

AKTUÁLNÍ OTÁZKY ANALÝZY INSCENACE / PŘEDSTAVENÍ

In memoriam prof. PhDr. Bořivoj Srba, DrSc.

JAMU



Příspěvky přednesené na mezinárodní
teatrologické konferenci DIFA JAMU
21.–22. 11. 2014 Brno

Konference a vydání publikace byly realizovány za finanční podpory ze státních prostředků prostřednictvím projektu Grantové agentury České republiky, projekt č. GA13-21421S – *Brněnská studiová divadla II: dokumentace – rekonstrukce – analýza*.

Recenzenti

prof. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, Ph.D.

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

© Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014

ISBN 978-80-7460-073-9

Mezinárodní teatrologická konference

AKTUÁLNÍ OTÁZKY ANALÝZY INSCENACE/PŘEDSTAVENÍ

In memoriam prof. PhDr. Bořivoj Srba, DrSc.

Konference byla věnována památce dlouholetého pedagoga DIFA JAMU a představitele
jedné z cest k analýze inscenace, prof. PhDr. Bořivoje Srby, DrSc., (1931–2014).

21.–22. listopadu 2014

Divadelní fakulta JAMU

Brno

Pestré spektrum současných druhových, žánrových i polystylových divadelních forem staví před analýzu inscenace a představení nové otázky adekvátních metod. Tato dnes již obligátní disciplína divadelní vědy, jež v sobě nutně spojuje subjektivně empirický, ale i teoretický a historiografický aspekt, se tak ocitá před úkoly, které přesahují dosavadní rutinní přístupy vycházející především z divadelní sémiotiky aplikované na významovou a formální analýzu víceméně fixně chápané, invariantní struktury inscenace.

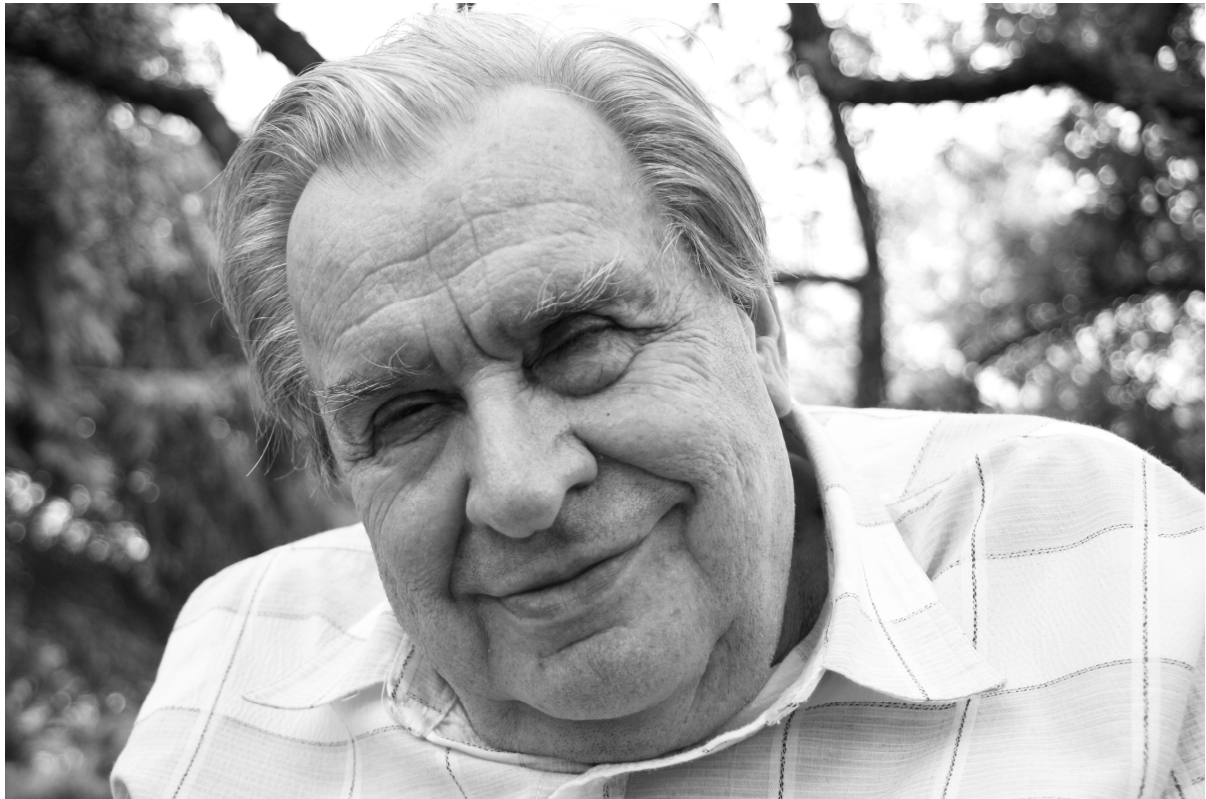
Výrazná performativizace a procesualizace divadla a zdůrazňování jeho autopoieticky interaktivní, koprezentní, tělesné a energetické povahy vede k důrazu na událostní, performativně estetické chápání představení, a motivuje tak i hlubší kognitivní přístupy k jeho vnímání a výslednému účinku.

Současné inscenace postmoderního či „postdramatického“ divadla generují a v představeních ověřují širokou škálu výrazových prostředků i tvůrčích postupů, zdůrazňujících stylovou a významovou pluralitu a často dekonstruktivní charakter. To vše vytváří až rizomaticky spletitou otevřenou strukturu, jejíž nelehký popis a analýza si vyžadují operativní interdisciplinaritu střídající metodologicky různé úhly pohledu.

Zrovna tak je třeba brát v úvahu zásadní vliv, který na současné divadlo má svět technologických médií, jak o tom svědčí nejen různé formy multimediálních inscenací rozšiřujících i komplikujících paletu divácké recepce, ale i nové heuristické možnosti, které se otvírají analýze díky využívání potenciálu audiovizuálních záznamů představení.

Pozornost si vyžaduje i časté překračování a rozplývání vzájemných hranic divadla, ostatních umění i performativních aktivit, které se odrážejí v kulturně a antropologicky podložených teoriích teatrality a kulturních představení, vedoucích tak i k nebývale širokému chápání divadelních představení a inscenací v globálních, interkulturních kontextech.

Jan Roubal



prof. PhDr. Bořivoj Srba, DrSc.
(1931–2014)

Divadelní historik, teoretik, pedagog a dramaturg, spoluzakladatel Mahenova nedivadla Husa na provázku.

V letech 1951–1955 studoval na katedře dramaturgie a divadelní vědy Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Doktorátu filozofie dosáhl na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze roku 1967, kandidatury věd roku 1990 na půdě Ústavu české a světové literatury ČSAV v Praze, doktorátu věd roku 1992 na Masarykově univerzitě v Brně.

Svou uměleckou dráhu zahájil jako dramaturg Městského divadla (Divadla bratří Mrštíků) v Brně v letech 1954–1959, v letech 1959–1967 pokračoval jako hlavní dramaturg Mahenovy činohry Státního divadla v Brně. V roce 1967 založil spolu se svými žáky nezávislé tvůrčí sdružení Mahenovo nedivadlo Husa na provázku a v amatérské fázi jeho vývoje (1967–1972) je jako umělecký šéf a dramaturg řídil a spoluřídil. Od jeho profesionalizace až do roku 1989 s ním spolupracoval utajeně jako koncepční dramaturgický konzultant.

Souběžně se od konce padesátých let věnoval práci divadelněteoretické a divadelněhistorické, v letech 1963–1990 působil jako vědecký asistent a odborný pracovník v Kabinetu pro studium českého divadla Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV v Praze. Od roku 1958 byl zaměstnán jako pedagog na divadelní katedře JAMU (externí lektor, asistent, odborný asistent) a od roku 1961 na divadelněvědném oddělení Filozofické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně (lektor). V roce 1970 musel obě školy z politických důvodů opustit. V roce 1990 se k veřejnému pedagogickému působení vrátil (roku 1991 byl po dvojí řádné habilitaci jmenován profesorem pro teorii a dějiny divadla a literatury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity a pro obor autorské výchovy a dramaturgie na DIFA JAMU). V letech 1990–2000 vybudoval a vedl na FF MU Ústav divadelní a filmové vědy, na DIFA JAMU pak v letech 1990–2008 ateliér dramaturgie, tzv. Studio D.

Kromě prací knižně vydaných jako součást velkých kolektivních děl (*Dějiny českého divadla*, *Cesty českého amatérského divadla*, *Národní divadlo a jeho předchůdci*, *Encyklopedie českých divadel*, *Postavy brněnského jeviště*) nebo sborníků (z nichž mnohé – např. *Otázky divadla a filmu* – editoval a redigoval) vydal samostatně více než deset rozsáhlých monografií (*Poetické divadlo E. F. Buriana*; *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*; *E. F. Burian a jeho program poetického divadla*; *O nové divadlo. Nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939–1945*; *Umění režie. K tvůrčí metodě režiséra Miloše Hynšta*; *Múzy v exilu. Kulturní a umělecké aktivity čs. exulantů v Londýně v předvečer a v průběhu druhé světové války 1939–1945*; *Řečí světla. Princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*; *Více než hry. Dramatická tvorba Ludvíka Kundery*; *V zahradách Thespidových*; *Paralipomena* aj.), dále více než sto dvacet studií ve sbornících a v revuích a množství časopisecky publikovaných populárně-naučných článků a esejů. V posledních dvaceti letech publikoval rozsáhleji i v zahraničí (Francie, Rakousko, Polsko atd.). Za svou divadelní, vědecko-výzkumnou a pedagogickou činnost obdržel řadu ocenění: Národní cenu, Cenu ministra školství, Krajské uznání, Cenu města Brna, Cenu rektora Masarykovy univerzity, Zlatou i Stříbrnou medaili JAMU, ocenění Živoucí poklad festivalu nezávislého a alternativního divadla ...příští vlna / next wave... aj.

Obsah

Jan Roubal	Mnohohlasost současné divadelní teorie	7
Mariusz Bartosiak	Autopoietic Emergence of Theatrical Event	12
Jan Císař	Inscenace jako fiktivní svět?	19
Erhard Ertel	Epidemische Irrtümer	26
Dagmar Inštitorisová	Teatrologická interpretácia divadelného diela	41
Jana Wild	„Theatre of Shame or Shame for the Theatre?“	49
Martina Musilová	Kritická analýza nebo rozumějící reflexe?	57
Josef Kovalčuk	Fenomén Rozrazil	63
Radka Kunderová	Challenging Hierarchies?	75
Honza Petružela	Podoby Hry o lásce a smrti Alfréda Radoka	84
Krištof Jacek Kozak	The Re-Appearance of Tragedy in Contemporary Drama	93
Martin Pšenička	Nebeský Lear	106
Jitka Goriaux Pelechová	„Sociologické divadlo“ Thomase Ostermeiera	114
Nina Vangeli	Porozumění choreografickému dílu jako snové práci	124
Petr Oslzlý	K otázkám rekonstrukce a analýzy autorské inscenace Boleslava Polívky Am a Ea	132
Michal Zetel	Video tracking jako nástroj analýzy inscenace	142
Daniela Pillgrab	Globalization as Method	151
Wojciech Baluch	The Dramaturg – Where Is the Author?	161
Fotografie z konference		171

Mnohohlasost současné divadelní teorie

JAN ROUBAL

Dovolte mi svou úvodní poznámku k naší konferenci uvést snad až banálně konsenzuálně přijatelným přesvědčením, že divadlo i dnes patří svou specifikou jistě k nejsložitějším, nejkomplikovanějším uměním. Je například víceméně zřejmé, že má přímo omnimediální potenciál využívání všech druhů umění a médií pro všechny smysly, ale i schopnost učinit svým předmětem vlastně cokoli. Jaké to má své teoreticky „synkretické“ nároky, snad není třeba dále rozvádět. Jeho složitost se ale nesnižuje ani v kontrastní podobě asketicky chudého, na vzájemný kontakt herce a publika soustředěného divadla. Není snad právě tato elementární performativní povaha divadla vlastně jeho teoreticky nejobtížněji uchopitelnou specifikou? Neshledává se přitom právě v tom jeho vlastní situačně interaktivní jádro? A co teprve „prostý“ ontologický fakt, že se nemůže odehrávat jinak, než v onom modu „zde a nyní“? Že je proto uměním veskrze procesuálním, až herakleitovsky, ale i postmoderně „tekuté“ povahy? Jistě ne bez příčiny tvrdí polský sociolog a filozof Zygmunt Bauman o divadle, jež chápe jako veřejný časoprostor performativní koprodukce a stálého dohadování významů, že je „víc než jiné druhy umění, přirozeným, organickým nebo přímo faktickým »uměním postmoderny«. A je tomu tak bez ohledu na druh inscenovaného textu, způsob jeho režie a hry herců. Zde je skutečně médium poselstvím a tak tím, co činí divadlo postmoderním uměním, je sama povaha divadelní události.“¹

Jaksi zcela logicky se tak ocitáme tváří v tvář představení, tomuto centrálnímu ohnisku našeho společného zájmu, v němž se nejen naplňuje vlastní finální smysl divadla, ale také koncentruje jeho veskrze paradoxní povaha. Nelze přece nevidět, že představení je procesuálním, dynamicky ambivalentním aktem všemi jeho účastníky

¹ BAUMAN, Zygmunt. *O místě divadla v postmoderním umění* [1998]. Text vyjde v překladu Jana Hyvnara v chystané publikaci ROUBAL, Jan (ed.). *Divadlo v průsečíku reflexe. Antologie současné polské divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2015. (Publikace je v současnosti ve stádiu dokončování korektur a příprav k tisku). – Oním výrokiem, že v divadle je „skutečně médium poselstvím“ samozřejmě autor odkazuje na stěžejní tezi, že „formativní silou médií jsou média sama“. In McLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*. Praha: Odeon, 1991, s. 31.

vědomě akceptované souhry hmatatelné reality a fikce, stejně jako paradoxním prolínáním záměrnosti a nezáměrnosti či fixace a improvizace, zakládajícími další paradoxy: herce, jenž se jakoby ztrácí i neztrácí v roli, ale i diváka, jenž v komunikaci s ním zůstává i virtuálně „nezůstává“ sám sebou. Divadlo je zkrátka a dobře opravdu nejednoduchým paradoxním uměním, a nesmí proto udivovat, že i teorie divadelního představení a inscenace a jejich analýzy tuto složitost nemohou nezrcadlit, často až nepřehlednou pluralitou názorů, postihujících jeho povahu přitom vždy jen dílčím způsobem. Jak výstižně konstatuje Andreas Kotte: přistupovat k reflexi divadla je vždy záležitost povýtce „... multiperspektivní, protože jinak nelze celistvý fenomén divadla, tuto neprůhlednou kouli, uchopit.“² Je přirozené, že takový příměr lze vztáhnout i na celé spektrum otázek, týkajících se analýzy divadelních představení a inscenací – tak, jak jsme se je snažili schematicky naznačit v úvodních tematických tezích této konference.

Smyslem každého takového setkání – tedy i tohoto – je vždy prezentace různých názorů, východisek, přístupů, metod, pojetí a pojmů a jejich následná diskusní komparace a konfrontace, které mají přispět k lepší vzájemné informovanosti a orientaci v této stěžejní oblasti myšlení o divadle. Dá se jistě předpokládat, že vzhledem k počtu účastníků, kteří přijali naše pozvání, lze očekávat skutečně pestrou škálu jistě zajímavých podnětů k vzájemné inspiraci a dalšímu rozvíjení této tak potřebné oblasti teatrologického bádání.

Netroufám si v této poznámce více předjímat ani typologicky charakterizovat některé, více či méně již osvědčené, ale ani tušené inovativní tendence. Věřím, že vytanou ze samého průběhu konference a nerad bych nosil dřevo do lesa.

Namísto toho mi dovolte, abych pomocí malé mozaiky některých metateoretických úvah předních současných literárních teoretiků analogicky upozornil na to, že naše konference jako součást živého dialogu či malý „festival“ aktuálního teatrologického myšlení s nimi souvisí, a to jak například v jejich interdisciplinárních ambicích, tak i v limitech, například v nebezpečí nekritického podléhání nadčasové iluzi, že může vzdorovat jisté zákonitosti relativnosti, resp. nikdy nedosažitelné definitivnosti poznání.

Prvním příznačným společným aspektem jsou sama specifika ambiciózní povahy dnešní teoretické reflexe jako jistého žánru heterogenních prací, jimž se, jak konstatuje

² KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: Úvod*. Praha: KANT – AMU, 2010, s. 212.

se špetkou ironie americký literární teoretik Jonathan Culler, „daří zpochybňovat a přeorientovávat myšlení v jiných oborech, než ke kterým na první pohled náležejí. (...) Práce, které jsou považovány za teoretické, přesahují svým účinkem hranice svého původního oboru.“³ Takové široce rozkročené interdisciplinární ambice současných teorií jsou přitom i v oblasti reflexe inscenace i představení určitě očekávatelné a to přinejmenším vzhledem k jejich umělecky komplexní povaze.

Snadnost takové komplementarity, sebezpřesahování i „snoubení“ s jinými obory i celková nedefinitivnost a otevřenost teorie – a v jejím rámci i teorie divadla – je jistě také podporována jejich humanitním rodokmenem. Ten dobře vystihuje např. německý literární teoretik Wolfgang Iser, jenž formuluje rozdíly mezi tvrdou a měkkou teorií: „Ta první – jak ji praktikuje třeba fyzika – pronáší předpovědi, zatímco ta druhá – jak se provozuje v humanitních vědách – je o mapování.“⁴ Rozdíl je snad patrný: zatímco přírodní vědy zkoumají obecné principy a ověřitelné zákonitosti, humanitně měkké teorie rekognoskují či popisují spíše individuální specifika určité oblasti.

Další vlastností měkkých teorií, zvláště těch, které se týkají umění, je to, že jsou završovány metaforami: „ »klíčová myšlenka« měkké teorie a »klíčová myšlenka« tvrdé teorie – zvýrazňuje zásadní rozdíl mezi přírodními a humanitními vědami. Zákon se musí aplikovat, zatímco metafora vyvolává asociace. První ustavuje skutečnosti, druhá nastiňuje vzorce.“⁵

Je příznačné, že v posledních desetiletích jsou právě „asociativní“ metafory doceňovaným jádrem kognitivismu, a to i v oblastech umění včetně divadla. Jsou to totiž často právě metafory, které razí cesty dosud málo terminologicky známým terénem.

Stejný autor se vyjadřuje i k důvodům nepřehlédnutelné plurality teorií: „Proč máme tolik různých teorií? Každá z nich podřizuje umění kognitivnímu rámci, který na dílo nutně musí uvalit určitá omezení. Pokud jedna koncepce nepokryje nějaké aspekty díla, ujme se jich povětšinou jiný přístup, jenž zase samozřejmě bude podléhat svým vlastním omezením, a tak dál ad infinitum.“⁶ Podobně se vyjadřuje i francouzský literární teoretik Antoine Compagnon: „Teorie je tak lákavá proto, že má většinou pravdu; pravdivá je však vždy jenom částečně. Přesto však není usmíření obou pravd

³ CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární vědy*. Brno: Host, 2002, s. 11.

⁴ ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009, s. 17.

⁵ Tamtéž, s. 19.

⁶ Tamtéž, s. 21.

nikdy příjemným úkolem.“⁷ K čemuž poté vhodně podotýká: „Jedinou důslednou teorií je ta, která je ochotná klást otázky i sama sobě, která je ochotná zpochybňovat svůj vlastní diskurs.“⁸ Vyslovuje i své osobní krédo vyznávající ve stopách Rolanda Barthese „přednost dobrodružství teorie před teorií chápanou jako scholastika; a stejně jako Montaigne upřednostňuji lov před kořistí.“⁹

Jak je vidět, tato nikdy nekončící názorová dynamika či spirála nemusí být nutně důvodem rezigované deziluze z nedefinitivnosti a relativnosti poznání, ale naopak zdrojem motivace až k „lovecky“ chápané vášni permanentní reflexe. Zrovna tak ale může být ona nedefinitivnost chápána jako opakované zjišťování nevyčerpatelného potenciálu prožívání a reflexe umění. Teorie totiž podle W. Isera „...převádějí zážitek z umění na poznání, které – jelikož se řídí určitými kritérii – nabízí příležitost pro zvýšení osobního uvědomění, vytríbení vjemových schopností a zprostředkování nevyvratitelného vědění. Navíc se teorie pokoušejí o vysvětlení sociální a antropologické funkce umění; a konečně slouží jako nástroje pro zmapování imaginace, jež je koneckonců posledním lidským útočištěm.“¹⁰

Pevně doufám, že tato mozaika příznačných citací bude správně pochopena jako snaha upozornit na specifika a dynamiku humanitně zaměřené teoretické reflexe literatury, nenabízející nic více ani méně než analogické principy, možnosti, korektivy i limity také současné teoretické reflexi divadla, konkrétně i analýze jeho ústředních fenoménů – divadelního představení a inscenace.

