmann za rozdíl mezi dramatickým a postdramatickým divadlem tu skutečnost, že postdramatické divadlo nejen že není na textu založeno, ale přímo se od textu vzdaluje a text „vnímá“ pouze jako jeden z mnoha jevištních elementů. Zároveň však postdramatické divadlo text nepopírá, ale pracuje s ním jako s materiálem, který může být syntézou vícero složek jako je prostor, světlo, tělesnost či zvukovost.⁵⁵ V kontextu vizuální dramaturgie je podstatné, že divák „post-dramatického divadla“ vnímá složky jevištního tvaru jako stejně důležité – „[...] nestaví na významech plynoucích z mluvené řeči, ale vnímá světlo, hudbu, scénické provedení, resp. vizuální rovinu jako spoluurčující element divadelní inscenace. Na diváka jsou tedy kladeny nároky v podobě nového způsobu vnímání. Důraz se klade na nejednoznačnost a simultaneitu užití divadelních znaků.“⁵⁶

2. a. Scénografie, vizuální dramaturgie (coby znak postdramatického divadla)

Pojem vizuální dramaturgie najdeme v Lehmannově eseji jako jeden z jedenácti znaků – specifických atributů postdramatického divadla. Ještě před jejich vymezením ale autor uvádí čtyři základní body, které jsou nedílnou součástí jedenácti atributů, můžeme říct, že jsou jim nadřazeny jako nezbytné k pochopení celku/ kontextu.

Jedná se o **1. zrušení syntézy**, ke které podle Lehmana nejen že nedochází, ale explicitně se potlačuje. Postdramatické divadlo tak „artikuluje prostřednictvím své semiózy tezi vnímání. [...] Postdramatické divadlo jednoznačně požaduje, aby sjednocující a uzavírající percepci nahradila otevřená a roztříštěná percepce.“⁵⁷ **2. Snové obrazy** jsou z hlediska recepce pojímány jako možnost „svévolné anebo spíš nevědomé idiosynkratické reakce. [...] Podstatným rysem snu je neexistence hierarchie mezi obrazy, pohyby a slovy. „Snové myšlenky“ tvoří texturu podobnou koláži, montáži a fragmentu, jsou vzdálené logicky strukturovanému sledu událostí.“⁵⁸ **3. Synestezie**, tedy současné působení více smyslových dojmů, u kterého Lehmann pojímá i princip ekvivalence: namísto kontinuity, kterou vyžaduje dramatická narace, nacházíme nesourodou heterogenost (různorodost), kde každý detail může nahradit jiný: „Smyslový aparát člověka těžce snáší nepřítomnost vztahů. Když mu vezmeme propojení, začne si hledat vlastní, zaktivizuje se, bezuzdně fantazíruje – a potom mu bijí do očí, jakkoliv vzdálené podobnosti, souvislosti, vzájemné vztahy.“⁵⁹ A konečně **4. Performance text**, který v rovině divadelní inscenace Lehmann odlišuje od *lingvistického textu* a *inscenačního textu*: „Jazykový ‚materiál‘ a textura inscenace se nacházejí ve vzájemném působení s divadelní situací zahrnutou v konceptu ‚performančního textu‘. I přestože pojem ‚text‘ zde není zcela jednoznačný,

⁵⁵ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. London: Routledge, 2006. Str. 17.

⁵⁶ IBID.

⁵⁷ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava 2007. Str. 94.

⁵⁸ IBID. Str. 96.