Příspěvek byl realizován za finanční podpory ze státních prostředků prostřednictvím projektu Grantové agentury České republiky č. GA13-21421S – *Brněnská studiová divadla II: dokumentace – rekonstrukce – analýza*.

⁷ COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie. Literatura a běžné myšlení*. Brno: Host, 2009, s. 260.

⁸ Tamtéž, s. 270.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ ISER, W. Op. cit., s. 22.

Doc. PhDr. Jan Roubal, Ph.D., vystudoval Filozofickou fakultu Univerzity Palackého v Olomouci (1967–1972: bohemistika, historie; 1980–1986 polonistika), od roku 1973 působil na literárně-dramatických oborech LŠU (Prostějov, Olomouc) a v amatérském studentském divadle (vedl soubory Divadlo na dlani, Takydivadlo, Pardon). V letech 1990–2007 přednášel divadelní teorii na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií FF UP v Olomouci; 1990–1997 působil paralelně i v ateliérech herectví na DIFA JAMU v Brně, kde se od roku 2007 věnuje divadelní teorii (ateliér Divadlo a výchova a Kabinet pro studium divadla a dramatu). Zabývá se českým netradičním autorským divadlem (Čunderle, M. – Roubal, J. *Hra školou. Dvakrát o I. Vyskočilovi*. Praha, 2001; Lazorčáková, T. – Roubal, J. *K netradičnímu divadlu*. Praha, 2003; Roubal, J. – Hůrková, J. *K poezie divadla poezie. Orten v divadle poezie*. Praha – Prostějov, 2004; Roubal, J. *Divadlo jako pocitový deník. Analýza a rekonstrukce inscenace HaDivadla Bylo jich pět a půl /1982–1986/*. Brno, 2011) a současnou českou i zahraniční (hlavně polskou a německou) divadelní teorií, kterou i překládá (Sławińska, I. *Současné myšlení o divadle*. Praha, 2002) a editorsky přibližuje v antologiích (*Souřadnice a kontexty. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha, 2005; *Divadlo v průsečíku současné reflexe. Antologie současné polské divadelní teorie*, vyjde v roce 2015).

E-mail: roubal@jamu.cz

Polyphony of Contemporary Theatre Theory

The opening conference paper summarizes current trends in theatre theory dealing with increasingly performative and procesual aspects of performances. The author handles the theme in the context of recent theory of literature and science and suggests their achievements to theorists of theatre as an inspiration, emphasising a dynamic and heterogenous character of theatre theory theory in general.

Autopoietic Emergence of Theatrical Event

Constructivist approach to the theory and analysis of theatre performance

MARIUSZ BARTOSIAK

Autopoiesis

Within the scope of constructivist approach theatrical performance may be considered as an event that unfolds due to 'autopoiesis', i.e. a process that uses for self-organization and sustenance only a defined and limited set of elements and relations between them. Thus, theatrical performance is a complex autopoietic system, consisting of several levels that emerge one from another. Theatrical autopoiesis is a continual process which begins at the level of single performer, conceived as 'cognizing body' (Merleau-Ponty) that interacts with the space and everything contained in it. Each performer that appears on stage forms autopoietic system in its own right, and roughly corresponds to traditional notion of a character. On the next level, autopoietic systems of the first level are regarded as the elements that interact with each other according to their own set of relations, different from the lower level relations (Urrestarazu). This level of theatrical autopoiesis leads to the emergence of dramatic events (in traditional terminology) and consequently to the emergence of the whole fictional reality of theatrical performance.

Originally the term 'autopoiesis' was meant to refer only to living beings, but over time it began to be extended to all types of self-organizations that satisfies the conditions of autopoiesis. The system is autopoietic if "actual interactions between its components produce other components of the same kind". The main difference between autopoiesis of living beings and other entities lies in the fact that only in the former it is completely spontaneous, i.e. from the very fact of their existence it is their natural, organic necessity.¹

¹ MATURANA, Humberto R. – PAUCAR-CACERES, Alberto – HARNDEN, Roger. Origins and Implications of Autopoiesis. *Constructivist Foundations* 6, no. 3 (2011), pp. 293–306, p. 299.

The main idea of Maturana and Varela was considering 'living beings' in terms of their constitutive dynamics as "discrete autonomous systems", that is "systems in which everything that happens to them in the course of their functioning as discrete entities – both in their relational dynamics (external) and internal (constitutive) – refers only to themselves and appear as a continuous, uninterrupted execution of the process, which results are the same as dynamic entities". These types of assumptions underlie the radical constructivism.²

In a classic constructivist approach, proposed by Maturana and Varela, there is an assumption of the hierarchy of systems, in which the basic systems are autopoietic molecules and they form the components of the autopoietic systems of the first order, including humans and other living organisms. The society can be regarded as the second order autopoietic system, while culture can be considered as a tertiary system. On top of the "tree of knowledge", as in one of the next of his works they identified this hierarchical structure, the language, art and self-awareness are considered as the most complex autopoietic systems.³

Autopoiesis of theatrical event

In her analysis of the aesthetics of performativity, Erika Fischer-Lichte recalls the concept of Maturana and Varela,⁴ which assumes a non-linear interaction of the components of autopoietic system and the interaction of the system with its environment. In her terms, autopoiesis "creates performance".⁵ In the chapter on "physical co-presence of actors and spectators," she states: „In this sense, performances are generated and determined by a self-referential and ever-changing feedback loop.“⁶ Fisher-Lichte, however, omits in her analysis the opportunities offered by Maturana and Varela's concept (and to which she refers explicitly) by taking only the idea of emergent feedback. It is important as far as she draws conclusions that could provoke an objection of Maturana and Varela (which is all the more likely when one considers Maturana's

² Ibid., p. 296.

³ MATURANA Humberto R. – VARELA Francisco J. *The Tree of Knowledge*. Boston and London: Shambhala, 1998.

⁴ Ibid.; FISCHER-LICHTE Erika. *Estetyka performatywności*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008, p. 60.

⁵ FISCHER-LICHTE, p. 120.

⁶ FISCHER-LICHTE, p. 58., quoted from the English translation FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London – New York: Routledge, 2008, p. 38.

discussion of the Luhmann's theory of social systems⁷). In particular, the assertion that autopoietic system "in principle is open"⁸. In the original concept of autopoietic systems, an open characteristics may be attributed only to "relational dynamics (external one)", while the "internal dynamics (constitutive one)" is intra-systemic by definition.

In relation to the theatre a problem can be identified in the context of distinction between actors and spectators. Each of these groups can be considered as a separate autopoietic system, the components of which are in continuous feedback interactions with other components of their systems (viewers with viewers and actors with actors). The difference between these systems is not related to the very characteristics of the components (in both systems we are dealing with human beings), but to the diverse nature of the relations between them – the actors have completely different type of interaction than the viewers, and use in their interaction a different type of competence (roughly: the actors use mostly their psychomotor abilities, whereas the viewers – the mental ones). This type of distinction is crucial for autopoietic systems in general, and particularly important in non-biological applications.⁹

Cognizing body

In theatre the basic autopoietic system is formed by a single actor who enters into the psychomotor interaction with his stage surrounding. In terms of the phenomenology of perception, this interaction is regarded as bodily cognitive-performative acts. According to Merleau-Ponty, the bodily self-consciousness "is not just a simple copy or even a global awareness of the existing parts of the body, but it performs their active integration in terms of their value to the projects of the body".¹⁰ The body is thus regarded as "an attitude that is functionally related to the current or potential project." The body derives its self-knowledge from a continuous interaction with the impressions. "The impression that is to be sensed puts before my body a sort of undefined problem",

⁷ See: MATURANA – PAUCAR-CACERES– HARNDEN, p. 299–300.

⁸ FISCHER-LICHTE, p. 60.

⁹ URRESTARAZU, Hugo. Autopoietic Systems: A Generalized Explanatory Approach. Part 1. *Construcivist Foundations* 6, no. 3 (2011), pp. 307–324; URRESTARAZU, Hugo. Autopoietic Systems: A Generalized Explanatory Approach. Part 2. *Construcivist Foundations* 7, no. 1 (2011), pp. 48–67; URRESTARAZU, Hugo. Autopoietic Systems: A Generalized Explanatory Approach. Part 3. The Scale of Description Problem. *Construcivist Foundations* 7, no. 3 (2012), pp. 180–195.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia percepcji*. Warszawa: Aletheia, 2001, p. 119.

which requires finding such an attitude “that would bring the means for self-determination”.¹¹

In other words, there is a continuous, autopoietic dialog between them that is being directed by a functional and existential problem, which is posed to body by the impression, and which at the same time is discovered by the body in the impression. Intensity of this dialog depends directly on the existential value of the problem, and its dynamics is directly proportional to the determination and actual abilities of the subject in relation to undertaking and resolving the problem.

Theatricalization of the impressions already distinguished by the awareness may consist on their objectification or personification. The impressions that are not distinguished by the subject’s awareness consist of all the phenomena that appear within the stage space and form more or less defined background of the actions. The theater space itself is thus a projection of the phenomenal field in which a dialogue of the body with its sensations takes place: Impression in the form that is brought by the experience, is no more an undifferentiated matter or abstract moment, but one of the levels of our contact with being, some conscious structure, and every impression brings [...] particular way of being in the space, and in some sense a certain way of creating the space.¹²

Distinguishing one person as the protagonist makes it a knowing subject that enters into interaction with the stage environment, which is also a projection of the protagonist self-consciousness of his phenomenal cognitive field. The degree of structuring the space, phenomenal and existential clarity of persons, things and qualities is an expression of the level and effectiveness of the subject’s self-cognition that may vary in the course of the stage action. This applies on the one hand, to the objective clarity of the stage itself, and on the other hand to the subjective participation of the viewer in this clarity. In this way, the actor creates his presence on stage in the presence of mental activity of the viewer.

¹¹ MERLEAU-PONTY, p. 234.

¹² MERLEAU-PONTY, p. 242.

Stage vs audience

Two already distinguished systems (of the stage, and of the audience) together form an overriding “system of theatrical event”, in which the stage system and the audience system are simply components of the higher order system. The interactions between these components are of different type than the interaction inside those systems. Only on this hierarchical level one can consider direct interaction of actors and viewers, but conceived only as the groups (i.e. systems), not as individuals (i.e. components in those systems). Even when actors notice an explicit reaction of a viewer, from their perspective it is only a reaction of the audience. In the same way, the expression of an actor is for the spectators a stimulus coming from the stage conceived as a certain whole and interpreted within the perspective of that whole. When the performance of a single actor is analyzed, it is regarded most of all in relation to the ‘stage context’.

Let us notice that taking such a perspective enables differentiation of one more autopoietic system, which is very important for the autopoietic system of theatre as a whole. This system is traditionally called a fictive theatre world. General system theory assumes the possibility of distinguishing a system even in the absence of “directly given physical properties” of the components; it is enough to recognize only “conceptual constructs based on manifold observations and descriptions”.¹³ Each of the three distinguished theatrical systems differs in the types of relations between their components, what in constructivist approach is sufficient for their precise differentiation¹⁴. Relations between actors consist of stage interaction that are creative and based on the specific performing techniques. Spectators enter into interactions that are subordinated to and resulting from their receptive attitude, which is directed to the interpretation. Finally, interaction between fictional characters are their “existential” relations, which describe their being within imaginary world, and the character of this relations results from the properties of their fictional being: if they are constructed as similar to human beings, their interactions will resemble human relations; if instead they are defined in other, even wholly abstract way, their interactions will also have

¹³ URRESTARAZU, Hugo. Autopoietic Systems: A Generalized Explanatory Approach. Part 1. *Constructivist Foundations* 6, no. 3 (2011), pp. 307–324, p. 310.

¹⁴ MATURANA – PAUCAR-CACERES – HARNDEN, p. 300-301; URRESTARAZU, Hugo. Autopoietic Systems: A Generalized Explanatory Approach. Part 1. *Constructivist Foundations* 6, no. 3 (2011), pp. 307-324, p. 310, 321–322.

such characteristic. This fact is however not important for the autopoieticality of the system, which results from topological, not ontological characteristics of the system.¹⁵

Conclusion — advantages and possibilities for further research

Autopoietic model of theatrical performance enables to conceive all dimensions of theatrical event in compact categories of processual emergence based on elementary performative-cognitive acts. Autopoiesis has descriptive power over all rehearsal preparations concerning space arrangements (theoretically divided in accord with human sensorium) and actor's work on the active presence within this space, as well as over the very performance emergence itself, and last but not least includes as inalienable the cognitive acts of the spectators. Even more, presented model grants to all members of the audience a sort of double competence: on the one hand spectator consciously interacts with performers, and imaginatively creates the fictive world, on the other.

Presented model directs particular awareness to phenomenologically conceived ego-perspective and underlines its creative character, both in reference to the individual dimension of performance, i.e. to actor and to spectator, as well as to the social-systemic aspect of theatrical event as a whole. The last aspect, together with its proximal and distal contexts, may be further developed in the same theoretical manner, thus providing much more comprehensive frame of reference for cultural analysis, covering all its dimensions.

On the other hand, autopoietic model of theatrical event enables an almost direct application into the neurophenomenological research. The advantage in this respect is based on possible correlation of presented autopoietic theatrical systems and their components with cognitive powers and functions studied within neurosciences. Further research in this area may provide theoretical tools for direct and possibly even reciprocal correlation of theatre studies and neuroscience.

¹⁵ URRESTARAZU, Hugo. Autopoietic Systems: A Generalized Explanatory Approach. Part 2. *Constructivist Foundations* 7, no. 1 (2011), pp. 48–67.

Dr. hab. Mariusz Bartosiak vyučuje na Katedře divadla a dramatu v rámci Institutu soudobé kultury na Univerzitě v Lodži. Zaměřuje se na teorii a kognitivní antropologii divadla a dramatu, komparativní a fenomenologickou estetiku, performativní tradici a klasickou estetiku Indie a Japonska. Je spoluautorem (s Małgorzatou Leyko) publikace *Kulturowe konteksty dramatu współczesnego (Kulturní kontexty soudobého dramatu)*. Krakov, 2008. Publikoval dvě monografie, *Autopoetyka dramatu (Autopoetika dramatu)*. Łódź, 2013; *Za pośrednictwem osób działających. Preliminaria kognitywnej antropologii teatru (Prostřednictvím jednajících osob. Úvod do kognitivní antropologie divadla)*. Łódź, 2013.

E-mail: bartek@uni.lodz.pl

Autopoietický vznik divadelní události

Neurofenomenologický přístup k teorii a analýze divadelního představení

Příspěvek představuje pokus o uplatnění nedávných objevů v oblasti neurofenomenologie v teorii a analýze divadelního představení. V rámci tohoto přístupu je divadelní představení obecně považováno za událost, která se rozvíjí díky „autopoiesis“ (Varela), což je proces, který pro svou sebeorganizaci a podporu využívá pouze předem definovaný a omezený soubor prvků a vztahů mezi nimi. Divadelní představení se tak stává komplexním autopoietickým systémem, který se skládá z několika úrovní, jež vznikají jedna z druhé. Divadelní autopoiesis je nepřetržitý proces, který začíná na úrovni jediného účinkujícího chápaného jako „cognizing body“ (Merleau-Ponty), jež reaguje s prostorem a vším, co se v něm nachází. Každý účinkující, který se na jevišti objeví, vytváří samostatný autopoietický systém a přibližně odpovídá tradiční představě postavy. Na další úrovni jsou autopoietické systémy první úrovně považovány za prvky, jež spolu navzájem reagují podle svého vlastního souboru vztahů (Urrestarazu). Tato úroveň divadelní autopoiesis vede ke vzniku dramatických událostí (podle tradiční terminologie). Příspěvek ukazuje, jak tento autopoietický proces pokračuje a jaké jsou další možné vyšší úrovně, zvláště se pak zaměřuje na perspektivu první osoby, která v neurofenomenologii převládá.

Inscenace jako fiktivní svět?

JAN CÍSAŘ

Úvodem bych rád stručně vysvětlil některá východiska této své úvahy. Jsem si vědom, že pojem inscenace se dnes převážně chápe jinak, vycházím však z tradičního pojetí inscenace jako transformace literární předlohy (divadelní hry, dramatického textu) do scénického tvaru; přítomnost takové literární předlohy je pro mne v tomto okamžiku nezbytnou podmínkou, která opravňuje použít termín inscenace. Předmětem tohoto uvažování bude proto inscenace v činohře, v níž je existence takového jazykového útvaru impulsem i cílem tohoto procesu transformace jako integrujícího faktoru celého systému scénického tvaru i představení. *A last but not least*: odvahu pokusit se nahlédnout inscenaci z hlediska fiktivních světů jsem dostal na základě tohoto stanoviska Lubomíra Doležela: „Možné světy fikce jsou *artefakty* vytvořené estetickými činnostmi – básnictvím a hudbou, mytologií a vypravěčstvím, malířstvím a sochařstvím, divadlem a baletem, filmem a televizí apod. Protože jsou tyto světy vytvořeny znakovými systémy – jazykem, barvami, tvary, tóny, herectvím a tak dále – jsme oprávněni nazývat je znakové předměty.“¹ O odvaze mluvím proto, že od okamžiku, kdy jsem se začal fikčními světy zabývat jako možností využitelnou pro analýzu divadla, musel jsem se trvale vyrovnávat s řadou názorů, jež problém možné existence fikčního světa v divadle – zejména v souvislosti s narativem – naprosto zpochybňovaly. Připomínám tato fakta jen na okraji, neboť vydat se podrobně a do šíře tímto směrem by znamenalo otevřít širokou oblast zcela specifického rázu. Na druhé straně na ni však nelze zapomenout; představuje totiž pro teoretickou rovinu fikčních světů důležitou a podstatnou sféru. V souvislosti této úvahy však zůstanu pouze na tom poli, které vymezuje citované tvrzení Doleželovo.