⁵⁹ IBID.

vyjadřuje skutečnost, že dochází k spojování a splétání (alespoň potenciálně) významotvorných prvků.⁶⁰

Pro vizuální dramaturgii v kontextu postdramatického divadla je důležité, že písemná a/ nebo ústní podoba textu, jakož i „text“ inscenace chápaný v nejširším slova smyslu (s herci, kostýmy, osvětlením, prostorem, vlastní časovostí atd.) jsou vzhledem k změněné koncepci performančního textu (performance text) vrženy do nového světla.⁶¹ Z uvedeného vyplývá, že postdramatické divadlo není pouhým novým druhem inscenace (inscenačního textu), nebo novým typem divadelního textu, ale spíše druhem použití znaku v divadle, kdy strukturálně změněný performance text způsobuje nové/ jiné konstelace obou zmíněných tyto úrovně divadla (inscenační text – lingvistický/ dramatický text):

„[...] postdramatické divadlo není pouze novým druhem inscenačního textu (a už vůbec není novým typem divadelního textu), ale jde o způsob používání znaků v divadle, při kterém se obě vrstvy divadla od základu promíchávají strukturálně změněnou kvalitou performančního textu (performance text): je více přítomností než reprezentací, více spolu-zažívanou než zprostředkovanou skutečností, více procesem než výsledkem, více manifestací než vytvářením znaků, více energií než informací.“⁶²

Následně se již autor zabývá samotnými znaky, přičemž upozorňuje, že pojem divadelní znak v kontextu jeho eseje zahrnuje všechny dimenze označování – virtuálně všechny prvky divadla, nejen znaky nesoucí ustálenou informaci, označující identifikovatelný prvek označovaného nebo jej jednoznačně konotující.⁶³ Jedná se konkrétně o: 1. parataxe - dehierarchizace, 2. simultaneita, 3. hra s hustotou znaků, 4. přeplněnost, 5. Muzikalizace - hudební složka, 6. scénografie, vizuální dramaturgie, 7. Teplota a chlad, 8. Tělesnost, 9. „Konkrétní divadlo“. 10. Průnik/ příchod reálného, 11. důraz na událostní charakter – událost/ situace.⁶⁴

U bodu číslo šest Lehmann uvádí, že v rámci paratactického, de-hierarchizovaného použití znaků, se v postdramatickém divadle nabízí možnost přisoudit dominantní úlohu jiným prvkům, než je dramatický logos a jazyk. Více než auditivní stránky se to týká vizuální dimenze, která zastupuje místo dramaturgie regulované textem. Jinými slovy jde o vizuální dramaturgii, která podle Lehmana dosáhla

⁶⁰ „Rozvojem *performance studies* se přenesl důraz na to, že celá situace představení konstituuje význam a status jednotlivých prvků v něm. Vztah hry k divákům, časová a prostorová lokalizace, místo a funkce divadelního procesu v sociální oblasti, tj. všechno co spoluvytváří „performanční text“, „předurčují“ dvě ostatní roviny – lingvistický a inscenační text.“ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava 2008. Str. 97.

⁶¹ IBID.

⁶² „[...] nie je iba novým druhom inscenačního 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 premiešavajú štrukturálne zmenenou kvalitou performančného textu: je väčšmi prítomnosťou ako reprezentáciou, väčšmi spoluzažívanou ako sprostredkovanou skúsenosťou, väčšmi procesom ako výsledkom, väčšmi manifestáciou ako vytváraním znakov, väčšmi energiou ako informáciou.“ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava 2008. Str. 97 - 98. X „[...] postdramatic theatre is not simply a new kind of text of staging – and even less a new type of theatre text, but rather a type of sign usage in the theatre that turns both of these levels of theatre upside down through the structurally changed quality of the performance text: it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information.“ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. London 2006. Str. 85.

⁶³ IBID. Str. 94.

⁶⁴ V anglickém překladu: 1. Parataxis/non-hierarchy, 2. Simultaneity, 3. Play with the density of signs, 4. Plethora, 5. Musicalization, 6. Scenography, visual dramaturgy, 7. Warmth and coldness, 8. Physicality, 9. 'Concrete theatre', 10. Irruption of the real, 11. Event/situation.

absolutní dominance v divadle zejména na konci sedmdesátých a následně v osmdesátých letech. Lehmann dále upozorňuje, že vizuální dramaturgie neznámá výlučně vizuálně organizovanou dramaturgii, ale spíše takovou formu, která není podřízena textu, a proto může volně rozvinout svou vlastní logiku: „Vizuální dramaturgie přitom neznámá výhradně vizuálně organizovanou dramaturgii, ale takovou, která se nepodřizuje textu a svobodně rozvíjí vlastní logiku.“⁶⁵

Hans-Thies Lehmann se dále zabývá tím, co je v rámci „divadla obrazů“ příznačné pro semiózu divadla⁶⁶, a vymezuje přitom, že ve vizuální dramaturgii se „sekvence a propojení, zauzlení a body zhuštěného vnímání a jimi – jakkoliv fragmentárně – zprostředkované významové struktury“⁶⁷ definují z hlediska optických údajů. Vzniká tak scénografické divadlo (*theatre of scenography*).

2. b. *Scénické psaní a tělesný rukopis jako metafory scénografického divadla*

Aby autor dále rozvinul koncept scénografického divadla, cituje text Stéphanu Mallarmé a jeho „scénické psaní“ (*scenic 'graphism'*), jímž pojímá tanec jako tělesný rukopis (*écriture corporelle*). Jedná se konkrétně o kratší esej, publikovanou v roce 1893, ve které Mallarmé reaguje na vystoupení slavné americké tanečnice Loie Fuller. Aby bylo jasnější, co chce Lehmann tímto exkurzem říci, načrtnu nyní stručně Mallarmého koncept prostřednictvím analýzy Nicole Haitzinger, profesorky taneční a hudební vědy na rakouské univerzitě v Salcburku.

Nicole Haitzinger svou studii nazvanou „Trhliny v historické tkanině. O prosvítání těla v Serpentinovém tanci Loie Fuller“ (2009) otevírá výrokem tanečnice Isadory Duncan, která slavný Serpentinový tanec své umělecké kolegyně Loie Fuller popisuje jako něco, co nelze vyprávět ani popsat.⁶⁸ I přesto však ve svých memoárech Duncan tanec přibližuje, nabízí jistou synestetickou zkušenost *Serpentinového tance*, který se - vzhledem ke komplexnímu a přesně konstruovanému inscenačnímu propojení pohybu, světla a látky - zdá být odhmotněný.⁶⁹ Haitzinger dodává, že se rozebíraný taneční počin zakládal na jednom ze zásadních (inter/ trans) mediálních dispozitivů umělecké praxe moderny a hovoří proto o „Cestě mezi médii Loie Fuller“ (*Travel between Media*).⁷⁰ Takto nastavenou perspektivu podle Haitzinger podmiňuje představa „vše prostupujícího, téměř esenciálního pohybu, který za prvé umožňuje vnímat v divadelní události rozpohybovaná média jako

⁶⁵ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava 2008. Str. 105. V anglickém překladu: „Visual dramaturgy here does not mean an exclusively visually organised dramaturgy but rather one that is not subordinated to the text and can therefore freely develop its own logic.“ IN: LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. London 2006. Str. 93.

⁶⁶ „What is of critical interest about the 'theatre of images' from our point of view [...] is a question of what is symptomatic about it for the semiosis of theatre.“ IBID.

⁶⁷ „Sequences and correspondences, nodal and condensation points of perception and the constitution of meaning communicated through them (however fragmentary it may be) in visual dramaturgy are defined by optical data.“ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. London 2006. Str. 93.

⁶⁸ HAITZINGER, Nicole. *Trhliny v historické tkanině. O prosvítání těla v Serpentinovém tanci Loie Fuller*. IN: DVOŘÁKOVÁ, Dita. *Tanec, prostor a světlo. Antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Brno, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2017. Strany 82-86.

⁶⁹ IBID. Str. 87.