Inscenace je pro mne tedy artefaktem, uměle a intencionálně vyrobeným, objektivně existujícím a smysly vnímatelným předmětem, pro nějž je příznačná záměrnost a který je plodem lidské tvůrčí aktivity. Záměrnost zajisté poukazuje

¹ DOLEŽEL, Lubomír. *HETEROCOSMICA. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 29.

především na znakovou povahu inscenace. Ta je dána divadelním prostorem, to je prostorem rozděleným na dvě části, z nichž jedna je určena pro vnímání, druhá pak pro předvádění. Při znalosti základní divadelní konvence, kterou neznala Nataša Rostovová, víme, že vše, co je v prostoru pro předvádění, je „jakoby“, byť by to byl seberealnější jev. Ale pro nás jako diváky všechno v tomto prostoru funguje v rámci znakového systému. Na tomto principu stála činohra odjakživa. Trvale rozvíjela – a v řadě případů stále rozvíjí – princip metonymie, kdy strukturální vztah mezi literární předlohou a její transformací ve scénický tvar prostřednictvím non-lingvistických materiálů byl a je budován na indexech a ikonech, které důsledně poukazují k aktuálnímu světu; to jest k reálnému, empiricky zakusitelnému světu s aktuálním statusem existence. Na tom koneckonců stojí mimésis a realistická epistemologie divadla, nanejmenší činohry, která nabyla rozhodující váhy v osvícenství. Toto umožňuje prostor pro předvádění, který je podle Otakara Zicha prostorem *představující* – tedy reprezentující, má tedy povahu znaku. Jenže v jiné definici prostoru pro předvádění (chcete-li scény nebo jeviště), kterou Zich napsal osm let před tím, než vyšla *Estetika dramatického umění*, říká, že je to „prostor skutečný, ale hledíc ke konkrétnímu svému určení ‚nepravý‘“.²

Tato, zdá se mně, že geniální definice, postihuje přesně a dokonale povahu – i funkci – té části divadelního prostoru, která je určena pro předvádění. Viktor Borisovič Šklovskij přirovnává v jedné své studii divadelní rampu – považujeme ji za pomyslnou čáru, která odděluje obě části divadelního prostoru – k větám, jež uvozují pohádky: Byl jednou jeden, za devatero horami a devatero řekami atd. Jakmile tyto věty zazní, je jasné, že vstupujeme do fiktivního světa, v němž se mohou vyprávět události nepřírozené, přímo zázračné. To platí i o divadelním prostoru pro předvádění; cokoli v něm může značit cokoli jiného. To cokoli má ovšem z ontologické podstaty prostoru pro předvádění, již vyjadřuje první část citované Zichovy definice scény, v ne-literárním provedení divadelním *reálnou* povahu; je artefaktem vytvořeným ze *skutečných* jevů. Ke slovu ve všech ne-literárních faktorech v nějaké míře a intenzitě přichází *ostenze* – ukazování, předvádění, demonstrování, dávání něčeho najevo, jak říká Ivo Osolsobě; je to primárně komunikace „prezentativní (ostenzivní), tj. typ, který prezentuje („dává

² OSOLSOBĚ, Ivo – PROCHÁZKA, Miroslav. Poznámky a komentáře. In ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986, s. 345.

k dispozici) poznávacím aktivitám sám *originál*.“³ Pozoruhodné a pro divadlo fundamentální je, že tato prezentace se odehrává v rámci *znakovosti* prostoru pro předvádění, že reálný originál je takto důsledně a nekompromisně, zároveň i trvale vnímán jako znak, nebo přinejmenším nikoliv jako aktuální skutečnost. Není to zajisté problém neznámý a nový. Narazil na něj už Zich, v recenzi Bogatyrevovy knihy *Lidové divadlo české a slovenské* o něm píše Jindřich Honzl, jenž „přejímá od Zicha myšlenku o rozdvojení“, ale oproti němu „zdůrazňuje procesualnost tohoto rozdvojování, proměnlivost proti staticnosti [...] a pochopil, že důležitá není jen představa znaku, ale především koncepce, která dokáže pochopit jeho realizaci, funkci a hodnotu; tedy pohyb divadelního znaku.“⁴ Osolsobě tento problém řešil v roce 1974 pomocí token:token modelů, jež jsou „modely v ‚životní velikosti‘, , v měřítku 1:1‘ a v materiálu originálu; jsou to vlastně ‚bezmála originály‘, ‚bezmála tytéž kočky“.“⁵ O necelých dvacet let později ve studii *Mnoho povyku pro sémiotiku* nazývá token:token modely „zlopověstnými“ a tvrdí, že se pokouší popsat divadlo bez své – opět jde o jeho vlastní termín – idiosynkratické teorie. Povedlo se mu to už skoro bezvadně a přesvědčivě – pokud jde o téma, jež tu sleduji – ve studii, která vyšla v roce 1987 na Slovensku a jmenuje se *Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava. Enklávy divadla v jazyce a literatuře*, kde prohlašuje, že „divadlo se odjakživa hrálo pomocí vchodů znamenajících vchody (tj. jiné vchody) a schodů znamenajících (jiné) schody...“ a že „na divadle je tohle všechno součástí celkového obrazu „malovaného“ naprosto důsledně... z vzorků či lépe řečeno z token:token ikonů věcí samých, obrazu, jehož zákonitou [...] a naprosto stejnorodou součástí jsou i jazyková token hrající jiná jazyková token téhož typu, a také mimická, gestická a pohybová token téhož typu atd.“⁶ V této studii také přesně určuje rozdíl mezi modely, jež vznikají v materiálu literatury jako oblast „minimálních ikonů“ či „nejhorších ikonů schopných však zobrazit celý svět“, zatímco divadlo vytváří svými indexy a ikony zcela homogenní obraz (tj. sémioticky homogenní obraz heterogenní společnosti) v měřítku 1:1; skutečné schody a vchody *hrají (modelují)* v představení tyto předměty v poloze „bezmála originálu“. To je vztah mezi literární předlohou a divadlem, jak jej

³ OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica*. Praha: Akademie múzických umění, 2007, s. 88.

⁴ PROCHÁZKA, Miroslav. *ZNAKY dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988, s.159–160.

⁵ OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Praha: Editio Supraphon, 1974, s. 46.

⁶ OSOLSOBĚ, Ivo. *Slovo jako exponát, jako hrdina a jako herecká postava. Enklávy divadla v jazyce a literatuře*. In *Znak, systém, proces*. Litteraria XXIV. Bratislava: Veda, 1987, s. 132.

v 18. století začala uplatňovat diderotovská – v centrální Evropě lessingovská činohra – a jak jej v druhém desetiletí století 19. kodifikovala a rozvinula činohra. Jaroslav Vostrý ve studii věnované inscenaci Molièrovy *Školy žen* v Chebu píše o onom věcném (metonymickém) základu činohry, jež vychází z blízkosti jevištního dění reálnému lidskému chování, a jež proto není jako v divadle orientálním rozvinuté do naprosto samostatného systému znaků. Tímto způsobem pomáhaly non-literární materiály divadla realizovat mimésis. To jest „přiřazovat fikčním termínům referenty, činit universem diskursů fikčních textů skutečný svět, spojovat fikční entity s historickými, psychologickými, sociologickými, politickými, kulturními i jinými kategoriemi“⁷ a na základě této praxe docházet k univerzalistické interpretaci literární předlohy, jež vytvořila dominantní tradici novodobé činoherní inscenace. Zachovává fikčnost narativního světa literární předlohy a spojuje ji jak se skutečnými entitami, tak s reálnými obecninami. To může snadno vést k názoru, že „na rozdíl od všech ostatních fiktivních světů se fiktivní světy konstruované divadlem liší tím, že jsou ‚materiální, dostupné smyslovému vnímání stejně jako skutečný svět“.⁸ Tato citace pochází z poznámky číslo čtyřicet sedm v Osolsoběho knize *Mnoho povyku pro sémiotiku*, v níž její autor děkuje Lubomíru Doleželovi za to, že na jeho přednáškách v létě roku 1983 pochopil, že umění si své světy konstruuje. S čím ovšem Osolsobě hluboce nesouhlasí, je Doleželův vzpomínaný výrok o oné materiálnosti, dostupnosti smyslovému vnímání fiktivních světů divadla. Při veškerém respektu k Osolsoběho názorům, si však myslím, že Doležel má pravdu; že inscenace dělá, tvoří – řekněme pro srozumitelnost jednoduše – z fiktivních světů literární předlohy zcela zvláštní model, v němž non-literární složky provádějí to, co bychom se vším rizikem a s vědomím určité schematizace mohli nazvat **konkretizací**. A to – upozorňuji na to důrazně – pouze do jisté míry a ve zcela specifické podobě. Přitom lze v tomto případě na tuto konkretizaci uskutečněnou non-literárními složkami inscenace uplatňovat jak pojetí konkretizace u Felixe Vodičky, tak u Romana Ingardena. Vyjdeme-li z Vodičky, pak díky této konkretizaci inscenace není jen individuální záležitostí; je součástí nadřazené struktury, která svou dynamičností zasahuje do vlastní struktury inscenace a nedovoluje proto jedinou „správnou“ konkretizaci. V duchu Ingardenovy konkretizace odstraňuje

⁷ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003, s. 23.

⁸ OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Agentura „G“ hudba/divadlo, 1982, s. 192.

inscenace místa nedourčenosti a části vyprávění reprezentované slovem získávají díky ostenzi a prezentivní komunikaci fenomenální charakter. Možná by šlo parafrázovat v tomto případě Ingardenův výrok, že v inscenaci se smysl vět literární předlohy konečně chápe. Vzniká totiž v pravém smyslu toho slova **divadelní situace** jako reference, to jest akt odkazování celistvé struktury inscenace k pojmenovávané a pojmenované entitě.

Je nepochybné, že ona materiálnost dostupná smyslovému vnímání směřovala a nadále velmi často směřuje inscenaci k odkazu na aktuální svět. Koneckonců vyplývá to i z toho, – a vznik dramaturgie to dokazuje – že literární předloha poskytovala inscenaci na místě prvním podklad a impuls k pojmovému výkladu ústíciemu do tématu jako racionálnímu slovnímu shrnutí určitého pohledu na inscenací zobrazovanou skutečnost nebo do ideje jako vůdčího a regulujícího principu myšlení a jednání. S nástupem moderní inscenace od přelomu 19. a 20. století se však čím dále tím více posiloval a zvětšoval význam této materiálnosti zejména ve sféře vizuální – ovšem nikoliv jenom v ní – jako nositele a tvůrce **obrazovosti**. Koncepte inscenace i její praktické provedení se začínají měnit; jedinečný charakter prostoru pro předvádění, kde díky rampě začíná jako v pohádce fungovat ono fiktivní a zázračné, se čím dále tím více využívá pro možnosti prezentovat **fenomenální** ráz každého jevu. Takový jev už tím, že je předveden, ukázán nikoliv na místě prvním jako znak odkazující k jiné skutečnosti, ale v oné své obrazovosti, se stává „vyložení“ sebe sama, svého smyslu, svého významového jádra, je především „manifestací“ sebe sama. Zajisté, že tomu slouží i uspořádání systému inscenace. Místo kauzálních vazeb nastupuje synchronicita, místo analýzy syntéza atd. A místo částí struktury celistvost (holismus). Tyto změny otevírají plně prostor pro onu obrazovost, která svou váhou a intenzitou do značné míry posouvá a proměňuje vztah mezi literární předlohou a jejím provedením v divadelním prostoru a často jej velice radikálně mění. Osamostatněná, emancipovaná a dominantní obrazovost přestává referovat o aktuálním světě, ale činí předmětem zájmu onu manifestaci sebe sama, poetiku jedinečného systému originálního scénického tvaru, v němž takovou možnost takto se projevovat a takto před diváka vystupovat dostává.

Všechny tyto proměny inscenace jistě přinejmenším zpochybňují její platnost a dalo by se říci použitelnost pro analýzu některých podob a proudů současného divadla. Pokud ovšem neredefinujeme obsah – či možná lépe: tradiční konvenční pojetí a chápání

tohoto pojmu. V kontextu předešlých slov se otevírá možnost nahlížet a zkoumat inscenaci v dimenzích autoreference, autopoiesis, autoorganizace, kde pojem „auto“ tak nebo onak, z různých stran poukazuje na individuální utváření struktury, operativní uzavřenost a svrchovanou autonomii jako podstatné znaky uspořádání inscenace. V tomto směru se otevírá řada příležitostí a možností k uchopení inscenace jako svébytného fiktivního světa, neboť pomocí tohoto přístupu lze vytvářet komplexní modely zcela neotřelého rázu. Upřímně řečeno: naše – a myslím tím česká – teatrologie těmto aspektům proměn inscenace, jež pramení z její vůle, snahy a také schopnosti utvářet vlastní fiktivní svět, nevěnuje pozornost. I když jde o proměnu principiální, neboť se takto relativizují základní ontologické předpoklady, protože „skutečnost“ je prohlašována za produkt vnitřních systémových procesů. Vnímat takovou inscenaci a rozumět jí je samozřejmě obtížné a nesnadné. Připomenu jen Nebeského inscenaci *Krále Leara* v činohře pražského Národního divadla, která stála na těchto základech a vzbudila proto u mnoha diváků velké pobouření tímto svým odstraňováním tradičních konvencí inscenace.

Na druhé straně: tyto trendy a tendence vyrůstají z doby, již můžeme nazvat pozdní modernou nebo tekutou modernitou, ale nejspíše se shodneme na době postmoderní. A marná sláva: ani inscenace se této době nemůže vyhnout, nějak na ni reaguje. Nezbývá než se snažit této reakci porozumět, analyzovat ji a pojmenovat.

Prof. PhDr. Jan Císař, CSc., absolvoval roku 1955 divadelní vědu na Divadelní fakultě AMU v Praze, pak byl přijat na téže fakultě jako aspirant pro dějiny českého a slovenského divadla. Od roku 1960 pracoval jako redaktor v časopise Divadlo, od roku 1963 byl šéfredaktorem Divadelních a filmových novin. V téže době začal vyučovat na Divadelní fakultě AMU dramaturgii, později přednášel dějiny českého divadla a teorii divadla. V šedesátých letech psal také divadelní kritiky. V roce 1965 se habilitoval jako docent dramaturgie a byl přijat jako pedagog na pražskou divadelní fakultu. Vedle toho pracoval na vedlejší úvazek v divadle v Kolíně a v Kladně, několik sezón byl dramaturgem činohry pražského Národního divadla. Je autorem řady studií z dějin divadla, rozsáhlejších teatrologických kritických referátů, teoretických studií i knižních publikací. V současné době přednáší na Divadelní fakultě AMU teorii a dějiny divadla.

E-mail: jan.cisar@damu.cz

Theatre Production as a Fictive World?

In this case a production is perceived as a relationship between a written story and nonverbal components. The written story means any literary work being a narrative text, which is a precondition for creating a fictional world in its extensional and intensional meaning. A question of intensional meaning is crucial for literary narrative which emerges from a complex and comprehensively-organized language structure – from the narrative text. Any change in the texture shifts or destroys the original intensional meaning. This also applies to the relationship between nonverbal components and literature which is a part of a scenic form. According to the intensity, extent and the way of organizing these relationships the fictional relationship of literature is transposed, extended or removed. The specific fictional world of the production is being created as a unique fictional world that is either the interpretation of the text or its intertext interpretation or postmodern transcription where the original fictional world is radically changed. Special attention will be paid to this problem – to what extent a theatre's scenic form can be a fictional world. For a key question arises here: can a production which is this complex, with total transcription which pushes out a written story with its fictional world and is linguistically-based as a specifically-structured entity, become a fictional world as well? If it can, in what structured form and with what extent of fictionality? For the present development of a certain stream of directing, these questions are crucial – as well as others that follow. There is also a problem whether under these circumstances the concept of production is still suitable and properly usable for a certain way of staging and the results it brings.

Epidemische Irrtümer

Über Brauchbarkeit und Unbrauchbarkeit des Aufführungs-Begriffes

ERHARD ERTEL

Prolog 1 – Diskursdramaturgie

Nein, es ist kein Schreibfehler. Nicht von *epistemischen* Fragen in der theaterwissenschaftlichen Forschung soll hier gesprochen werden, somit auch nicht von *epistemischen* Irrtümern, sondern in der Tat von *epidemischen* Erscheinungen in der Wissenschaftspraxis. Am konjunkturellen Begriff der *Aufführung* soll das festgemacht und dabei weniger die Epidemie als der Begriff selbst hinterfragt werden.

Unübersehbar beherrscht (zumindest in der deutschsprachigen theaterwissenschaftlichen Landschaft) eine überschaubare Zahl von Begriffen und Fragestellungen die Forschungs-entwicklung seit den 1990er Jahren. Ganze Forschergenerationen scheinen davon infiziert und leisten der Verbreitung und Wiederholung von Begriffen und Diskursen Vorschub. Verbunden damit ist nicht selten ein Verlust der kritischen Hinterfragung dieser Positionen und der Niedergang einer Vielfalt, sich auch widersprechender, Forschungspositionen. Ursachen derartiger Entwicklungen müssen u.a. darin gesehen werden, dass (theater)wissenschaftliche Diskurse in den letzten (zwanzig) Jahren immer auch unter wissenschaftspolitischen (auch ökonomisch determinierten) Zwängen von Forschungslegitimation geführt wurden und unter dem Druck projektfähiger Allein-stellungsmerkmale epistemische Wellen verursachten.

Das trifft auch auf die Auseinandersetzung mit dem *Aufführungs*-Begriff zu. Dieser ist dabei vorrangig aus einer phänomenologischen Perspektive betrachtet worden, wodurch, mehr oder weniger politisch motiviert, historische als auch praktische (materialistische) Dimensionen unterbelichtet blieben. Mit der epidemischen Ausbreitung bestimmter Vorstellungen wurden allerdings auch die ihnen immanenten Irrtümer verbreitet und sind aus einer Binnenperspektive nur schwer erkennbar. Notwendig ist deshalb eine Suche nach Irrtümern bei der Handhabung des Begriffes

Aufführung sowie seine differenzierte Verortung in der allgemeinen ästhetischen Theorie ebenso wie in der Theaterwissenschaft.

Prolog 2 – Diskursgeschichte

Nach dem Zweiten Weltkrieg begann sich, im Kontext eines kulturell-politischen Wandels, das Spektrum theatraler Praktiken umbruchartig zu verändern, zunächst in weniger beachteten Räumen jenseits etablierter Theaterbetriebe und jenseits theaterwissenschaftlicher Aufmerksamkeit, dann seit Mitte der 1960er Jahre immer größere Öffentlichkeiten erfassend und auch die Theaterwissenschaft herausfordernd. Diese Periode (vornehmlich das Ende der 1960er Jahre) charakterisiert man heute häufig als Zeit einer performativen Wende, die Fragen nach einer Neubestimmungen vor allem des Gegenstandes der Theaterwissenschaft und des neu zu definierenden Theaterbegriffs provozierte. Die akademische Theaterwissenschaft hatte diese Fragen seit ihrer Begründung 1923 noch keineswegs gelöst und stand eher im Schatten offenerer theaterästhetischer Konzepte etwa der Philosophie und Kulturwissenschaft sowie der Künstlerästhetiken des 19./20. Jahrhunderts. Nun begann eine vielgestaltige Theorieproduktion, die etwa im Zeitraum von 1968 bis 1985 alle Fragestellungen entfaltete und mit Denkangeboten versah, die zum großen Teil bis auf den heutigen Tag gültig sind aber kaum mehr (sichtbar) beachtet werden. Vereinzelt Versuche der Sichtbarmachung solcher Texte wurden unternommen. So zum Beispiel mit einem 1981 erschienenen Sammelband zur deutschsprachigen Theaterwissenschaft¹. Dieser Band bietet einen Ausschnitt von Originaltexten der theaterwissenschaftlichen Entwicklung seit ihrer Gründung 1923 bis zum Zweiten Weltkrieg (Herrmann, Dessoir, Köster, Eberle, Petersen, Kutscher) und im größeren Teil einen Querschnitt von Aufsätzen seit 1953, darunter markante Beiträge der beginnenden 1970er Jahre. Nach längerer Pause folgte 1990 ein weiterer Band, dessen Titel bereits auf die Standortbestimmung verwies – „Theaterwissenschaft heute“.² Die Entwicklungsgeschichte der Theaterwissenschaft des ersten Bandes wird noch einmal in einem einleitenden Beitrag gebündelt, dann folgt ein umfangreiches Spektrum theaterwissenschaftlicher

¹ KLIER, Helmar (ed.). *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.

² MÖHRMANN, Renate (ed.). *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin: Reimer Verlag, 1990.

Arbeitsfelder. Darunter erstmals explizit ein Beitrag zur *Aufführungsanalyse* (Guido Hiß). Neu ist daran allerdings nur die Tatsache, dass die Aufführung als Gegenstand *explizit* benannt wird, nicht aber die Auseinandersetzung mit ihr. Diese fand in dem umrissenen Zeitraum (Ende der 1960er bis Ende der 1980er) immer wieder *implizit* statt. Hervorzuheben ist dabei vor allem der thesenartige theaterhistoriographische Versuch von Joachim Fiebach und Rudolf Münz.³ Der Beitrag von Hiß entfaltet sich ausgehend von einem Zitat Max Herrmanns, der bis heute epidemisch als Kronzeuge bemüht wird, ohne jedoch jene Differenziertheit zu erreichen, in der Rudolf Münz bereits 1974 den Ansatz von Max Herrmann ausdekliniert hatte.⁴

In welcher Konkretheit Begriffe und Fragestellungen heutiger Diskurse bereits in den 1970er Jahren, zudem aus der Perspektive ihrer konkreten gesellschaftspolitischen Relevanz, diskutiert wurden, soll hier nur stellvertretend angedeutet werden. Der latent und immanent verhandelte Aufführungsbegriff in den *Thesen* (1974) von Fiebach/ Münz erfuhr eine bedeutende Erweiterung in einem Versuch von Fiebach (1978), das 20. Jahrhundert über Brecht hinaus zu denken.⁵ Unter Bezugnahme auf Entwicklungen nach dem Zweiten Weltkrieg (Happenings, amerikanische Off-off-Broadway, kulturelle Praktiken im Bereich von Sport und Musik), auf Prozesse im postkolonialen Afrika aber auch auf historisch relevante Modelle wie etwa in den 1920er Jahren (Sowjetrussland, proletarische Arbeiterbewegung in Deutschland) entwickelt er ein Theaterverständnis, das durch Dimensionen von körperlich-sinnlicher Kommunikation, Spiel, sozialem Leben und eben Eigenheiten prozessualer Produktion und Konsumtion (Aufführung) bestimmt war, Kategorien, die auch im Ansatz von Max Herrmann heute ‚neu‘ entdeckt werden. Weitreichend waren auch zwei Artikel (Richard Schechner, Rolf-Ulrich Kaiser),⁶ die bereits 1968 unter der Überschrift „Neue Formen“ erschienen waren und in den

³ FIEBACH, Joachim – MÜNZ, Rudolf. Thesen zu theoretisch-methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, no. 3/4 (1974), pp. 359 – 368. (auch in KLIER, H., siehe Anmerkung 1, pp. 310– 326).