⁷⁰ Myšlenkový základ vychází z konceptu mediality Roberta Simanowského. SIMANOVSKI, Roberto. *Transmedialitat als Kennzeichen moderner Kunst*. In MEYER, Urs – SIMOVSKI, Roberto – ZELLER, Christoph. *Transmedialitat. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen. 2006.

tančící média, a za druhé retrospektivně odhalit jeho transmediální kvality.⁷¹ Autorka proto ve svém textu rozebírá tři různé mediální recepce *Serpentinového tance*, přičemž každé z nich přiřazuje tělesnost jako jejich základní podmínku.

Pro naše účely postačí přiblížit první mediální recepci, tzv. *Lecture corporelle* (Tělesné čtení) Stephana Mallarmého, jehož vnímání tance je podle autorky nejintenzivnější (estetická, až halucinační recepce tance Loïs Fuller): „Mallarmé při aktu psaní paradoxním způsobem odhmotňuje tělo Loïs Fuller a nechává tak její tanec vyjevit v ryzí kráse. V nekonečných metamorfózách, v nichž pohybovo-jazykově vzájemně splývají tělo, látka, světlo i prostor, se abstraktní tanec ve své nejkrajnější formě stává metaforou, čistou poezií – *poésie pure*.“⁷²

Nicole Haitzinger vysvětluje, že Mallarmé psal o tanečnicích jako o vibrujících, třpytivých metaforách, ještě před zažitím prvního vystoupením Loïs Fuller v Paříži. Balet se v jeho textech jeví jako emblém, choreografii pak chápe jako tělesné písmo zbaveného samotného aktu psaní.⁷³ „Z nemožnosti sjednotit jazyk a pohybovou řeč vyplývají vizionářské, textové prostory, v nichž tanec jako forma pohybu se svým spirituálním účinkem poskytuje naději možné jednoty (jazyka, věcí, pohybů, světa) v té nejkrásnější literární formě.“⁷⁴ Mallarmé tematizuje také atmosféru tance, u které jej zajímá ta skutečnost, že se ztrácí v aktu vnímání a zůstává pouze (možná) jako vzpomínka.⁷⁵

Haitzinger dále interpretuje Mallarmého „tělesné čtení“ jako poetizaci/ zliterárnění a metafyzickou hyperbolizaci tance, kterou se podle autorky začíná diskursivně konfigurovat to, co pracovně nazývá „fantazmatem moderního tance` [...], které v kanonizovaném dějepisectví ještě okouzluje, určuje – jak je zde tvrzeno – marginalizaci mnohovrstevnatých odstínů tance v moderně, který je koneckonců možné chápat jen v množném čísle.“⁷⁶ Podle Haitzinger ale v trhlinách historické tkaniny prosvítá *nečistota tance*, a tato zdánlivě vedlejší nečistota, ukrývající se za aktem synestetické zkušenosti, je základní podmínkou (tanečně) divadelního fantazmatu a moderního dispozitivu tělesné intermediality.

⁷¹ „Tento koncept [Travel between media] jsem adaptovala s Helmutem Ploebstem ve článku *Versehen. Tanz in allen Medien*. a to v podobě „jevů migrujících v každém uměleckém terénu nebo médiu. Tyto jevy je třeba nahlížet jako rovnoprávné ve vztahu s jevy „původního“ média. [...] Ať již se prezentují text jako obraz, performance jako socha, [...], architektura jako literatura nebo [...] mj. film jako tanec, mediální migrace – stejně jako společenská migrace v politice stávají určujícími topoi 21. st.“ Srv. PLOEBST, Helmut – HAITZINGER, Nicole. *Versehen. Tanz in allen Medien*. Munchen. 2011.

⁷² HAITZINGER, Nicole. *Trhliny v historické tkanině. O prosvítání těla v Serpentinovém tanci Loïe Fuller*. IN: DVOŘÁKOVÁ, Dita. *Tanec, prostor a světlo. Antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Brno 2017. Str. 88.

⁷³ MALLARMÉ, Stéphane. *Ballets (1886)*. IN: BRANDSTETTER, Gabriele – OCHAIM, Brygida Maria. *Loie Fuller, Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. 1989, str. 204.

⁷⁴ HAITZINGER, Nicole. *Trhliny v historické tkanině. O prosvítání těla v Serpentinovém tanci Loïe Fuller*. IN: DVOŘÁKOVÁ, Dita. *Tanec, prostor a světlo. Antologie současné německojazyčné taneční vědy*. Brno 2017. Str. 88.

⁷⁵ Petr Pytlík: Snad ona vzpomínka nevyhasne .. /překlad). IN: IBID.

⁷⁶ IBID. Str. 89.

2. c. Scénografické divadlo

Vraťme se nyní k vizuální dramaturgii a připomeňme, že Lehmann ji chápe jako předpoklad vzniku scénografického divadla, jako jeho součást.⁷⁷ Na konkrétním úseku Mallarmého textu Lehmann interpretuje „tělesné čtení“ jako skutečnost, že tancující žena na jevišti není jedna individualizovaná lidská postava, ale mnohonásobná figurace jejích tělesných údů / její postavy v podobách, které se mění ze vteřiny na vteřinu.⁷⁸ Zabývá se přitom rozdílem mezi tím, co „musíme vidět-číst“ na jevišti, a co bychom měli „vidět“. V prvním případě se jedná o to, co nesprávně posuzujeme na základě častého omylu, souvisejícího s výrazem „žena která tančí“⁷⁹ – tj. to, co bychom měli „vidět“, je naopak (neviditelnost) rozličných aspektů, pohledů, neviditelnost lidského těla jako takového – „*what we should actually 'see' is the invisible of the different 'aspects', of the human body in general.*“⁸⁰ Z uvedeného podle Lehmannna vyplývá, že v kontextu percepce tance Loïs Fuller nejde o „jednu ženu“, ani o „jakoukoliv ženu“ - pohled je zaměřen na zdánlivě „neviditelné“ tělo, které přesahuje nejen pohlaví, ale také sféru všeho lidského (ve formě meče, misky, květu i lidskost jako takovou).⁸¹ V tomto smyslu „pohled opět čte“, scéna představuje „písmo-grafiku“, báseň, která vznikne bez písemného provedení (autora).⁸²

Scénografie, pro Lehmannna pojem označující divadlo komplexní vizuality, se v kontextu uvedeného prezentuje uvažujícímu pohledu jako text, scénická báseň, ve které je lidské tělo metaforou. Jeho pohyb přitom představuje nápis/ písmo, a nikoliv „tanec-tancováním“. ⁸³ I když lze tvrdit, že toto čtení vychází z pojetí fyzického nebo vizuálního divadla, jedná se vzhledem k předložené argumentaci o žánr spíše neproduktivní. Přistoupíme-li totiž na skutečnost, že scénografie je podmíněna místně – organizací určitého prostoru, pak je žánr scénografického divadla problematický, protože každé divadlo je jistým způsobem scénografické (stejně jako je „choreografické nebo dramaturgické“).

⁷⁷ „Sequences and correspondences, nodal and condensation points of perception and the constitution of meaning communicated through them (however fragmentary it may be) in visual dramaturgy are defined by optical data. A theatre of scenography develops.“ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. London 2006. Str. 93.

⁷⁸ „The one who dances does not represent an individuated human form but rather a multiple figuration of her body parts, of her form in figures that change from moment to moment.“ IBID. Str. 94.

⁷⁹ „What we have to see, or rather read on stage, according to Mallarmé, is what the multiple falsity of the expression ‘a woman who dances’ makes us misconceive.“ IBID.

⁸⁰ Podobně jako zarámovaný květ už nepředstavuje určitý/ konkrétní květ, ale květ jako takový. Prac. přk.: „[...] just like a flower in a frame no longer shows a certain flower but the flower as such.“ IN: IBID.

⁸¹ “It is not a matter of ‘a’ woman, but neither is it of a ‘woman’; rather the gaze will be directed at an ostensibly ‘invisible’ body that transcends not only gender but also the sphere of anything human – as a form of a sword, bowl, flower, etc.” LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. London 2006. Str. 94.