⁴ MÜNZ, Rudolf. Zur Begründung der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, no. 3/4 (1974), pp. 333–348.

⁵ FIEBACH, Joachim. Brechts ‚Straßenszene‘. Versuch über die Reichweite eines Theatermodells. *Weimarer Beiträge*, no. 2 (1978), pp. 123–147.

⁶ SCHECHNER, Richard. Neue Formen 1: Theater-Aktion oder Environment. Postulate und Erfahrungen. *Theater heute*, no. 10 (1968), pp. 31–34.

KAISER, Rolf-Ulrich. Neue Formen 2: Pop-Music, Show, Mixed-Media. Beispiele und Behauptungen. *Theater heute*, no. 10 (1968), pp. 34–37.

Untertiteln auf Theaterformen verwiesen, denen nur über ein Verständnis von Aufführung beizukommen war (Theater-Aktion, Environment, Pop-Music, Show, Mixed-Media). Welche Rolle Aufführung, soziales Spiel, Ereignis, Öffentlichkeit etc. spielen, wird deutlich, wenn begriffliche Neubestimmungen und Argumentationen sich mit der Theater-Aktion, den Interaktions-Strukturen, der Multimedialität, dem ereignishaften Involvement oder der Jetzttheit auseinandersetzen. Zwanzig Jahre später (1988) schließt sich der Kreis des Nachdenkens, indem Cage, Foreman und Kostelanetz nicht mehr nur von *event* und *performing art*, sondern von *occurrence art*⁷ sprechen.

Theorie 1 – Theaterwissenschaftlicher Aufführungsbegriff

Versuchen wir nun, folgende Frage zu beantworten: Ist der Begriff der Aufführung ein theaterwissenschaftlich angemessener Begriff und ist er angemessen definiert? Angemessen meint dabei, genügt die Definition im Sinne einer sachlich fundierten Entsprechung der Seinsweise von Theater, werden die Dimensionen der historisch-konkreten Erscheinungs-vielfalt von Theater angemessen beschreib- und analysierbar dargestellt. Sehen wir uns dazu eine der verbreitetsten aktuellen Definitionen von *Aufführung* an. Nach Erika Fischer-Lichte wird mit *Aufführung* „ein Ereignis bezeichnet, das aus der Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation zu durchleben, wobei sie z.T. wechselweise als Akteure und Zuschauer agieren.“⁸

Das Zitieren dieser Definition und die folgende Diskussion legitimieren sich dadurch, dass in dem Zitat eine kontinuierliche Annäherung an den Begriff in mehreren Publikationen⁹ zu einem lexikalischen Eintrag¹⁰ verdichtet und so mit

⁷ Das ganze Leben mit Kunst durchdringen. Über performing arts und Avantgarde-Kultur in den USA, Aus einem Gespräch zwischen John Cage, Richard Foreman und Richard Kostelanetz. *Theater heute*, no. 1 (1988), pp. 20-25.

⁸ FISCHER-LICHTE, Erika. Aufführung. In FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias (eds). *Metzlers Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar, 2005, p.16.

⁹ Siehe z. B.:

FISCHER-LICHTE, Erika – GREISENEGER, Wolfgang – LEHMANN Hans-Thies (eds). *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994.

FISCHER-LICHTE, Erika – ROSELT, Jens. Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe. *Paragrana (Theorien des Performativen)*, no. 10 (2001), pp. 237-253.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

wissenschaftlicher Autorität ausgestattet wurde. Dieser Autorität wird immer wieder entsprochen, wenn theaterwissenschaftliches Basiswissen epidemisch zitierend darauf zurückgreift, so u.a. in der Grundlegung eines Theaterbegriffes für die „Einführung in die Theaterhistoriografie“.¹¹ Die Legitimierung des Begriffes erfolgt dabei auch immer durch den Verweis auf seine geschichtliche Herkunft, die bei Max Herrmann gesehen wird. Das dazu verwendete Zitat „... die Aufführung ist das Wichtigste ...“¹² (um Theater als Kunst zu konstituieren) ist aber nicht mehr als ein formaler Autoritätsbeweis.

Natürlich spielt die sinnliche Existenzweise von Theater, seine Materialisation in der Aufführung bei Max Herrmann eine konstitutive Rolle, ebenso die gleichfalls aufzählend zitierten Verweise auf den Ereignischarakter, das soziale Spiel und Fest etc., Fragen, die von Rudolf Münz bereits 1974 (s.o. und Anm. 4) differenziert erörtert wurden.

Vier kritisch zu diskutierende Anmerkungen zu der zitierten Definition sollen nun kurz dargelegt werden.

1) Max Herrmann hatte in seinen Ausführungen immer wieder auf den Zusammenhang von *Geschichte und Praxis* in seinen Forschungen hingewiesen. Analog muss für die Theatertheorie gleichfalls auf den notwendigen Zusammenhang von *Theorie und Geschichte* verwiesen werden. Natürlich sind theoretische Abstraktionen Folge notwendiger Verallgemeinerungen, wobei die allgemeinen Begriffe gleichzeitig durch eine geschichtlich sich wandelnde Konkretheit bestimmt sind, die sich aus den geschichtlich-praktischen Veränderungen von Theater ergeben. Der Mangel obiger Definition aber besteht nun gerade in der Reduktion des Aufführungsbegriffes auf allgemeine Beschreibungen von enthistorisierten und formalisierten Selbstverständlichkeiten. Versteht man Theater/ Theatralität als historisch je konkrete, spezifische gesellschaftliche Produktion von ästhetischen Sachverhalten der Kommunikation, ist dieses nicht in formalen Strukturbeschreibungen ausreichend

FISCHER-LICHTE, Erika. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Tübingen: Francke Verlag, 2009.

¹⁰ FISCHER-LICHTE, Aufführung. In FISCHER-LICHTE – KOLESCH-WARSTAT (eds). *Metzlers Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar, 2005.

¹¹ LAZARDZIG, Jan – TKACZYK, Viktoria – WARSTAT, Matthias (eds). *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*. Tübingen, Stuttgart: UTB, 2012, p. 88.

¹² HERRMANN, Max. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin, 1914, vol. II, p. 118.

darstellbar. Das entscheidende methodische Problem, das hier ungelöst bleibt, hatte Marx schon im 19. Jahrhundert präzise beschrieben: „Es gibt allen Produktionsstufen gemeinsame Bestimmungen, die vom Denken als allgemeine fixiert werden; aber die so genannten *allgemeinen Bedingungen* aller Produktion sind nichts als diese abstrakten Momente, mit denen keine wirkliche geschichtliche Produktionsstufe begriffen ist.“¹³ Adäquat sind auch wirklich geschichtliche Theaterformen mit diesen allgemeinen Begriffen nicht greifbar, schon gar nicht in ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit und Wirkmächtigkeit.

2) Das durch die Definition gesetzte Bedingungsgefüge, die beschriebene Ereignisstruktur ist *nicht theaterspezifisch*. Zwar sind es Merkmale, die an jeder theatralen Produktion zu beobachten sind, keineswegs aber im Sinne einer Besonderung theatraler Einzigartigkeit auf der einen Seite und eines Ausschlusses anderer, nichttheatraler Phänomene auf der anderen Seite. Abgesehen davon, dass diese Definition auch auf diverse soziale Lebenssituationen nichtkünstlerischer / nichtästhetischer Art angewendet werden könnte, erlaubt sie auch keine Abgrenzung von anderen performativen Künsten und Kulturtechniken. In herausragender Weise gilt das für die zwei im 20. Jahrhundert explodierenden Kulturphänomene – die *Musik* und den *Sport*, und das für alle ihre historischen Entwicklungsformen. Der Musikhistoriker Georg Knepler hatte das in der in den Vorbemerkungen umrissenen Periode (vor allem den 1970er Jahren) gleichfalls erkannt und sprach demzufolge nicht mehr von Musik, sondern von „klangerzeugenden *Tätigkeiten* (Hervorhebung E.E.)“¹⁴, in Anzweiflung der konstitutiven Rolle eines verabsolutierbaren Klangs dann nur noch von *Musizieren* (statt *Musik*), dadurch auch die Grundlage musikalischer Kommunikation ins Zentrum rückend. Da diese Tätigkeit des Musizierens historisch vielfältig und veränderbar in Erscheinung tritt (Aufführungspraxis), schlägt Christian Kaden gar vor, eine verallgemeinernde Definition von Musik zu ersetzen durch die konsequente Benutzung des Plurals *Musiken*.

¹³ MARX, Karl – ENGELS, Friedrich. *Werke*. Berlin: (Karl) Dietz Verlag, 1961, vol. 13, p. 620.

¹⁴ KNEPLER, Georg. *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1977, p. 21.

Das Unspezifische der diskutierten Aufführungsdefinition provoziert nun zwei Alternativen: Entweder lässt man sie als spezifische Kennzeichnung von Theater fallen und betrachtet sie als Beschreibungsangebot einer Vielfalt von Künsten und Kulturphänomenen oder aber man öffnet den Theaterbegriff dahingehend, dass *Theater* das Musizieren (als spezifische Theaterform) und den Sport (als körperbasierte Darstellungsform) subsumiert. Die zweite Option ist sicher produktiver und eröffnet auch die Möglichkeit, musiktheoretische Erkenntnisse zur Untersuchung von Theater einzubeziehen, was im nächsten Abschnitt erfolgen soll.

3) Die zitierte Definition des Aufführungsbegriffes konstruiert zweifellos eine kommunikative Konfiguration. Allerdings im Zustande des Stillstands, da keine Kommunikationssubstanz in Gestalt eines kommunizierbaren Vorgangs und einer (geschichtlichen) Sinnkonstruktion einbezogen wird. Blickt man in diesem Sinne vergleichend auf die theaterhistoriografischen *Thesen* von Fiebach/Münz (1974), dann wäre folgende definitorische Annäherung an Theater zu zitieren:

„Theater bzw. Theaterkunst im weitesten Sinne liegt vor, wenn menschliches Zusammenleben und/oder der menschliche (gesellschaftliche wie individuelle) Bezug zur objektiven Realität oder zu eingebildeten Wesen und Dingen (Göttern usw.) mittels sinnlich-gegenwärtigen Verhaltens und Handelns lebender Menschen, das Figuren oder/und Dinge vorstellt, in einem fixierten Raum, während eines bestimmten Zeitablaufs und für eine bestimmte Gruppe von Menschen dargestellt werden. Die Besonderheit, die es von anderen Künsten unterscheidet, ist, dass die theatralische Produktion als Aufführung und ihre Rezeption nicht voneinander getrennt verlaufen. Das ist bedingt durch die Tatsache, dass das sinnliche reale Verhalten, der Körper und die Sprache des wichtigsten Produzenten, des Darstellers (Schauspielers) zugleich auch das unabdingbare, das wichtigste ‚Material‘ für die künstlerische Gestaltung gesellschaftlicher Vorgänge und menschlichen Verhaltens sind.“¹⁵

Die scheinbare Ähnlichkeit erweist sich sehr schnell als gravierende Andersartigkeit, die darin zu sehen ist, dass letztere Definition Theater konsequent als Produktion versteht, in deren Zentrum erstens die *darstellerische Tätigkeit gesellschaftlicher Subjekte* steht und zweitens *menschliches Verhalten und*

¹⁵ FIEBACH, Joachim – MÜNZ, Rudolf. Thesen zu theoretisch-methodischen Fragen der Theatergeschichtsschreibung. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, no. 3/4 (1974), p. 359 (auch in KLIER, H., siehe Anmerkung 1, p. 310).

Zusammenleben (das nur historisch konkret gegeben ist) als Gegenstand der Kommunikation fungiert. Genau das aber, der *Gegenstand der Kommunikation* und das *darstellerische Prinzip* sind in der kritisierten Definition ausgeblendet.

4) Eine letzte Kritik richtet sich auf die Tatsache, dass die Definition einen in der Theaterwissenschaft epidemisch verbreiteten Irrtum praktiziert, indem *theaterspezifische* Denkdimensionen auf der einen und *allgemein-ästhetische* Dimensionen auf der anderen Seite nicht benannt und auch nicht unterschieden werden. Stattdessen zeichnen sich theaterwissenschaftliche Definitionen der jüngeren Zeit oft dadurch aus, dass Gesetze der Ästhetik (im Sinne einer allgemeinen Kunsttheorie) okkupiert werden für kunstspezifische Spezifizierungen. Die in der diskutierten Definition beschriebene kommunikative Konfiguration gilt grundsätzlich für alle Kunstäußerungen, deren Vergegenständlichung sich nicht in Form einer Verdinglichung vollzieht, sondern sich in der produktiven Tätigkeit selbst verzehrt. Die als aufführungstypisch deklarierte Tatsache, dass die Konsumenten der künstlerischen Produktion *Aufführung* (etwa der traditionelle Theaterzuschauer, aber auch der Teilnehmer eines Happenings etc.) diese Aufführung mit hervorbringen, ist in dieser Allgemeinheit unproduktiv. Was hier unterstellt wird, gilt für jede Konstellation künstlerischer Kommunikation, ist also allgemeines Kunstgesetz. Das dialektische Verhältnis von Produktion und Konsumtion besteht generell darin, dass jede Produktion, jedes Produkt (auch eine Aufführung) seine endgültige Bestimmung erst durch den Akt der Rezeption erfährt. Jedes Kunstereignis/Kunstprodukt ist ein solches nur dem Potential nach und erfährt seine Realisation erst im subjektiven Akt der Wahrnehmung. Auch Musikaufführungen bedürfen der konsumierenden Teilhabe, ohne das von einer ernsthaften Koproduktion an einer Sinfonie von Beethoven, Mahler oder Bruckner zu sprechen wäre. Auch ein Buch realisiert sich erst im Gelesen-Werden, ein Bild erst im Gesehen-Werden. Und wie jede Aufführung einmalig ist, ist auch jeder Hör-, Lese- oder Sehakt einmalig und bei jeder Wiederholung variierbar. An dieser Stelle wäre ein Blick auf die Relation von *Inszenierung* und *Aufführung* sinnvoll, auf die aber nur verwiesen werden kann. Dass die darstellenden Künste sinnlich-konkret hervorgebracht werden müssen, um wahrnehmbar zu sein, ist selbstverständlich. Damit wird die *Aufführung* zur sinnlich wahrnehmbaren Materialisation der *Inszenierung* und ist nur für

den Moment der Produktion existent. Aber das gilt auch für die Musik. Das Konzert, als Aufführung betrachtet, vergeht ebenso mit dem Akt des Musizierens, danach herrscht Stille.

Theorie 2 – Musikwissenschaftlicher Aufführungsbegriff

Mit der Erkenntnis, dass auch die Musikwissenschaft es nicht mit abstrahierbaren Klangphänomenen (und deren Fixierung in einer Musikliteratur) zu tun hat, sondern mit sozial-kommunikativen Ereignissen, deren Substanz sich aus der Tätigkeit des Musizierens ergibt, ist klar, dass der *Aufführungsbegriff* auch ein *zentraler Begriff musiktheoretischer Fragestellungen* ist. In überzeugender Weise hat das Christian Kaden¹⁶ praktiziert, dabei zeigend, dass musiktheoretische Kategorien als historisch veränderbare nur aus der engen Verknüpfung mit musikgeschichtlichen Betrachtungen entwickelt werden können. Beispielhaft macht er dies u.a. an der Veränderung der Aufführungspraxis im Umfeld der Oper zwischen 1600 und dem Ende des 19. Jahrhunderts (Florentiner ‚Oper‘, Wiener Hofstaat, Bayreuther Festspiele) deutlich. Der in dieser Zeit stattfindende „Modernisierungsprozeß“ wird von ihm als „Umschmelzung einer (körperfreundlichen) *Repräsentations-* in eine (körperenthobene) *Darbietungskultur*“¹⁷ beschrieben. Dieser Übergang wird weniger als ästhetischer, sondern als sozialer erkannt, damit gesellschafts-politisch gewertet. Hier vollzieht sich ein Übergang vom *umgangsmäßigen* zum *darbietungsmäßigen* Musizieren. Während ersteres „alle‘ ihr Verhafteten in eine gemeinsame Aktion einbindet“, deformiert zweitens diesen Vorgang zur „Einweg-Kommunikation (bei der) die einen das Sagen, die anderen das Schweigen“¹⁸ haben. Das aber entwertet den „Dialog“, die „Wechselseitigkeit“, das „Balancierungsstreben“, installiert „autoritäre Kommunikation“ und ist in letzter Konsequenz antidemokratisch, ja schafft letztendlich ästhetische Machtpositionen. Rückkoppelungen reduzieren sich auf ein Minimum. „Für den Akt

¹⁶ KADEN, Christian. Musik (1). In BARCK, Karlheinz – FONTIUS, Martin – SCHLENSTEDT, Dieter (eds). *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*. Stuttgart: Metzler Verlag, 2000, vol. 4, pp. 256–275.
KADEN, Christian. *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel: Bärenreiter Verlag – Stuttgart: Metzler Verlag, 2004.

¹⁷ KADEN, Christian. *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel: Bärenreiter Verlag – Stuttgart: Metzler Verlag, 2004, p. 214.

¹⁸ Ibid.

künstlerischer Produktion endlich werden sie vollends unterbunden.“¹⁹ Kaden verweist dann allerdings auch auf die Kompliziertheit dieser Entwicklung, die darin besteht, dass beide Aufführungsmodi nicht etwa als historische Abfolge zu verstehen sind, sondern durchaus parallel existieren können, das sowohl in verschiedenen musikhistorischen Zeiten, in verschiedenen sozialen Musizierpraktiken, in europäischen und außereuropäischen Kulturen gleichermaßen. Kennzeichnend für die Entwicklung der Aufführungspraxis in der Phase der sich etablierenden bürgerlichen Gesellschaft allerdings ist die Verschiebung, ja „Monopolisierung“ des Darbietungsmodus, damit auch die autoritäre Isolierung des Musikalisch-Klanglichen.

Anknüpfend an die oben zitierte methodische Kritik von Marx, kann hier von einer wirklich geschichtsmaterialistischen Herangehensweise gesprochen werden, die produktiv wird, weil folgende Einsicht berücksichtigt ist: „Wenn also von Produktion die Rede ist, ist immer die Rede von Produktion auf einer bestimmten gesellschaftlichen Entwicklungsstufe – von der Produktion gesellschaftlicher Individuen. Es könnte daher scheinen, dass, um überhaupt von der Produktion zu sprechen, wir entweder den geschichtlichen Entwicklungsprozeß in seinen verschiedenen Phasen verfolgen müssen, oder von vornherein erklären, dass wir es mit einer bestimmten historischen Epoche zu tun haben.“²⁰

Die Unterscheidung der Aufführungspraxis in einen *Umgangsmodus* und einen *Darbietungsmodus* entlehnt Kaden bei Heinrich Bessler, der diese Kategorien um 1925 entwickelt hat.²¹ Bessler stellt sich damit dem Problem der Abgrenzung von und der gleichzeitigen Vermittlung zwischen dem „Normativ-Gesetzlichen“ und dem „Historisch Bedingten“²². Das aber ist entscheidend: musik- und theatertheoretische Erkenntnisse und Definitionen sind nur in konkreter Bezugnahme auf musik- und theatergeschichtliche Entwicklungen zu gewinnen. So, wie hier der Musikhistoriker Bessler einen wesentlichen Beitrag zur Musiktheorie leistet, wies auch Münz bereits

¹⁹ Ibid.

²⁰ MARX, Karl – ENGELS, Friedrich. *Werke*. Berlin: (Karl) Dietz Verlag, 1961. vol. 13, p. 616f.

²¹ Sieh dazu BESSELER, Heinrich. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1978, darin besonders: *Grundfragen des musikalischen Hörens* (1925), *Grundfragen der Musikästhetik* (1927) und *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert* (1959).

²² Ibid., p. 301.

1974 darauf hin, dass für den Theaterhistoriker Herrmann „die Ausgangsposition für die Begründung einer Wissenschaft vom Theater eine *theaterhistorische* war.“²³

Interessant ist, dass in dem Zeitraum, in dem Bessler die Unterscheidung von Umgangs- und Darbietungsmodus entfaltet (vermutlich auch bedingt durch die Beobachtung der Musizier-praxis der 1920er Jahre) eine vergleichbare Differenzierung auch im Theater stattfindet. Während die Theaterwissenschaft diese Entwicklung nicht reflektiert, wird das theoretische Potential aber von einem theoretisierenden Praktiker erkannt und benannt – Bertolt Brecht. Dieser experimentiert Ende der 1920er/ Anfang der 1930er Jahre mit neuen kommunikativen Strategien theatraler Auseinandersetzung mit der Realität und entwickelt u.a. die *Lehrstück-theorie*. Theatertheoretisch wenig beachtet ist dabei eine Begriffskonstruktion, die diesen Prozess reflektiert – die Unterscheidung von *Schaustücken* und *Lehrstücken*. Diese Differenzierung entspricht direkt den Kategorien, die Bessler beschreibt. Adäquat können wir in den *Schaustücken* den *Darbietungsmodus* entdecken und daneben in den *Lehrstücken* den *Umgangsmodus*. Im Umgangsmodus der Lehrstücke zeigt sich sehr genau die historische Bedingtheit ihrer Entstehung – es ist der Versuch des Aufbrechens einer bürgerlichen Aufführungspraxis, deren Demokratiepotezial im Kontext proletarischer Kultur ausprobiert wird. Wir sehen eine Spielpraxis, die die funktionale Trennung des Darbietungsmodus überwinden will, Weltverständnis und Realitätsbewältigung im kollektiven Spiel sucht und damit auch den Ansprüchen Max Herrmanns genügt, den „Ur-Sinn“ des Theaters im „sozialen Spiel“²⁴ zu sehen.

Dass diese Sichtweise verschiedener Aufführungs-Modi auch für die Theaterwissenschaft relevant und produktiv sein kann, ist unübersehbar. Selbst Kaden weist in seiner Betrachtung bereits in einem Nebensatz darauf hin: „Der *Darbietungsmodus* (Hervorhebung – E.E.), dem wir heute in *jedem Konzertsaal, jedem Schauspielhaus, aber auch bei jeder Bühnenschow* (E.E.) begegnen, fundiert soziale Ungleichgewichte. Und musikhistorisch en détail bewirkt er durchaus institutionell die

²³ MÜNZ, Rudolf. Zur Begründung der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, no. 3/4 (1974), p. 335.

²⁴ HERRMANN, Max. Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts (1925). *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, no. 3/4 (1974), p. 352.

Trennung der Musiker von ihren ‚Rezipienten‘, ja beider Fremd-Werden.“²⁵ Der Darbietungsmodus, auch im Theater, ist dabei nicht nur mit einer Generierung struktureller Macht verbunden, sondern mit einer Etablierung einer ästhetisch basierten und/oder verschleierte Warenbeziehung. Ästhetische Kommunikation als Warentausch im Darbietungsmodus löst hier die interpersonale Geselligkeit und Vergesellschaftung im Umgangsmodus ab. Unverkennbar ist, dass verschiedene Aufführungsmodi gesellschaftspolitisch auch verschieden aufgeladen und in einem allgemeinen Aufführungs-Begriff kaum zu vereinigen sind.

Epilog – Umgangs- und Darbietungsmodi (Dechovka)

Wie praktikabel die entfaltete Unterscheidung von *Umgangs-* und *Darbietungsmodus* für theaterwissenschaftliche Analysen sein kann, zeigt sich anhand einer Aufführung, die sich in diesem Jahr als Schlüsselerlebnis für mich erwies – das Projekt (ich vermeide den Begriff Inszenierung) *Dechovka* von *Vosto5* in der Regie von Jiří Havelka.²⁶ Es ist interessant, dass sich dieses Projekt als theatraler Diskurs zur Geschichte des Verhältnisses von Tschechen und Deutschen eben an einem politischen Gegenstand experimentell versucht. Die Aufführung ist, wie immer in der realen Praxis, ein Hybrid aus *Darbietungselementen*, die einstudiert bzw. abgesprochen sind und eben *Umgangsdimensionen* eines realen Ereignisses. *Darbietungs-* und *Umgangsmodus* durchdringen sich hier, weil die *theatrale* Erfahrungssituation Ergebnis der Inszenierung einer *realen* Erfahrungssituation ist. Dieser reale Erfahrungshorizont ergibt sich daraus, dass statt des darbietungsmäßigen (Bühnen)Modells von Realität (also eines klassischen Abbildes) eine szenische Realität modelliert wird, in die die so genannten Zuschauer als Beteiligte umgangsmäßig eingebunden sind. Die Trennung von Spiel- und Zuschauerraum ist aufgehoben, sie fallen in eins. Das gelingt nur dadurch, dass die szenischen Situationen dramaturgisch als real denkbare Situationen eines alltäglichen kommunikativen Ereignisses im öffentlichen Raum (Kulturhaus) angelegt werden. Das zeigen die drei Akte eindrucksvoll: 1. Akt: eine Gemeindeversammlung in einem Kulturhaus im Jahre 2012, 2. Akt: die Einweihungsfeier eines Kulturhauses im

²⁵ KADEN, Christian. *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel: Bärenreiter Verlag – Stuttgart: Metzler Verlag, 2004, p. 214.

²⁶ Jiří Havelka & Karel František Tománek: *Dechovka*, Theater Vosto5, Prag, Regie: Jiří Havelka, Premiere: 17. Oktober 2013, gesehene Aufführungen am 11. und 12. September 2014 im Kulturní dům Jas, Pilsen.

Jahre 1925, 3. Akt: ein Tanzabend am Kriegsende 1945 in eben diesem Kulturhaus. Die dargestellten und dokumentarisch erarbeiteten Geschichten ereigneten sich in dem kleinen Ort Dobronín in der Vysočina. Die Dramaturgie des Projektes, vor allem der im Umgangsmodus inszenierten Strukturen, entwickelten eine sehr eigene Dynamik, als die Aufführung im vergangenen Oktober im Ort des Geschehens selbst statt fand.²⁷ Theatralisch behauptete Orte und Ereignisse wurden kongruent mit den authentischen Orten und Ereignissen.

Dem Umgangsmodus entsprach auch die Spiel- und Inszenierungsweise. Der Raum war kein *dargestellter Raum*, sondern ein *realer Raum* (Kulturhaus), die Szenen waren keine *dargestellten Vorgänge*, sondern *reale Ereignisse*, in die das so genannte Publikum (im Falle Dobronín auch das Einwohner-Publikum, das im Spielvorgang eine Realerfahrung reaktualisierte) involviert war – als Besucher einer Einwohnerversammlung, einer Einweihungsfeier und eines Tanzabends. Bezugnehmend auf aktuelle theaterwissenschaftliche Diskurse ist das Projekt partiell als latentes Reenactment zu verstehen.

Die Spielweise entsprach dem vor allem durch das Aufgeben einer traditionellen schau-spielerischen Rollen-Darstellung zugunsten eines Rollen-Seins auf der Basis einer fotorealistischen Natürlichkeit. Das Rollen-Sein verschiebt sich bei der Blaskapelle gar endgültig in ein Musiker-Sein, damit den Umgangsmodus der theatralen Situation am stärksten tragend. Verstärkt wird das in erheblichem Maße auch durch die atmosphärische Dimension des Ereignisses (Überfüllung des Saales, Sitzen in Reihen bei der Versammlung oder an Tischen bei der Feier und dem Tanz, üppiger Bierausschank und Genuss, Lichtgestaltung, etc.). Die tradierte *Rahmung (damit Ausschluss)* eines theatralen Abbildes (Bühne, Portal) wird endgültig aufgegeben zugunsten eines umgangsmäßigen *Einschlusses* aller Beteiligten.

Vergleichbare Strategien tauchten vereinzelt auch in der jüngeren theatergeschichtlichen Vergangenheit auf. Exemplarisch verwiesen sei nur auf die frühe Phase des *Theaterzentrums Gardzienice* (besonders die Gatherings der 1970er Jahre),²⁸

²⁷ Aufführung von *Dechovka* in Dobronín am 24. und 25. Oktober 2014.

²⁸ OSIŃSKI, Zbigniew. *Gardzienice – Teatr pod otwartym niebem / A theatre under the open sk. Projekt. Sztuka wizualna I projektowanie / visual art & design*, no. 2 (1983), pp. 38–45 (pp. 38–41 polnisch, pp. 41–45 englisch; pp. 77–78 deutsch).

bei der traditionelle dörfliche Feier- und Kommunikationsformen im süd-östlichen Polen genutzt wurden, sowie auf die engagierte Arbeit der Theatergruppe 7:84 unter Leitung von John McGrath²⁹ in Schottland, die für ihre dokumentarisch recherchierten Stücke und ihre umgangsmäßigen Aufführungen die Traditionen der Volksunterhaltung, speziell die Gesellungsform des Cèilidh mit seiner Neigung zum öffentlichen Erzählen sowie gemeinsamen Singen und Tanzen (inklusive Essen und Trinken), aktivierten. Was bei den schottischen Aufführungen üblich war, könnte auch die Dramaturgie von *Dechovka* vollenden, wenn nämlich der Abend jedes Mal in einer realen Tanzveranstaltung enden würde. Tanzmusik erkannten im übrigen sowohl Bessler als auch Knepler als die verbreitetste Form der umgangsmäßigen Aufführung von Musik. Es ist ermunternd, dass derartige auf den Umgangsmodus zielende Theaterexperimente sich an brisanten gesellschaftlichen Fragestellungen versuchen und damit auch den Begriff des Politischen Theaters und seiner Aufführungspraxis diskussionswürdig machen.

STANIEWSKI, Włodzimierz with HODGE, Alison. *Hidden Territories. The Theatre of Gardzienice*. London – New York: Routledge, 2004.

²⁹ FIEBACH, Joachim – SCHRAMM, Helmar. *Kreativität und Dialog. Theaterversuche der 70er Jahre in Westeuropa*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1983. Darin: FIEBACH, Joachim: *Theater als ständiges Experiment*, pp. 9–61 und McGRATH, John. *Theorie und Praxis des politischen Theaters*, pp. 334 –336.

Dr. phil. Erhard Ertel se narodil v roce 1950 ve východním Německu. V letech 1972–1976 studoval divadelní vědu na Humboldtově univerzitě v Berlíně. V roce 1981 obhájil disertační práci o sémiotických aspektech performačních umění. Vyučoval divadelní vědu na Humboldtově univerzitě v Berlíně, na Svobodné univerzitě v Berlíně a na Vídeňské univerzitě. Věnuje se obecné teorii divadla, divadelnosti sportu a hudby. Rovněž se zabývá teoretickým i praktickým výzkumem divadelní dokumentace. V současnosti vyučuje na Institutu divadelní vědy na Svobodné univerzitě v Berlíně, kde také vede laboratoř médií.

E-mail: e_ertel@web.de

Epidemické omyly: o užitečnosti a neužitečnosti pojmu *Aufführung*

V posledních (dvaceti) letech probíhají teatrologické diskuse vždy pod politickým tlakem, a platí to i pro diskuse o pojmu *Aufführung*. Díky politicky motivovanému zavržení historicko-materialistického myšlení je pojem *Aufführung* vnímán primárně jako fenomenologický. V tomto případě byly historické i praktické (materialistické) aspekty tohoto pojmu ztraceny. Je nezbytné pátrat po chybách v přístupu k pojmu *Aufführung*, po jeho odlišném postavení v obecné estetické teorii i v teatrologii a vymezit ho vůči ostatním vědeckým pojmům v teatrologii (*Inszenierung* atd.). Příspěvek se pokouší nastínit, jak přistupovat ke konceptu představení z hlediska teoretického, historického, dokumentárního i analytického.

Teatrologická interpretácia divadelného diela

Náčrt metodológie

DAGMAR INŠTITORISOVÁ

Teatrologická interpretácia divadelného diela je jedným zo základných typov modelu sémantickej interpretácie divadelného diela (pozri prílohu č. 1), ktorá pozostáva z troch základných častí:

1. Analýza komunikačnej roviny
2. Analýza jazyka divadelnej inscenácie
3. Analýza jazyka dramatického textu.¹

Metodologický postup teatrologickej interpretácie divadelného diela si objasníme na ukážke z inscenácie hry A. N. ostrovskeho *Les*,² ktorú v roku 1997 v Divadle Astorka Korzo'90 Bratislava režijne pripravil Roman Polák. Ide o záverečný obraz, v ktorom statkárka Gurmyžská v stvárnení Zitou Furkovou uzatvára manželstvo s Alexejom Bulanovom v podaní Miroslava Nogu.³

Ako teda prebieha teatrologická interpretácia v jednotlivých častiach

a aspektoch? Čo prináša?

Aký je aspekt textu?

Ak by sme sa na význam ukážky pozreli iba v rovine prehovorov postáv inscenačného textu (t. j. orálnej roviny), mohla by pre nás znamenať nasledovné: Tesne pred svadbou

¹ O problematike interpretácie divadelného diela viac v monografii INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *Interpretácia divadelného diela*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2010.

² Alexander Nikolajevič Ostrovskij: *Les*. Preklad: Ján Ferenčík, dramaturgia: Barbara Gindlová, hudba: Peter Mankovecký, kostýmy: Peter Čanecký, scéna: Aleš Votava, úprava a réžia: Roman Polák, premiéra: 25. 4. 1997, Divadlo Astorka Korzo '90, Bratislava.

Osoby a obsadenie:

Raisa Gurmyžská – Zita Furková, Aksiuša Danilovna – Szidi Tobias, Alexej Bulanov – Miroslav Noga, Ivan Vosmibratov – František Kovár / Ľudovít Moravčík, Peter Vosmibratov – Vladimír Hajdu / Matej Landl, Nešťastlivec – Marián Zednikovič, Šťastlivec – Boris Farkaš, Ulita – Zuzana Kronerová, Kapor Savel'jevič – Peter Šimun, Jevgenij Milonov – Ernest Šmálik / Július Vašek.

³ Na konferencii bola použitá ukážka, ktorá zachytáva situáciu tesne pred svadbou statkárky a Bulanova.

sa statkárka Gurmyžská spolu so svojim budúcim manželom Bulanovom stretáva so známymi a príbuznými, s ktorými má nie veľmi dobré vzťahy. S plnou manželovou podporou odmieta finančne pomôcť či už synovcovi alebo neteri v núdzi a necháva sa obklopovať iba pochlebovačmi.

Aký je aspekt kontextu?

Naše dekódovanie však vždy súvisí s predchádzajúcim inscenačným dianím, t. j. aj s líniou genézy textu z autorského hľadiska, na základe toho môžeme k ukážke priradiť ďalšie inscenačné významy, ako napríklad:

- Aby si Bulanov do svadby za každú cenu udržal vplyv nad Gurmyžskou, klame o svojej lojalite k nej a o tom, že sa bude vzorne starať o jej majetok.

Pomenovaný nový význam však nemôže súvisieť iba s vývinom inscenačného deja, do autorskej línie vývinu textu patria aj ďalšie roviny divadelného diela, ktoré na ňom participujú. Okrem už zmienenej orálnej roviny inscenačného textu k nej neoddeliteľne patrí scénografická, režijná, herecká a scénicko-hudobná rovina.

Ak sa teda na ukážku pozrieme z hľadiska scénograficko/kostýmového kontextu, môžeme k nej pridať ďalší význam:

- Skupina bielo a čierne odetých svadobčanov sa náhle ocitá na pomyselnom javisku, ktoré sa bez dôvodu vymedzí vysunutím bielej steny poza ich chrbty. Iba pred hercami – Nešťastlivcom a Šťastlivcom – ustúpi do polovice, aby mohli za ňu prejsť, zobrať si svoju hereckú batožinu a vrátiť sa k svojmu remeslu.

Ak pridáme herecký kontext k ukážke, môžeme pridať ďalší význam:

- Svadobná spoločnosť je zahratá s osobitným dôrazom na dôsledné vykreslenie rozporov, konfliktov a falošnosti medzi nimi a hlavne vo vzťahu k statkárke Gurmyžskej, s ktorou majú iba negatívne skúsenosti. Časť z nich s veľkou radosťou odchádza, odhodlaná žiť podľa svojich ideálov.

Ak pridáme režijný kontext, môžeme pridať ďalší význam:

- Ukážka z mizanscénického hľadiska hovorí trpkú pravdu o zbohatlíkoch (i dneška), ktorí nemajú k nikomu hlboký a úprimný vzťah, iba s svojim vlastným chúťkam a zámerom, a preto zostávajú osamotení – ako vyprázdnené čierne-biele figúrky. Život nežijú, iba ho ukazujú na prázdnej scéne v akejsi pokazenej čierne-bielej groteske.

V ďalších typoch kontextov nepovažujeme za potrebné už pokračovať.

Samozrejme, ku každému kontextuálnemu pohľadu na našu ukážku patrí nielen jej zapojenie do celkového režijného, scénografického, kostýmového atď. uchopenia Ostrovskeho dramatického textu, ale aj jej prepojenie s poznatkami o autoroch/tvorcoch každého typu autorskej línie. Inak sa budeme na ukážku pozerat', keď budeme vedieť, že scénograf Aleš Votava sa v roku 1998 habilitoval s prednáškou s názvom *Farba v priestore javiska* a teda naša inscenácia je súčasťou jeho intenzívneho výskumu. Pri zistení, že u R. Poláka ide v poradí iba o tretiu réžiu ruskej dramatiky či literatúry z doterajších desati, sa možno pri nej zameriame na hľadanie dôvodu, čo Ostrovskeho *Les* z mizanscénického hľadiska Polákovi poskytol oproti iným textom, atď.

Ku kontextuálnemu hľadisku – samozrejme – patrí nielen autorská genéza, ale je potrebné pozrieť sa na skúmanú inscenáciu aj z hľadiska inscenačnej tradície a jej reflexie, či už ruskej klasiky v Divadle Astorka Korzo'90, na Slovensku a samozrejme – aj v širšom kontexte. Iný význam teda nám vznikne, ak sa o nej budeme vyjadrovať z pohľadu porovnávania so slávnou inscenáciou V. E. Mejerchol'da, ktorá dosiahla viac ako tisiaca repríz či doteraz na Slovensku najaktuálnejšou inscenačnou verziou – naštudovanou v Slovenskom komornom divadle Martin v réžii Lukáša Brutovského (premiéra 11. 4. 2013). Dôležitou súčasťou je aj reflexia inscenácie – a teda uvedenej ukážky z metatextového hľadiska, t. j. z hľadiska doteraz napísaného o nej či o inscenáciách Ostrovskeho *Les*a vôbec.