⁸² “In this sense the gaze in turn is a reading gaze, the scene a writing (graphy), a poem, written without the writing implements of a writer.” IBID.

⁸³ Scénografia, názov divadla komplexnej vizuality, sa nadchádza pred pozorujúcim pohľadom jako text, scénická báseň, v ktorej je ľudské telo metaforou, jeho pohyb je – nielen v jednoduchom metaforickom zmysle – písmom, nie „tancováním“. (str. 106) X “Scenography, naming a theatre of complex visuality, presents itself to the contemplating gaze like a text, a scenic poem, in which the human body is a metaphor, its flow of movement in a complex metaphorical sense an inscription, a ‘writing’ and not ‘dancing’.” (94)

Britská teoretička scénografie Rachel Hann v kontextu svého kritického vymezení vůči Lehmannovu konceptu scénografického divadla navrhuje, že vizuální dramaturgie představuje spíše součást/podmínku jevištní organizace *mise-en-scène*, nikoliv scénografie: *“When approached as a condition of dramaturgy in general, visual dramaturgy is one element of a production’s design dramaturgy inclusive of sound. In this regard, visual dramaturgy is of the order of mise-en-scene: a mode of interpreting as a creative-critical practice exceeds a visual remit.”*⁸⁴ Jako zásadní se nyní jeví vymezení pojmů / konceptů, které se při analýze vizuálně orientovaného divadla doposud objevily: obrazové divadlo (Designer’s theatre); divadlo obrazů (Theatre of Images) a již nastíněný koncept scénografického divadla (Theatre of Scenography/ Scenographic theatre)⁸⁵. To vše v kontextu vymezení termínů „scénografie“ (scenography), „mise-en-scène“ a „performance/stage/ production design“, což bylo námětem mého minulého/ prvního disertačního příspěvku.⁸⁶

⁸⁴ HANN, Rachel. *Beyond scenography*. Page 57.

⁸⁵ Hann: „Lehmann (cited in Balme 1977) goes one step further to imply a genre of “scenographic theatre”.” X Lehmann: “A theatre of scenography develops.”

⁸⁶ Jedná se o výzkum vycházející z mé diplomové práce, který momentálně zpracovávám do podoby studie pro periodikum *Theatralia* a v disertační práci bych na něj pouze ráda odkázala.

3. Koncept rámování – tableau(x)

V úvahách o vizuální dramaturgii se často setkáváme s pojmem *tableau* – *tableaux*, označující jistý druh obrazu, konkrétně zarámovaný obraz. Hans-Thies Lehmann s tímto pojmem operuje v rámci vymezení dramatického a postdramatického prostoru, resp. prostoru dramatického, dostředivého a odstředivého.⁸⁷ Konkrétně přirovnává drama k rámu samotnému, spíše než k předmětu rámování a uvádí, že „dramatický děj je nevyhnutelným rámem a pozadím, přes které nabývají smyslu jednotlivá gesta řeči a těla.“⁸⁸ Důsledkem je divadelní koexistence prostorového rámu *proscénia* s duchovním rámem inscenace, potažmo následně s rámem dramatického vývoje.⁸⁹

Aby mohl demonstrovat svou tezi, že vše zarámované se na jedné straně konstituuje jako vnitřní souvislost, na druhé straně se izoluje od vnější reality coby zvláštní – významné/ vystupňované, nabízí německý teoretik přehled přístupů, který zohledňuje jeviště s výrazně odděleným hledištěm.⁹⁰ Tableau (rámování) je pro něj první přístupem, kdy v centru pozornosti nachází *uzavřenost* vnitřní organizace scénického tvaru.⁹¹ *Lehmann vysvětluje, že v metonymicky fungujícím prostoru představuje vzdálenost, kterou herec dosáhne, nejprve odkaz na prostor divadelní situace. Označuje tedy skutečný vymezení hracího prostoru divadla a okolního prostoru jako celku. Naopak jako tableau se scénický prostor úmyslně a programově uzavírá před okolním prostorem.*⁹²

Uvedené pojetí prostoru jako *tableu* se zhmotňuje v tvorbě Roberta Wilsona, kterou Lehmann dále rozvíjí coby „divadlo rámu“.⁹³ Vymezuje, že v inscenacích Roberta Wilsona vše začíná i končí rámováním, a to i v případě opuštění klasického jevištního prostoru – pak se setkáváme s rámy světelnými či zvukovými: „*Framing effects are produced, for example, by special lighting surrounding the bodies, by geometrical fields of light defining their places on the floor, by the sculptural precision of the gestures and the heightened concentration of the actors that have a ‘ceremonial’ and thus again framing effect.*“⁹⁴ Díky této strategii zmožování rámujičích divadelních prostředků získává každý detail, opětovně izolovaný estetickou funkcí rámu, vlastní hodnotu.

Jiný příkladem vytváření obrazové „divadelní krajiny“ nachází Lehmann v inscenacích Klause-Michaela Grübera, ve kterých dochází k od-dramatizování – radikální eliminací dramatického napětí. V takto konstruovaném tvaru, kde nedochází k vyostření a vyvrcholení dramatického děje, působí

⁸⁷ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava 2008. Str. 187.

⁸⁸ IBID.

⁸⁹ „*In classical theatre, the distance covered on stage by an actor signifies as a metaphor or symbol a fictive distance, [...]. In a metonymically functioning space the distance covered by an actor first represents a reference to the space of the theatre situation, thus referring as pars pro toto to the real space of the playing field and a fortiori of the theatre and the surrounding space at large. By contrast, as a tableau the stage space deliberately and programmatically closes itself off from the theatron.*“ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. London 2006. Str. 151.

⁹⁰ *Stejně jako interaktivní a integrované prostory, a nakonec také, které chápeme v nejširším smysle jako „heterogenní“ – s přechodem do běžných situací.*

⁹¹ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. London 2006. Str. 151.

⁹² IBID.

⁹³ IBID.

⁹⁴ IBID. Str. 151.

scéna jako *obraz – tableau*, jehož účinek se prostřednictvím proneseného slova „nabíjí“ a dále rozvíjejí svojí duchovně-lyrickou výrazovou funkci: „*This procedure of a postdramatic isotony, where peaks or climaxes are avoided, lets the stage appear as a tableau. The effect of this tableau increasingly intensifies by being ‘charged’ with the spoken word which thus unfolds primarily its mental-lyrical function of expression [...].*“⁹⁵

Knut Ove Arntzen uvádí naproti tomu chápe tvorbu dánské projektově-divadelní skupiny *The Billedstofteater* jako příklad pojmání prostoru coby *tableau*. Mezi ústřední jádro skupiny, fungující mezi lety 1977 a 1985, patřil Per Flink Basse, Else Fenger a Kirsten Dehlholm, pozdější zakladatelka níže pojímané skupiny *Hotel Pro Forma* (které se věnují v následující kapitole). Arntzen také vymezuje, že práce skupiny *Billedstofteater* zhmotňuje posunu od vizuálního představení (*visual performance*) k vizuální dramaturgii. A to v kontextu jejich vývoje od umění instalace (Installation Art – především práce s textiliemi) směrem k dramaturgii, která byla pro všechny účely vizuální, s hlavními strukturami položenými v prostorové akci *tableau(x)*.⁹⁶

I zde se setkáváme s performativním tvarem, jehož historickou paralelu bychom mohli nalézt v historických průvodech živých obrazů (*tableaux vivant*) italské renesance, nebo v procesích konaných u příležitosti korunovačních slavností v Kodani v roce 1596, vysvětluje Knut Ove Arntzen. Jak navrhuje americká teatroložka Bonnie Marranca, hovořit také můžeme o „divadle obrazů“, kde dominantní postavení zabírá obrazovost a audio(vizuální) stopy zúčastněných aktérů, nikoliv text či příběh, „[...] narativní linie a vývoj dramatického oblouku, přičemž soudržnost představení zajišťuje spíše (vizuální) asociace a metaforické obrazy než dějové sekvence.“⁹⁷