Ak sa na ukážku pozrieme napríklad očami kritičky Zuzany Uličianskej, potom v nej môžeme vidieť aj to, čo ona:

„V okamihu sa scéna mení na čierno-bielu. Tu pred svadobčanmi zhromaždenými akoby k rodinnému fotu odrieka Nešťastlivec (M. Zednikovič) svoj monológ. Vyznanie a obhajobu hereckého stavu a ideálov, rezonujúcu práve na pozadí nedávnych udalostí v slovenskej kultúre: ‚Komedianti? Nie, my sme umelci, herci! Komedianti ste vy! My ak ľúbime, tak ľúbime. Ak neľúbime, tak sa vadíme, alebo bijeme. Ak pomáhame, tak z úprimného srdca. A čo vy? Celý život rečníte o blahu spoločnosti. A koho ste obšťastnili? Obšťastňujete len samých seba!‘“⁴

Obísť nemožno ani dobový kontext. Vzhľadom na rok premiéry a politické myslenie R. Poláka dôvodom jej naštudovania bolo aj aktuálne nezdravé dianie

⁴ ULIČIANSKA, Zuzana. Les – Polákova hra s textom a hercom. *Sme.sk* [online], 29. 4. 1997 [cit. 10. 11. 2014]. Dostupné na Internete: <<http://www.sme.sk/c/2072903/les-polakova-hra-s-textom-a-hercom-recenzia-divadlo.html#ixzz3JFYVgZ4Z>>.

v kultúre, politike od roku 1996 a v podnikaní na Slovensku a ostrá kritika nekultúrnosti už u samotného Ostrovského. V uvedenom roku vyvrcholili snahy o centralizáciu života na Slovensku i. i. 1996 organizačnou a ekonomickou transformáciou kultúry, ktorej výsledok bol pre niektoré profesionálne divadlá katastrofálny. Napríklad Slovenské komorné divadlo v Martine koncom roka 1998 nemalo na platy zamestnancov, malo vypnuté telefóny, nekúrilo sa, premiérovali sa hry bez požiadaviek na autorské honoráre a s takmer nijakými výrobnými nákladmi. Regionálne kultúrne centrá, pod ktoré patrila väčšina divadiel, si kvôli nedostatku vlastných finančných prostriedkov privlastňovali počítačovú, xeroxovú, automobilovú techniku, na zájazdové kultúrne aktivity a pod. si zapožičiavali reflektory, mixpulty atď.⁵

O tom, na základe čoho sa bude meniť náš pohľad na ukážku smerom do jej hĺbky vypovedá druhá časť teatrologickej interpretácie divadelného diela s názvom Analýza jazyka divadelnej inscenácie (pozri prílohu č. 2).

Vzhľadom na to, že inscenácia *Les* vychádza z dramatickej predlohy – divadelnej hry L. N. Ostrovského, je potrebné sa na ňu pozrieť aj z jej hľadiska. Ako pomôcka opätovne môže poslúžiť časť teatrologickej interpretácie divadelného diela s názvom Analýza jazyka dramatického textu (pozri prílohu č. 3). Z hľadiska reflexie divadelnej hry by sme v rámci nej mohli zobrat' napríklad do úvahy slová Jana Kopeckého z úvodu k vydaniu súboru jeho hier. Náš záverečný výstup v hre, v ktorom Ostrovskij umožnil – okrem už zmieneného – mladým milencom vstup do manželstva len vďaka daru chudobného herca, keďže podporu nenašli ani u priamej rodiny, označuje za „[...] jeden z najväznejších súdov, aké Ostrovskij položil do úst hercovi – akoby tým chcel ukázať pravú úlohu divadla.“⁶

Pridávaním ďalších a ďalších čiastkových významov – v súlade s teatrologickou interpretáciou divadelného diela – dospejeme k semiotickej štruktúre inscenácie, ktorá serióznym spôsobom vyjadruje jej zmysel, jej inscenačnú podstatu.

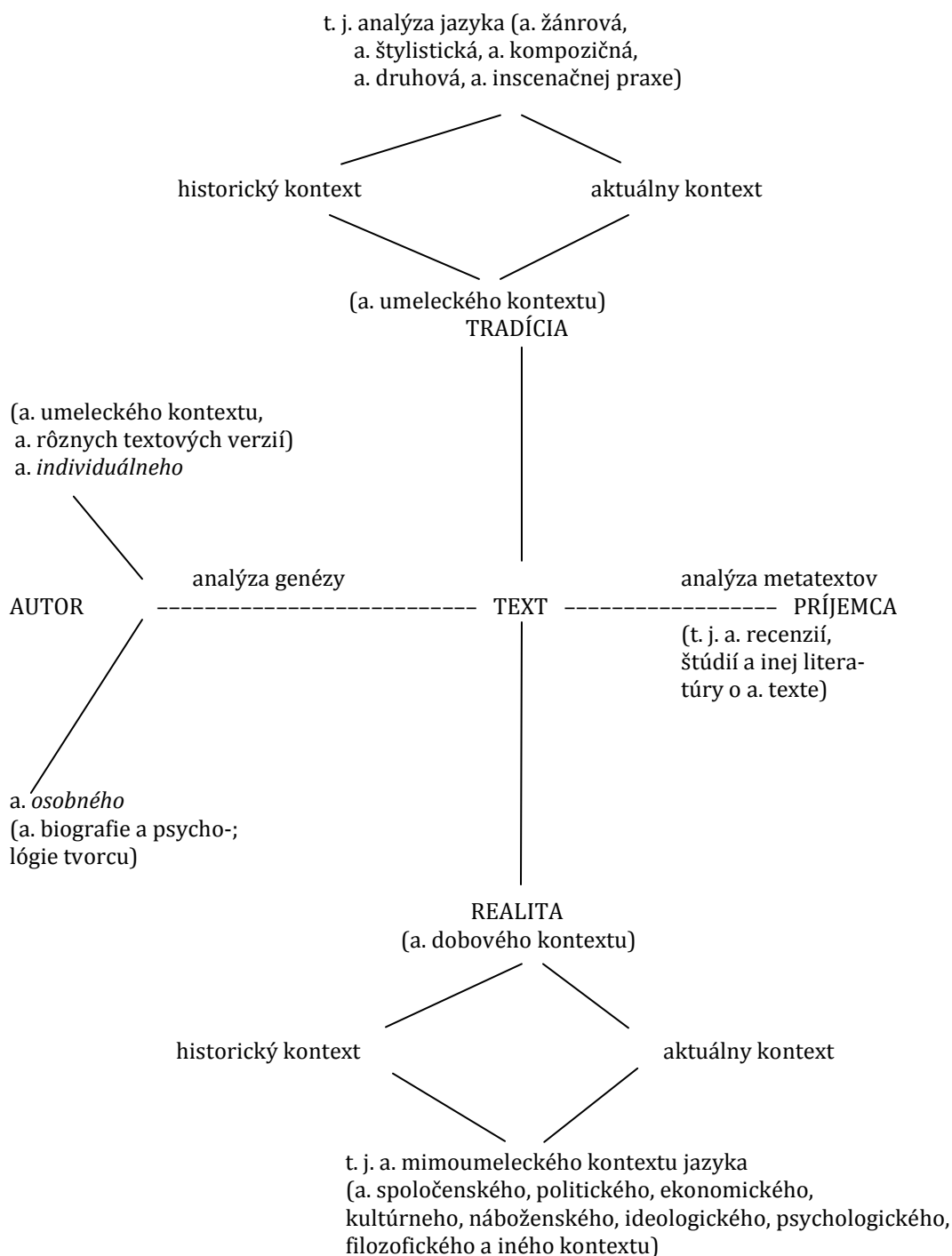
⁵ Podľa INŠTITORISOVÁ, Dagmar – ORAVEC, Peter – BALLAY, Miroslav. *Tváre súčasného slovenského divadla*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2006, s. 44.

⁶ OSTROVSKIJ, Alexander Nikolajevič. *Hry II. 1861–1971. Výbor*. Praha: Československý spisovateľ, 1951, s. 16.

Sémantická/významová interpretácia (príklad):

Teatrologická interpretácia divadelného textu

(Ide o poznanie zmyslu diela, ktorý sa zisťuje pomocou všetkých možných dostupných informácií o vzniku, genéze a spôsobe existencie textu.)



⁷ Prílohy sú prebraté z INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *Interpretácia divadelného diela*. Nitra: UKF, 2010, s. 190–192.

Príloha č. 2

Súčasťou teatrologickej interpretácie môže byť buď analýza jazyka divadelnej inscenácie alebo dramatického textu:

Analýza jazyka divadelnej inscenácie

(Hľadanie odpovede na otázku: Čím komunikuje, prostredníctvom čoho vyjadruje tému?)

1. Vznik a pôvod inscenácie (umelecké a dobové presahy; dobová inscenačná prax – ako pri teatrologickej analytickej interpretácii).

2. Druhovú a typovú analýzu:

– tanečné divadlo, hudobné divadlo, performance, scénické čítanie atď.

3. Analýza jazyka jednotlivých inscenačných zložiek (slovesnej, hereckej, výtvarnej, zvukovej a režijnej) z hľadiska základných tematických kategórií zo stylistického, kompozičného, žánrového a štýlového hľadiska (platia postupy pozri analýza jazyka dramatického textu), t. j. hľadanie odpovede na otázku, akú podobu majú vyjadrovacie prostriedky príslušných kompozičných kategórií v jednotlivých inscenačných zložkách:

- a) slovesná zložka (sleduje sa nielen analýza predlohy, ale aj analýza jej úpravy; vrátane a. písanej podoby dramatického textu v divadelnej inscenácii ako nápisy, tabuľky s textom, transparenty, počítačové simulácie atď.);
- b) herecká zložka (analyzuje sa postava a herecký prejav; pri stylistickej analýze ide o analýzu bazálnych vyjadrovacích prostriedkov, z ktorých je postava vytvorená, a o analýzu správnosti a čistoty ich použitia; pri tematickej ide o analýzu prostriedkov, prostredníctvom ktorých sa téma vyjadruje cez postavu, a analýzu prínosu herca; pri analýze kompozície ide o analýzu kompozície postavy a jej zvládnutie hercom; pri žánrovej analýze ide o analýzu postavy zo žánrového hľadiska a analýzu zvládnutia príslušného žánru hercov; pri analýze štýlu ide o analýzu výrazových prostriedkov, ktoré boli pri postave použité a o analýzu štýlu herca);
- c) výtvarná zložka (analogicky);
- d) zvuková zložka (analogicky);
- e) režijná zložka (analogicky).

4. Iné typy analýz – semiotická, sociálna, psychologická, sémantická, filozofická atď. (Ide už ale o interpretačné hľadisko.)

Analýza jazyka dramatického textu

(Hľadanie odpovede na otázku: Čím text komunikuje, prostredníctvom čoho vyjadľuje tému?)

1. Vznik a pôvod textu (umelecké a dobové presahy; dobová inscenačná prax – pozri všeobecná teatrologická analytická interpretácia).

2. Druhovú a typovú analýzu:

- operný text, operetný text, scenár, libreto, hra na motívy, dramatizácia atď.

3. Analýza z hľadiska základných tematických (kompozičných) kategórií:

- dej (téma, fabula, sujet; kauzálnosť – nekauzálnosť);
- postava (charakter, typ; vzťahy, motívy konania; vzhľad; celistvosť kresby);
- situácia (konflikt, jeho typy; podmienenosť konfliktu; stav postavy);
- priestor (homogenita – heterogenita, realistický – náznak);
- čas (chronologický, retrospektívny, paralelný, reťazovitý);
- zvuk (nepretržitosť, pretržitosť).

4. Analýza z hľadiska kompozície (spôsob vyjadrenia témy):

- klasicistická
- klasická
- fragmentárna
- lineárna
- kruhová
- sukcesívna
- simultánna atď.

5. Analýza štylistická (a. slovnej zásoby a jej používania):

- spisovné, nespisovné slová, archaické s., domáce s., cudzie s., historické s., expresívne s., hovorové s., knižné s., poetizmy, biblizmy, odborné s., kancelárske s., vulgarizmy s.;
- slovo v kontexte – synonymá, homonymá, trópy, metafory, metonymie, eufemizmy, irónia, epitetá, symboly, alegórie;
- gramatika;
- syntax (typ vety, typ súvetia, melódia, dôraz, pauza, rytmus, tempo, typ reči atď.)
- gramatika (neštylistické; podoby ohýbaného slova; dodržiavanie, preberanie gramatiky iných jazykov atď.).

6. Analýza žánrová (významovo-výrazové pôsobenie textu):

- všeobecná (napr. rámcová: komickosť – tragickosť);
- typ (napr. konverzačná komédia).

7. Analýza štýlu (osobitosť spôsobu vyjadrenia výpovede; individuálna norma, ktorou sa riadi dielo)

- hovorový, poetický, prozaický, rečnícky, romantický, barokový atď.

Prof. PhDr. Dagmar Inštitorisová, Ph.D., profesorka v odbore estetika, teatrologička, absolventka odboru teória kultúry na Katedre estetiky a vied o umení FiF UK v Bratislave. Od roku 1994 do roku 2014 pôsobila ako vedeckovýskumná a pedagogická pracovníčka so zameraním na dejiny divadla, teóriu interpretácie divadelného diela a semiotiku divadla v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie na Filozofickej fakulte Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, kde viedla semináre: interpretácia divadelného diela, divadelná kritika, divadelné dielne a technika reči. V súčasnosti je vedúcou Ústavu dizajnu médií Fakulty masmédií Paneurópskej vysokej školy v Bratislave. Je autorkou monografie *O výrazovej variabilite divadelného diela* (Nitra, 2001) – venuje sa v nej sémantike a semiotike divadla (prémia Literárneho fondu); *Tváre súčasného slovenského divadla* (Nitra, 2006) – zaoberá sa v nej vývinom súčasného slovenského divadla; *Čítanie v myslí dramatika (Karola Horáka)* (Bratislava, 2007) – recepčno-interpretácie v nej analyzuje dramatickú tvorbu jedného z najvýznamnejších súčasných slovenských dramatikov; *Interpretácia divadelného diela* (Nitra, 2010) – zaoberá sa dejinami a teóriou interpretácie divadelného diela; *Kriticky o divadle* (Nitra, 2013), ktorá je súborom jej dvadsaťročného kritického písania. Je tiež zostavovateľkou a spoluautorkou kolektívnych monografií a zborníkov, ako aj mnohých štúdií, odborných článkov a kritik. Dva z jej výskumných projektov boli ocenené ako vynikajúce a excelentné, a to *Vega: Divadlo – interaktivita, inscenovanosť, diskurz, Kega: Interpretácia divadelného diela*. Je tiež autorkou vyše 280 recenzií, ďalej štúdií a odborných článkov publikovaných doma i v zahraničí atď. V rámci posledného projektu z ESF *Vzdelávanie divadlom* (dotácia takmer 850 000 eur) vyšlo v jeho edičnej línii 45 monografií, metodík a elektronických publikácií.

E-mail: dagmar.institorisova@paneurouni.com

Theatrical Interpretation of a Drama Work: a Methodological Sketch

The paper deals with the problems of the theatrical interpretation of a drama work, which can be understood as the basic type of analysis of a drama work. The paper demonstrates the fundamental interpretation methods of this type of interpretation on the one hand and their limits on the other. At the same time, it also delineates the borders between this type of analysis and other types.

„Theatre of Shame or Shame for the Theatre?“

Viedenský akcionizmus po rokoch opäť aktuálny

JANA WILD

„Prosím, milujte Rakúsko.“ Pod týmto názvom a s podtitulom „Prvý rakúsky koalíčný týždeň“ sa v lete roku 2000 v rámci oficiálneho divadelného festivalu Wiener Festwochen vo Viedni odohrala akcia, ktorá v Rakúsku vyvolala politický škandál a niekoľko dní zaplňala kultúrne rubriky medzinárodných médií. Nemecký divadelný režisér a známy provokatér Christoph Schlingensief (nar. 1960), pozvaný a podporený riaditeľom festivalu Lucom Bondym, svojím projektom zareagoval na kontroverznú politicko-spoločenskú situáciu v Rakúsku, kde sa na jar toho roku súčasťou vládnej koalície stala kontroverzná pravicová liberálna strana slobodných (FPÖ), ktorá sa nielenže nedištancovala od rasistických a nacistických výrokov a sympatií svojich popredných členov, ale aj volebnú kampaň viedla s proticudzineckými sloganmi. Podľa odstrašujúcich sociologických štúdií bolo v tom čase až 50 percent rakúskej verejnosti naladených proti cudzincom. Nie nadarmo obsadila roku 2000 pravicová FPÖ vo voľbách druhé miesto a nie náhodou mali preferencie jej koalíčného partnera, konzervatívnej ÖVP, stúpajúcu tendenciu.

Fikcia či realita?

Schlingensief sa vo svojom projekte priamo obrátil na temné stránky xenofóbie obyvateľov Rakúska. V centre Viedne, hneď pri budove Viedenskej štátnej opery, postavil obytný kontajner, aké dnes ako dočasné ubytovne pre utečencov stoja na väčšine medzinárodných letísk. Doňho na šesť dní umiestnil dvanástich cudzokrajných žiadateľov o azyl (z Číny, Kamerunu, Kosova, Nigérie, Iraku, Zimbabwe, Sri Lanky, Iránu, Albánska) a systémom orwellovského Veľkého brata ich šiestimi permanentnými

kamerami napojil na internet. Cez webovú stránku www.auslaenderraus.at¹ (www.cudzincivon.at) mohli obyvatelia Rakúska, resp. ktokoľvek na internete, 24 hodín denne pozorovať život v kontajneri a svojím hlasom rozhodnúť, ktorého z azylantov odsunúť z krajiny („Udržujte čistotu v krajine. Odsuňte ich!“²). Stránka zaznamenala denne okolo štvrt' milióna vstupov a niekoľko desiatok tisíc divákov naozaj elektronicky alebo telefonicky odovzdalo hlas za vyhodenie konkrétnych osôb. Každý večer sa v rámci tejto hry uskutočnil verejný odsun dvoch alebo troch top neželaných. A pred budovou opery vysvetľoval režisér zhrozeným americkým turistom: „Helou. Zis is a progrem of z FPÖ. Ví hejt imigrants end niggers. Plís lív jór many hír, ví níd to kill z niggers.“³

Býrr, neveríte vlastným očiam? Schlingensiefova akcia s obdivuhodnou radikálnosťou imitovala, simulovala, parodovala a transformovala realitu do fikcie, kde sa už ich hranice zlievajú na nerozoznanie. Centrum mesta pri opere, ktoré sa spája so zahraničnými turistami, kultúrou a luxusným konzumom, vystavilo na oči verejnosti iných cudzincov: bez tučných peňaženiek a kreditných kariet, presledovaných, ponižovaných a s očakávaniami veľkorysosti voči krajine, ktorá sa nedobrovoľne ocitla v pozícii útočiska.

Napríklad piaty deň akcie pred operou⁴ zažijete toto: pri najfrekventovanejšej križovatke Viedne vás ohromí oplotený strážený kontajner a obrovský transparent *Cudzinci von!* Steny kontajnera sú ozdobené hrantíkmi s kvitnúcimi muškátmi, tak ako všade v tejto malebnej krajine, milé, ale hop! – chýbajú okná. Namiesto nich tu visia plagáty s výrokmi vedúceho populistu FPÖ Jörga Haidera (1950–2008, zahynul pri autonehode). Napríklad: „Jednotky SS boli legitímnou súčasťou Wehrmachtu, a preto im treba náležite vzdať úctu.“⁵ Alebo volebný plagát FPÖ: *Stop precudzeniu*.⁶ Aby ste však boli v obraze a mohli sa zapojiť do hry, visia tu aj iné plagáty a oznamy. Najdôležitejší z nich s názvom a podtitulom celej akcie (*Prosím, milujte Rakúsko. Prvý rakúsky koaličný*

¹ Pozri zmrazenú webovú stránku k akcii <<http://www.schlingensief.com/backup/wienaktion/>>, [cit. 12. 12. 2014].

² Ibid.

³ Osobná skúsenosť z návštevy akcie, Viedeň, 15. 6. 2000, 19–20:30 hod.

⁴ Osobná skúsenosť z návštevy akcie, Viedeň, 15. 6. 2000, 19–20:30 hod.

⁵ Jörg Haider v rakúskej televízii ORF, 19. 12. 1999, in <<http://www.nationalsozialismus.at/Themen/Umgang/zitiert.htm>>, [cit. 12. 12. 2014].

⁶ Pozri napr.

<<http://www.demokratiezentrum.org/bildstrategien/oesterreich.html?index=20&dimension=>>, [cit. 12. 12. 2014].

týždeň) informuje o „návode na jej použitie“: „Vyberte si svojho cudzinca. Oznáňte nám jeho číslo. Vyhod'te ho z krajiny.“⁷ A nasleduje menný zoznam dvanástich azylantov so šesťmiestnymi identifikačnými číslami. Červeným prečiarknuté mená znamenajú, že týchto už odsunuli. Iný plagát oslovuje notorických filantropov: „Zosobášte sa s našimi azylantmi. Svoje ponuky aj s presnou adresou hod'te do schránky na bráne.“⁸

Dychovka hrá rezký pochod v ľudovom tóne. Zvedavcov okolo kontajneru pribúda. Ozbrojená ochranka je v strehu. Nervozita stúpa. Medzi dezorientovanými turistami, študentmi a nešpecifikovateľným pouličným davom okolo kontajnera vzbudzujú pozornosť kadejakí samozvaní komentátori a ofrfl'ávači. Počúvate ich hlasné mudrlantstvá a nadávky a za ten svet neviete, či sú to Schlingensiefovi herci alebo autentické postavičky lokálnych „besserwisserov“, akých tu denne stretnete na každom rohu.