Přestože je přístup Roberta Wilsona jasným inspiračním zdrojem této skupiny, například v pomalém pohybu a orientace na obraz, liší se *Billedstofteater* v práci s „rámovaným prostorem“: jejich představení/performance jsou vytvářeny pro nedefinovaný prostor, vnitřní i venkovní. Tedy nikoliv pro tradičním proseniiovém jeviště. Arntzen dále vysvětluje, že bez ohledu na to, jak společnost *Billedstofteater* definovala své produkce, všechny ve větší či menší míře obsahují prvky vizuální nebo ekvivalentní dramaturgie, a dodává, že se skupina dokonce podílela na vytvoření a rozvoji této dramaturgie: „[...] *they were involved in establishing and developing this dramaturgy, thereby preparing new ways in which textuality, visuality, acting and not-acting could function in relation to each other. Perhaps the search for new theatrical functions for the text has been of central importance, in the sense that it formed the basis of some of their productions, without ever actually appearing in the final product.*“⁹⁸

⁹⁵ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. London 2006. Str. 75.

⁹⁶ ARNTZEN, Knut Ove. *From Visual Performance to Project-Theatre in Scandinavia*. IN: *Bergen Internasjonale Teater Katalog*. 1990. ISSN 0802-930 X.

⁹⁷ *The Theatre of Images*. 1977

⁹⁸ *IBID.*

Závěr

Teorie narace a zejména teorie rámování obrazů, jak ji představila holandská kulturoložka Mieke Bal, se jeví jako užitečný nástroj při analýze obrazově-orientovaného divadla a budu se jí v následujících kapitolách ještě věnovat. Stejně tak se konceptem rámování v kontextu postmoderní výpravy zabývá americký teatrolog, teoretik scénografie Arnold Aronson. Vychází přitom mj. z konceptu „heterotopie“ Michela Foucaulta, který demonstruje na tvorbě americké skupiny *The Wooster Group*. Ve své publikaci *Pohled do propasti* (2007) se celkově zaobírá vymezením specifík moderní a postmoderní scénografie. Podobně se naopak v kontextu (konceptuálního) tance tomuto tématu věnuje Gabriele Brandstetter. Ve svém uvažování o vizuální dramaturgii považuji uvedené zdroje za důležité, proto se jim věnuji v následující kapitole. A jelikož se zabývám vizualitou – vizuálním ztvárňováním performativních prostředí, považuji za nutné představit s teorií vizuálních studií a zohlednit koncept tzv. „obratu k obrazu“ („pictorial turn“), a metaobrazu, jak jej zavedl W. J. T. Mitchell (poprvé v roce 1992).⁹⁹

⁹⁹ Pojem „obrat k obrazu“ označuje především směřování zájmu humanitních studií směrem k obrazu. „Podobně, jako o několik dekad dříve popisoval Richard Rorty „obrat k jazyku“, zavedl Mitchell koncept „obrat k obrazu“, označující posun vědní pozornosti směrem k obrazům éře simulací.“, uvádí Filip Láb a dodává, že samotný obrat k obrazu je součástí široké škály teorie i praxe zabývající se obrazy, jazykem, slovy, diskursy, vizualitou, objekty, médii a institucemi, a proto nelze jednoznačně definovat. J. W. Mitchell koncipuje svůj „Obrat k obrazu“ zaprvé jako paradigmatický posun vědních disciplín, zvýšený zájem o neverbální reprezentace např. v rámci filologie či jazykové teorie, „Ve druhém smyslu pak chápe pojem v rámci širší kultury, kde doprovází celý nový obrazový repertoár, nové technologie obrazové reprodukce“.