Pohľad na hodinky: 19:55. Všetko je tu výborne zorganizované – aha, rozpis denného programu: 11:00 – ranný šport; 12:00 – diskusia s Petrom Pilzom a Danielom Cohnom-Benditom (obaja politici strany zelených), 13:00 – muzicírovanie, 14:00 – hodina nemčiny, 18:00 – rozhovor, 20:00 – ODSUN. Máte šťastie, zažijete ten každodenný zlatý klinec programu.

Odsun

Strážny pes zúrivo breše, znútra kontajnera počuť chaotické hlasy s cudzím prízvukom, volanie o pomoc, rezignované výroky „Milujem FPÖ“, „Nech žije koalícia“ a hektické otázky: „Kde sú životopisy? Kde sú životopisy?“. Strasie vás: k plotu ktosi vylial neznesiteľne páchnucu kyselinu, ľudia v dave si zakrývajú nosy a s kyslými tvármi ustupujú nabok. Kontraakcia? Súčasť „inscenácie“?

Konečne: na streche kontajneru sa zjaví mladý muž v zamatovom divadelnom kostýme so zlatými gombičkami – režisér Schlingensief – a cez megafón nám ako na jarmočnej atrakcii radostne oznamuje, gratulujeme, vďaka tisíckam Vašich hlasov môžeme dnes večer odsunúť z krajiny ďalších troch azylantov. Najskôr ich mená a stručné životopisy⁹ (vypočujte si ich pozorne, možno takto raz budú čítať aj o Vás, keď

⁷ Pozri zmrazenú webovú stránku k akcii, op. cit.

⁸ Ibid.

⁹ Pozri zmrazenú webovú stránku k akcii, op. cit.

budete musieť odtiaľto odísť): Nerem Njawé, Kamerun, jeho otec je majiteľ čajových plantáží, azylant dvakrát rozvedený, člen sociálnodemokratického hnutia, protivládne akcie, zatykač, útek cez Maďarsko do Rakúska... A ďalší dnešný Afričan Eugen Major zo Zimbabwe je biely, áno, aj také prípady sem patria, presvedčený aktivista gej hnutia, prenasledovaný... A Teresa Beqiri z Kosova... Počúvate krátke charakteristiky azylantov: mohli by to byť pokojne životopisy z databázy Amnesty International, a možno aj sú. A predsa: mimovoľne si uvedomíte ich premyslenú schému, ktorá holými faktami perfídne oslovuje najtypickejšie predsudky konzervatívnej spoločnosti: majetkovo-sociálne pomery (otec boháč, rodičia intelektuáli), vzťah k moci (protivládna, ľavičarska aktivita, neposlušnosť), rodinný stav alebo sexuálna orientácia (dvakrát rozvedený! gej!! nevydatá žena!!!).

Schlingensief na streche kontajnera cez megafón rozpráva o postoji politikov a o včerajšom odsune, o ministrovi spravodlivosti, ktorý údajne osobne obtelefonoval redakcie novín, aby ich informoval, že na režiséra bude podané trestné oznámenie, vzápätí splieta čosi o funkcii DNA v ľudskom mozgu a jej vplyve na politiku a vyzýva dav k individuálnemu odporu... Dost', dost'! Počúvate, chvíľu to dáva zmysel, potom úplne stratíte niť, vzápätí vás presvedčí nejaký výrok, hoci jeho logiku ste presne nezachytili, no veď hej, áno, áno... Tento čarodejník divadla a reality sa v chrlení svojho rétorického tuttifrutti zámerne pohráva s pôdorysom populistickej rétoriky politikov a v súvislom prúde reči do seba vplieta mystifikácie, polopравdy, zjavné lži, citáty i reálne fakty; v tejto rétorike sa už vôbec nikto nevyzná, a hlavne prestáva byť jasné, v mene koho a čo to tu ten muž v zamatovom kostýme vlastne hovorí. Oslovuje náhodný pouličný dav s aktuálnymi odkazmi na skutočných politikov. Hovorí za seba ako občan? Alebo za nejakú postavu, ktorú tu hrá? Alebo cituje bulvárnu tlač? Alebo ju paroduje? Oslovuje prívržencov odsunu alebo ich odporcov? A sú skutoční prívržencovia odsunu odporcami tohto krutého divadla skutočnosti? A naopak, odporcovia rasovej nenávisti toto divadlo podporujú, hoci je také údesne realistické, že zúčastniť sa na ňom znamená rasovú nenávisť skutočne podporiť... Čo je tu skutočné? Kto je tu ešte bez viny? Kto tu kde stojí? Nápis *Cudzinci von!* je zámerná provokácia; Schlingensief sa odvoláva na umeleckú slobodu, ale zároveň vyzýva politikov vládnej koalície, aby hanebný transparent prišli osobne strhnúť... Čo je v tejto akcii citátov realita a čo divadlo?

Nasleduje vlastný odsun: za zvukov smútočného pochodu vyvedú z kontajnera troch azylantov, tí sa bránia, zakrývajú si tváre, zvedavý dav sa dáva do pohybu, fotografi šťukajú ostošesť. Pred vašimi očami (a pred posvätnou budovou viedenskej Opery!) sa tu odohráva likvidácia ľudí, okolo je normálna pouličná premávka, zvoní električky, na terasách sa popíja káva, uštvaní turisti vykrúcajú hlavy za architektonickými pamiatkami; azylanti sa fyzicky bránia, jedného zrazia na zem, ochranka ho musí vtlačiť do auta násilím. A vy tu stojíte ako svedkovia, organizátori sa vám poďakujú za spoluúčasť. Zmocňuje sa vás hrôza, do čoho vás to vlastne vmanipulovali, a zároveň úžas, ako presvedčivo a perfídne je to všetko vymyslené.

Vítaz

Po šiestich dňoch verejnej vyradovacej hry cudzincov z kontajnera a krajiny sa jej víťazom, posledným „pozostalým“, stal dvacaťdeväťročný Ranil Šunta zo Sri Lanky: bravo výherca! Popri finančnej odmene tridsaťpäť tisíc šilingov sa Šunta teší aj z piatich ponúk na sobáš – ten mu môže dopomôcť k rakúskemu občianstvu alebo aspoň k vízu. Akcia sa vydarila. Bolo ich dvanásť, iba jeden zostal. A ten, čo zostal, sa dojatý priznal: Milujem Rakúsko.

Ešte stále sa v tom nevyznáte? Schlingensief tvrdí, že aktéri jeho podujatia nie sú herci, ale naozajstní žiadatelia o azyl, ktorí sa na niekoľko dní stali hercami. A kto boli tí, čo ich šesť dní odstreľovali cez internet

Umenie hanby či hanba pre umenie?

Opäť raz vo Viedni divadlo rozpútalo zúrivy odpor politikov.¹⁰ Opäť si raz práve cudzinec (nemecký občan) dovolil kritizovať Rakúsko, a to otvoreným, provokujúcim oslovením najtemnejších resentmentov širokého obyvateľstva.

Slobodní strany FPÖ sa najskôr nechali počuť, že divadlo je tu na to, aby robilo umenie, nie politiku.¹¹ Potom podali na režiséra trestné oznámenie¹² za štvavý

¹⁰ Pozri napr. éru Clausa Peymanna, ktorý za trinásť rokov svojho pôsobenia vo funkcii intendanta rakúskeho národného divadla Burgtheater, 1986–1999, najmä uvedeniami rakúskych autorov Thomasa Bernharda a Elfriede Jelinek vyvolával politické škandály.

transparent a zrejme aj za to, že na kontajner nalepil aj nedávny výrok ich dolnorakúskeho reprezentanta „Naša česť je vernosť“.¹³ Podľa stanoviska FPÖ dotýčny politik vraj nevedel, že presne takto znel slogan SS. Schlingensief to vraj vedel, a preto ho žalujú – práve tí, ktorých režisér citoval.

A na stole sa ocitla aj ďalšia žaloba: riaditeľ festivalu Luc Bondy verzus bulvárny plátok Die Kronenzeitung, ktorý na titulnej strane priniesol nepravdivú informáciu o astronomickom honorári pre režiséra. Keď sa v bulvárnej tlači operuje financovaním umelcov, zámerom je takmer vždy vyvolať u publika resentmenty. Zákulisnými ťahmi, škandálmi a obvineniami sa to hemžilo aj na lokálnej úrovni (kultúrny radca Viedne, riaditeľ Štátnej opery, diskusie v televíziia podobne).

Schlingensiefova akcia rozhodne vystupňovala citlivosť verejnosti voči politike i otázke práv azylantov a stretla sa s obrovskou podporou intelektuálnej verejnosti. Rakúska spisovateľka Elfriede Jelinek, ktorá sa inak (aj pred udelením Nobelovej ceny) zriedka ukazovala na verejnosti, v jedno popoludnie nacvičila s azylantmi bábkové gašparkové divadlo s maňuškami v duchu ľudovej viedenskej tradície. Viaceré texty k nemu napísali sami azylanti. Gašparko bol spolkový kancelár, ktorý kričí: „Prosím, milujte ma!“¹⁴

Nemecký filozof Peter Sloterdijk poukázal na to, že v jadre celej akcie bola eliminačná hra,¹⁵ v tom čase aj neskôr taká dominantná v médiách (Gladiátor, Big Brother, futbalové majstrovstvá, neskôr voľby Miss, voľby hudobných a tanečných talentov a podobne). Schlingensief však podľa Sloterdijka proti zvyčajným očakávaniam poukázal aj na jej odvrátený mechanizmus – na to, koľko porazených produkuje v spoločnosti výroba jedného víťaza.

¹¹ Pozri záznam televíznej diskusie ORF v rámci relácie ZiB 3, 13. 6. 2000, in <<http://www.formerwest.org/ResearchExhibitions/ChristophSchlingensief/Video/AuslanderRaus>>, [cit. 12. 12. 2014], alebo LILIENTHAL, Matthias – PHILIPP, Claus. *Schlingensiefs Ausländer raus: bitte liebt Österreich – Dokumentation* [inkl. CD-ROM]. Suhrkamp Taschenbuch, 2000, s. 99.

¹² <<http://www.welt.de/print-welt/article545324/Nur-einer-blieb-der-Reise-nach-Jerusalem-fern-Container-in-alle-Welt.html>>, [cit. 12. 12. 2014], pozri aj LILIENTHAL, M. – PHILLIP, C. Op. cit., s. 32.

¹³ „Unsere Ehre heißt Treue!“, výrok dolnorakúskeho šéfa strany FPÖ Ernesta Windholza, cit. podľa <<http://www.nationalsozialismus.at/Themen/Umgang/zitiert.htm>>, [cit. 12. 12. 2014].

¹⁴ <http://www.schlingensief.com/downloads/jelinek_ich_liebe_oesterreich.pdf>, [cit. 12. 12. 2014].

¹⁵ <http://www.schlingensief.com/downloads/schlinge_sloterdijk_wien.pdf>, [cit. 12. 12. 2014].

C. S. a potom

Schlingensiefel, ktorý roku 2010 zomrel na rakovinu, žije ďalej v pamäti divadla intervencie a akčného umenia. O rakúskej akcii vznikol dokumentárny film (*Ausländer raus! – Schlingensiefels Container*, réžia Paul Poet, 2001, ocenený na festivaloch v Toronte, Houstone a Mar del Plata),¹⁶ Matthias Lilienthal a Claus Philipp o ňom publikovali rovnomennú knihu dokumentov (2000),¹⁷ Schlingensiefelova tvorba bola mnohokrát prezentovaná v najrenomovanejších galériách a múzeách moderného umenia (MOMA New York, Malmö, Utrecht, Berlin, Bern). Webová stránka www.schlingensiefel.com zhromaždila archívne dokumenty o jeho akciách, vrátane tej viedenskej, a dodnes sa plní aktualitami o výstavách a podobne.

Kathryn Rhomberg, kurátorka jeho výstavy v Utrechte 2013, upozornila na Schlingensiefelom razený termín „Mediendemokratiekunst“ (umenie mediálnej demokracie): režisér sa ním vzťahoval k tomu, ako je „naša realita vytváraná politikmi a médiami“.¹⁸ A skutočne sa zdá, že tento aspekt jeho tvorby a osobitne kontajnerovej akcie je čoraz aktuálnejší. Možno by bolo zaujímavé viedenskú akciu preskúmať aj z hľadiska teórie tretieho priestoru (Homi K. Bhabha). Schlingensiefel totiž vo Viedni na sedem dní vytvoril špecifický verejný priestor, ktorý umožnil a generoval neformálnu sociálnu interakciu, aká by v konvenčných hraniciach divadla, ale ani reality nebola možná.

¹⁶ *Ausländer Raus! – Schlingensiefels Container*. Film, réžia Paul Poet, 2001. DVD: Hoanzl Vertrieb GmbH, 2006.

¹⁷ LILIENTHAL, M. – PHILIPP, C. Op. cit.

¹⁸ <<http://www.formerwest.org/ResearchExhibitions/ChristophSchlingensiefel/Video/AuslanderRaus>>, [cit. 12. 12. 2014].

Prof. PhDr. Jana (Bžochová) Wild, Ph.D., pôsobí na Katedre divadelných štúdií na Vysokéj škole múzických umení v Bratislave. Zaoberá sa najmä tvorbou Williama Shakespeara. Najnovšie zostavila zbierku o recepcii Shakespeara v krajinách V4: *In Double Trust. Shakespeare in Central Europe* (VŠMU, 2014). Autorka monografií v slovenčine: *Malé dejiny Hamleta* (2007), *Začarovaný ostrov? Shakespeareova Búrka inak* (2003), *Úvod do shakespearovského divadla* (1999), *Hamlet: dobrodružstvo textu* (1998). Pre Bratislavskú medzinárodnú školu liberálnych štúdií BISLA vytvorila kurz *Politický Shakespeare* (2007 a 2008). Prekladá z nemčiny (C. Hein, E. Jelinek) a z angličtiny. Žije v Bratislave a vo Viedni.

E-mail: wild.vsmu@gmail.com

“Theatre of Shame or Shame for the Theatre?”

Viennese Actionism After Years Topical Again

The paper discusses the one week action of the enfant terrible of the German theatre Christoph Schlingensiefel (1960–2010) entitled *Bitte liebt Österreich!* (*Please, Love Austria!*) which was realized in Vienna within the international theatre festival Wiener Festwochen 2000. It was Schlingensiefel’s reaction to the actual political situation in Austria where, shortly before, after the general elections the right wing liberal party FPÖ became part of the ruling coalition. This party lead its election campaign with slogans against foreigners. In the very centre of Vienna, next to the Opera house, Schlingensiefel built a portable house container where he placed twelve applicants for asylum and asked the Austrian public to vote daily via internet whom to deport out of the country. The action replicated the controversial TV format “Big Brother” and provoked a political scandal and hot discussions. The paper questions the border between fiction and reality.

Kritická analýza nebo rozumějící reflexe?

MARTINA MUSILOVÁ

V úvodu tohoto příspěvku je třeba zmínit, že jsem se přednostně věnovala problému písemného zachycení performance. Pod pojem performance zahrnuji pojem happening jako jednu z možností performativní akce.

V minulém roce jsem v rámci přednášky o postmoderním divadle pustila studentům skladbu 4'33" Johna Cage. Začínám svůj příspěvek tímto zážitkem, neboť mi v krystalické podobě vyjevuje problém, zda je možné performanci analyzovat. Pustila jsem studentům *Čtyři a půl minuty ticha pro klavír* v podání klavíristy Davida Tudora. Během společného poslouchání jsem začala vnímat hrčení projektoru. Pak jsem uslyšela zpěv ptáků na dvorečku naší fakulty na Gorkého ulici. Pak jsem si všimla, že mne bolí lýtka, ale nechápala jsem proč. Když skladba skončila, šla jsem k počítači, abych zavřela webovou stránku Youtube. Během této činnosti jsem myslela pouze na to, zda už mám začít mluvit a vrátit se k přednášce nebo ještě ne. Zda mám překročit čas v sobě a vrátit se do času společného. Zda neuspíším a neznásilním čas, který právě prožívají studenti. Zda a jak se vrátit. Čas, který jsem prožívala při skladbě, a čas, který naplňuji a strukturuji svou řečí při přednášce, mi připadaly nepřekonatelně odlišný.

Druhým hraničním případem, který zmíním, byly dva happeningy, uvedené v rámci festivalu ...příští vlna / next wave... na podzim tohoto roku. První z nich se uskutečnil na Anenském náměstí před Divadlem Na zábradlí. Měl téma, jasně čitelné postavy a příběh, který byl třikrát repetitivně zopakován. Ačkoliv byla událost avizovaná jako happening, jednalo se ve skutečnosti o divadelní scénku, poměrně banální.¹ Tvůrci, inspirovaní happeningy, obnažili její divadelní konvenci a rozvolnili divadelní rámec.

¹ Pro tento příspěvek jsem zvolila pouze dva extrémní příklady – modelově čistou performanci 4'33" a příklady performancí, jež hybridně propojují performativní a divadelní, tedy znakové prvky. Během svého průzkumu jsem zhlédla pochopitelně i jiná představení, v nichž byla performance kombinována s divadlem pomocí několikerého paralelního jevištního dění – např. inscenace *Peklo – Dantovské variace* Jana Nebeského (Experimentální prostor NoD), na které spolupracoval taneční soubor 420PEOPLE, nebo *Oblovka* Kláry Hutečkové (v rámci festivalu ...příští vlna / next wave..., původně klauzurní práce, DAMU).

Toto rozvolnění ve mně vyvolalo řadu asociací, podobně jako Cageova skladba. Nicméně zachovaná znaková podoba akce (téma, postavy, záměr, pointace příběhu) mě přivedla ke konfliktnímu zážitku. Asociace, které ve mně happening vyvolával, byly předně kritické a hodnotící.

Například téma muže svůdce mne nechtěně vedlo ke srovnávání s úspěšnějšími performancemi např. Vídeňských akcionistů s jejich provokující pornografičností. Rozvolněnost rámce mne vedla ke sledování ostatních diváků a míry jejich zaujetí či lhostejnosti. Některé diváky jsem znala a zdravila se s nimi. Stejně tak mne tvarová rozvolněnost vedla ke vnímání nervozity performerů a všeho, co se jim nedařilo. I druhý happening, uskutečněný v atriu Divadla Na zábradlí příliš lpěl na divadelní konvenci – jednalo se v podstatě o one-man show. I on ve mně vyvolával kritické a hodnotící asociace.

Tento postoj mne přivedl k otázce: Pokud je záměrem happeningu (a performance) aktivizovat diváky, přenést aktivitu na jejich stranu, aby se mohli stát spolutvůrci události, je mé uvolněné asociování, a v tomto případě velmi kritické, součástí performance? A jak s tímto zážitkem naložit v případě, že bych měla o události publikovat recenzi?

John Cage nabízí NIC, čímž volí koncept nepředmětnosti.² Toto NIC můžeme zakoušet. Ale nejen to, jak říká Jan Patočka: „Žádná naše živá zkušenost není atomická, nýbrž vždy poukazující na další a další zkušenosti a vážící je k sobě. Neexistuje atomická zkušenost.“³ Lidská psychika je v tomto smyslu trvale transcendující, permanentně reflektující a je schopna reflektovat i NIC. Začne ho například zpředmětňovat formou asociací. Člověk má dokonce možnost se obrátit sám k sobě a zaměřit svou pozornost k samotnému aktu vnímání. Právě díky této vlastnosti lidské psychiky, jejímu **intrapersonálnímu** charakteru se může účastník performance stát sám sobě tématem a tím se skutečně stát jejím aktivním spolutvůrcem.

To, že jsem zkušenost z poslechu Cageovy skladby 4'33" popsala jako zážitek a že jsem ji popsala narativně, nikoliv pojmově, myslím, zachycuje komplikace při její možné následné analýze a otevírá otázku, zda je vůbec možné bezprostřední zkušenost

² Cageův zájem o nepředmětnost nejlépe dokládá jeho *Přednáška o ničem (Lecture on Nothing)* z roku 1959. Česky in CAGE, John. *Silence*. Praha: tranzit.cz, 2010.

³ PATOČKA, Jan. *Úvod do fenomenologické filosofie*. Praha: OIKOYMENH, 1993, s. 17.

a zážitek analyzovat. Narativní postupy volí ve své *Estetice performativity* i Erika Fischer-Lichte, když se snaží čtenářům zprostředkovat podobu performancí Mariny Abramovičové (*Tomášovy rty*) nebo Josepha Beuysse (*Koyot*). Volí tento postup proto, že performer nic nezobrazuje.⁴ A pokud neexistuje dílo, neexistuje ani předmět analýzy a interpretace. Fischer-Lichte tento fakt komentuje slovy: „Podobná performance se vymyká přístupům tradičních estetických teorií. Tvrdošijně se vzpírá požadavkům hermeneutiky, jejímž cílem je porozumět uměleckému dílu.“⁵

Je otázka, zda narativní popis události je dostačující. Fischer-Lichte jej například doplňuje u Abramovičové vyjádřením záměru: „Abramovičová ubližovala sama sobě. Týrala své tělo za účelem záměrného překračování hranic.“⁶ U Beuysse se po stránce a půl popisu konkrétnímu hodnocení záměru raději vyhýbá: „Lze pouze spekulovat, do jaké míry toto probíhající ztotožnění zvířete s člověkem přivedlo diváky nejen k zamyšlení se nad nesrovnatelností či podobností mezi živými organismy, ale vyvolalo v nich bezprostřední fyziologické, aktivní a energetické reakce.“⁷

Stejně problematické je, zda narativní popis opravdu naplňuje potřebu „objektivního“ zaznamenání události. Po věcném popisu jednotlivých akcí Abramovičové, které se před zraky čtenářů zhutňují v intenzivní a energeticky nabitou podobu performance, Fischer-Lichte dodává, že performance trvala dvě hodiny,⁸ což vede k domýšlení o míře časové rozvolněnosti popisované performance.

Fischer-Lichte si je samozřejmě této disproporce vědoma: „V tomto směru se asociativní utváření významů radikálně liší od vědomého interpretačního a významotvorného procesu.“⁹ A řeší ji pomocí umělecko-teoretických termínů „symbolu“ a „alegorie“, které si půjčuje od Waltera Benjamina. Je zřejmé, že při slovním zachycení osobní zkušenosti z performance je třeba volit jinou formu psaní, než je kritická analýza vycházející z předmětnosti díla.

⁴ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011, s. 12.

⁵ Op. cit., s. 18.

⁶ Op. cit., s. 12.

⁷ Op. cit., s. 154.

⁸ Op. cit., s. 12.

⁹ Op. cit., s. 206.

V roce 2011 jsem se hlouběji věnovala formám a funkcím reflektivního psaní, které je součástí studia disciplíny Dialogické jednání s vnitřním partnerem.¹⁰ Průzkum poukázal na to, že v současné době jsou do studijních programů těch profesí, jejichž charakter je silně performativní, ve kterém má profesní činnost komunikativní a sociální charakter a v nichž má podstatnou funkci zpětná vazba (např. pedagogika, lékařství, umělecké obory), vřazovány reflektivní aktivity a reflektivní psaní. Míněno je především reflektivní psaní víceúrovňové, vrstevnaté, které umožňuje, či přímo vyžaduje **intrapersonální** komunikaci. A je otázka, zda tento odlišný způsob verbalizace zkušenosti není pro performanci jednou z možností. V určitém smyslu stojí vrstevnaté reflektivní psaní v přímém kontrastu k známému analytickému dotazníku Patrice Pavise, který akcentuje komunikaci interpersonální.

Jak podotýká Jan Patočka: „Pro své prožívání, pro své subjektivní struktury nemáme původně schopnosti vyjadřovací, zachycovací.“¹¹ Reflektivní psaní nám ale umožňuje dynamickou zkušenost transformovat a proměnit v řeč a touto činností subjektivní zkušenost zvědomit.¹² Tato řeč již vypovídací hodnotu má a může být – na vyšší úrovni – reflektována, neboť „proces volby tématu a strukturace textu má vypovídací hodnotu a může se stát rovněž tématem. Je aktivitou, kterou je možné opět, na další úrovni reflektovat.“¹³ Víceúrovňová reflexe umožňuje překročení prvotního zachycení dojmů. Subjektivní zkušenost se nám ve vlastní reflexi „vydává k přemýšlení a k novému stupni poznání.“¹⁴ A jako taková může být analyzována, komparována či reinterpretována.¹⁵ Co je pro nás důležité, je, že si reflexe i její následné další reflektování zachovává jedinečnost osobní zkušenosti i procesuální charakter.

Na závěr se pokusím znovu reflektovat zkušenost ze společného poslechu Cageovy skladby 4'33": Byl mi poskytnut čas, který mne neformoval, ale do kterého jsem

¹⁰ MUSILOVÁ, Martina. Shody a odlišnosti v pojetí reflektivního psaní v pedagogice a v disciplíně Dialogické jednání s vnitřním partnerem. In ŠUCHA, Matúš – CHARVÁT, Miroslav – ŘEHAN, Vladimír (eds). *Kvalitativní přístup a metody ve vědách o člověku*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, s. 177–181.

¹¹ PATOČKA, J. Op. cit., s. 26

¹² FREEDMAN, Sarah Warshauer. *Research in Writing: Past, Present, and Future*. [Elektronická verze] Berkeley: Center for the Study of Writing, University of Carolina, Berkeley – Carnegie Mellon University, [online], 17. 11. 2014 [cit. 17. 11. 2014]. Dostupné na Internetu: <http://eric.ed.gov:80/PDFS/ED285205.pdf>.

¹³ PIAGET, Jean – INHELDEROVÁ, Bärbel. *Psychologie dítěte*. Praha: Portál, 2007, s. 138.

¹⁴ SLAVÍK, Jan. *Umění zážitku, zážitek umění. Teorie a praxe artefietiky – 1. díl*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2001, s. 40.

¹⁵ FREEDMAN, S. W. Op. cit., s. 29.

se nořila. Poskytnuté mně ticho mi umožnilo vnímat zvuky, které mi jsou jinak nedostupné a přehlušené příliš aktivní činností. Čas a prostor, který mi byl poskytnut, zjemnil moje vnímání natolik, že jsem si začala všímat impulsů vlastního těla.

A co říká moje řeč?

Poskytování, umožňování, zjemňování, přecházení –

Zážitek vlastní dvojakosti.

Mgr. Martina Musilová, Ph.D., vystudovala obor divadelní věda na Filozofické fakultě UK v Praze, kde v roce 2007 obhájila disertační práci (knižně *Fauefekt. Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, 2010). Během univerzitních studií navštěvovala hodiny Dialogického jednání prof. Ivana Vyskočila na Katedře autorské tvorby a pedagogiky na divadelní fakultě AMU v Praze. Od roku 1999 působí jako asistentka této disciplíny. Od roku 2009 působí na Katedře divadelních studií Filozofické fakulty MU v Brně, od roku 2013 též na Katedře teorie a kritiky DAMU. Specializuje se v oborech historie českého divadla 20. století, herectví, teorie herectví a teatralita veřejných událostí. Studium a následná pedagogická praxe na KATaP DAMU prohloubily její zájem o širší pojetí fenoménu divadelní kultury, který chápe v kontextu antropologickém a celospolečenském, a o divadelní projevy hraniční a alternativní. Jako dramaturgyně dlouhodobě spolupracuje s režisérem J. Adámkem a skupinou BocaLocaLab, jejíž je členkou. Publikuje v odborných časopisech.

E-mail: martina-musilova@seznam.cz

Critical Analysis or Understanding Reflection?

Based on an attempt to capture a performance art production of a contemporary alternative theatre, the paper examines the ways of adding other methods to the traditional critical analysis. After the performative turn in the 1960s and after the interconnection of theatre and performance activities in the 1990s, a question arose whether the critical analysis of a production is the only methodological alternative. The analysis is bound to the work (theatre production), fixed and repeatable artefact (Fischer-Lichte) that is performable in this way. The performance art production, bound to the experience of the act in the situation – *now and here*, allows sharing and experiencing. It is characterized by experience, events and process and thus it defies critical analysis. In recent years, humanities have paid attention to reflective writing since it is able to make the experience conscious, to capture its multi-layered character while the process character of this experience is preserved. In the process of reflective writing, the dynamic experience is transformed and changed into speech (Freedman). A question arises whether the traditional analysis of production (the object) can be supplemented by a method which retains the processuality and thus does not separate itself from a phenomenon which is also bound to the processuality (performance art, experience).

Fenomén Rozrazil

aneb Inscenace, která našla svou dobu

JOSEF KOVALČUK

Jádrem tohoto referátu je metodologické zamyšlení nad tím, co by měla obsahovat divadelněvědná studie o představení/inscenaci a jakých aspektů by si měla všímat jejich analýza.

Teatrolog Bořivoj Srba vždy usiloval studovat a charakterizovat divadelní dílo „zároveň jako historický fakt a zároveň jako svébytný estetický fenomén“. Srbovy nejvýznamnější metodologické studie a úvahy jsou shrnuté v knize *Paralipomena. K aktuálním otázkám metodologie výzkumu divadelní tvorby*.¹ Základem teatrologické práce má být podle Srby zkoumání pramenného materiálu, následovat má „rekonstrukce skutečností jevové podoby zkoumaného fenoménu“ a po jeho „všestranném prozkoumání prostřednictvím analýz různého druhu“ má dospět k jeho „zhodnocení a zařazení do širších vývojových (existenciálních a ontologických) souvislostí“.² Ve svých analýzách vycházel Bořivoj Srba ze strukturalistického pojetí, když zkoumal inscenaci jako estetický artefakt. Zaměřoval se zejména na strukturu dramatického a divadelního díla, jeho kompozičně-tematickou a stylovou výstavbu. Ve svých úvahách o funkci autorského subjektu v dramatickém a divadelním díle dospěl k závěrům, že v dnešním divadle je takovým subjektem především „režisér, který je vlastním a konečným osnovatelem významů, jimiž se divadelní artefakt, inscenace, obrací k adresátu...“³ Blízko mu bylo rovněž zkoumání poetiky žánrů a její metodologické principy a postupy, jak je v českém prostředí praktikovala zejména skupina literárních vědců seskupených

¹ SRBA, Bořivoj. *Paralipomena. K aktuálním otázkám metodologie výzkumu divadelní tvorby*. Brno: JAMU, 2011.

² Tamtéž, s. 51

³ SRBA, Bořivoj. Ještě jednou o funkci autorského subjektu v dramatickém a divadelním artefaktu. In KUNDEROVÁ, Radka (ed.). *Tendence v současném myšlení o divadle*. Brno: JAMU, 2010, s. 23.

kolem Daniely Hodrové. Doporučoval proto aplikaci metodologických principů „historické poetiky“ na zkoumání dramatického a divadelního umění.⁴

Vzdálené byly Srbovi naopak hermeneutické snahy badatelů, kteří se chtějí „dobrat pochopení podstaty a smyslu uměleckého díla“ skrze divácký zážitek recipienta, tedy „skrze subjektivně motivovaný emoční prožitek toho, kdo analýzu provádí, eventuálně i skrze ryze jeho navýsost subjektivní intelektuální promyšlení díla“.⁵ Podle Srby jde o interpretace „pohybující se za časté v mlžinách subjektivních dojmů a pocitů, v textové rovině pak někdy vyjadřovaných prostřednictvím velmi vágních řečení, vypovídajících více o autorech těchto interpretací, než o autorech zkoumaných děl a výsledcích jejich tvůrčí námahy“. Označuje je za esejismus. Podobně Srba odmítá také možnost zkoumat diváckou recepci inscenace, neboť je podle něho ohrožena subjektivismem.

Předmětem tohoto referátu je však scénický časopis Divadla na provázku a HaDivadla *Rozrazil 1/88 (O demokracii)*, inscenace, která – pokud bychom parafrázovali název známé knihy – „našla svou dobu“. Zajímat nás bude, v čem spočívaly specifické rysy a kvality této inscenace, která se stala fenoménem své doby. Nedávno zesnulý teatrolog a dramaturg Zdeněk Hořínek v souvislosti s HaDivadlem před lety napsal: „jsou představení, která nás upoutají nebo rozptýlí; jsou slušné hry, slušní herci, slušní režiséři – to je však jaksi v mezích normálu. Plus minus. A pak jsou setkání jedinečná, která vyvolávají pocit spříznění, vyplňují něco, co jsme postrádali, uspokojují určitou duchovní potřebu“.⁶

Takovýmto setkáním byla v letech 1988–89 pro velkou část diváků představení scénického časopisu Divadla na provázku a HaDivadla *Rozrazil 1/88 (O demokracii)*. Šlo o žánr politického divadla, který na sebe vzal podobu časopisu, který generace Provázku a HaDivadla v tištěné podobě v normalizačním období vydávat nemohla, ačkoli se o to jeho dramaturgové dvakrát pokusili a měli připravená už první čísla. Na prvním místě však tvůrcům šlo o možnost a způsob vyjádření výrazného etického i politického názoru a postoje, který by – v duchu celého dlouholetého směřování obou souborů – zřetelně

⁴ SRBA, Bořivoj. Tzv. „historická poetika“ a možnosti její aplikace ve výzkumu dramatické a divadelní tvorby. In Týž. Op. cit., s. 48–69.

⁵ Tamtéž, s. 56.

⁶ HOŘÍNEK, Zdeněk. Jsou divadla... *Program Státního divadla v Brně LXII*, 1989, zvláštní číslo věnované 15. výročí HD, s. 7.

pojmenoval a vyslovil témata, která byla „normalizačním“ režimem tabuizovaná, a vůbec rázně překročil hranice tímto režimem povoleného. Tento záměr se rodil při diskusích dramaturgů Petra Oslzlého a Josefa Kovalčuka a režisérů Petera Scherhaufera a Arnošta Goldflama už v průběhu roku 1987. Nakonec dospěli k představě scénického časopisu, když určitým předobrazem se pro ně stal slavný brněnský literární a kulturní měsíčník šedesátých let *Host do domu*, včetně jeho rubrik od úvodního eseje až po poezii mladých autorů publikovanou v oddíle *Zelený host*. Zároveň vytvořili redakční okruh, do kterého přizvali i druhou režisérku Divadla na provázku Evu Tálskou a režiséra Zdzisława Hejduka z lodžského Teatru 77, původně radikálního studentského divadla ze sedmdesátých let. Do redakční rady potom pozvali celou řadu osobností, které v té době stály na pomezí zakázanosti, jako např. básníci Jan Skácel (v 60. letech šéfredaktor *Hosta do domu*) a Ludvík Kundera, spoluzakladatel Divadla na provázku Bořivoj Srba nebo bývalý olomoucký studentský vůdce, disident Antonín Blažek. Jako hlavní téma prvního *Rozrazilu* byla po diskusi zvolena problematika demokracie, a to mimo jiné i v souvislosti se 70. výročím vzniku Československé republiky, výročím, ke kterému se tehdejší režim příliš nehlásil a nevztahoval.

Žánr scénického časopisu dovolil, že byl celý vnímán jako autorský tvar a nemuseli být uváděni (podepisováni) autoři jednotlivých příspěvků. Od počátku totiž redaktoři počítali s tím, že k autorské účasti budou přizváni i někteří v té době zakázaní autoři. Zásluhou Petra Oslzlého se stal autorem úvodní eseje – historické meditace *Zítřka to spustíme* – Václav Havel. Josef Kovalčuk zase vyzval k napsání imaginární diskuse předních myslitelů všech věků o podstatě demokracie Vladimíra Čermáka, právního filozofa, který do té doby v ústraní řadu let soustavně pracoval na svém monumentálním díle *Otázka demokracie* (pětisvazková práce mohla vyjít až po listopadu 1989), a kterého do redakční rady přivedl Bořivoj Srba. Zdzisław Hejduk přinesl do *Rozrazilu* svou adaptaci polské povídky Tadeusze Siejaka *Experiment*, Arnošt Goldflam přispěl svou novou hrou *Pavel Jedlička a Jenda Krahulík*, Ludvík Kundera s Milošem Štědrněm připravili jako interludium minioperu *Latinská uklízečka*. V okruhu divadel se zrodily i další příspěvky, například Petr Oslzý napsal skeč o praktikách, kvůli kterým nemohli být přijímáni na školy žáci z rodin, jejichž profil nebyl kádrově „vyhovující“. Herci z obou divadel potom natočili v ulicích Brna anketu o tom, zda se jako občané cítí svobodní a zda si myslí, že je naše společnost demokratická.

Přestože byl *Rozrazil* stejně jako jiné časopisy rozčleněn do jednotlivých oddílů a rubrik, tematicky sklenul zřetelný oblouk od úvodní ankety, ve které zazní mnohé zmatené názory, ale z níž také jasně vyplývá, že se lidé necítí být svobodní a že si dobře uvědomují, že žijí v nedemokratické společnosti, až po závěrečné Dykovy verše, které mají svou aktivizující sílu „Tak není člověk sláb, by světy nespasil“. Dále byl *Rozrazil* rámován i výraznou grafickou „obálkou“, která umožňovala i jeho přehledné členění.

Úvodní Havlova hra-esej pojednává o převratu, jehož výsledkem byl vznik samostatné Československé republiky v roce 1918, konkrétně jak se na něm podílel jeden z „mužů 28. října“ Alois Rašín. Ukázala, jak byl celý převrat výsledkem dlouhodobého usilování řady osobností, ale také dílem nečekaných událostí a náhod. Z Rašínových úst zde zazní několik pregnantních prorockých myšlenek jako například „Víš, Karličko, kde hrozí bída, hrozí socialismus, a kde hrozí socialismus, hrozí bída“⁷ nebo „Když si představím lidi, se kterými budu muset vládnout, jímá mě trochu hrůza“. Vrcholem je potom Rašínův „sen“, ve kterém zazníávají hlasy pozdějších prezidentů a „vůdců národa“ od Emila Háchy, přes Klementa Gottwalda až po krátkou sekvenci, kde rozhlas oznamuje, že sovětská vojska překročila naše hranice. Šlo vlastně o montáž, kterou Havel připravil pro vysílání Československého rozhlasu v srpnu 1968 v libereckém studiu.

Čermákův text *Hostina filozofů* je esencí jeho životního díla *Otázka demokracie*. Je zdialogizovanou diskusí předních myslitelů od Platóna, přes sv. Augustina, až po Hobbese, Rousseaua, Locka, Hegela nebo J. S. Milla o tom, co je to demokracie, jaké jsou její slabiny a jaké je její místo v životě společnosti. Nositelem Čermákových myšlenek jsou v dialogu především athénský státník Perikles a bohyně spravedlnosti Diké. Vyjadřuje tu názor, že demokracie se rodí uprostřed konfliktů a svárů, že její podstatou je polemika, že není něčím jednou pro vždy daným, ale „bývá nejvíc ohrožována tam, kde z lidské společnosti mizí pohyb a kde chybí vůle k odporu“. Diké vlastně evokuje Antigonu, když říká „Váš lidský svět trvá jen dobrovolnými oběťmi těch, kteří chtějí spravedlnost“. Inscenátoři museli tento, podobně jako i Havlův, text poměrně výrazně krátit, aby se vešel do rozměru scénického časopisu. Museli pro něj také vybudovat zřetelnou divadelní situaci, kterou tvoří v inscenaci muklové v jakémsi pracovním táboře

⁷ Tato i následující repliky jsou citovány podle scénáře *Rozrazilu 1/88 (O demokracii)*, který je uložen v soukromém archivu Josefa Kovalčuka.

z nedávné minulosti, kteří přicházejí o pracovní pauze na svačinu. Zazní tu i jméno filozofa a jednoho z prvních mluvčích Charty 77 Jana Patočky, o němž se tu dovídáme, že „už není“.

Následovala adaptace povídky polského autora Tadeusze Siejaka nazvané *Experiment*. V groteskní nadsázce se v ní ocitáme v městě chovatelů holubů míru, do kterého jednoho dne přišel leninský manipulátor označený v textu jen jako Příchozí. Ten vyvolal vzpuru proti dosavadnímu starostovi s tím, že si „Sami budete vládnout... a potom nastane krásný čas pro všechny lidi, protože i ty jsi lid...“ Celá vzpoura končí ovšem chaosem a rozkladem, městečko upadá, a kdo může, emigruje. Navíc holubi míru odmítají nadále vzlétnout. Na řešení této situace se mají podílet i diváci, kteří o přestávce mají zvolit jednu z nabízených variant řešení.

O rubrikách, které následovaly po přestávce, zazní informace v další části tohoto referátu. Zde je však třeba uvést, že zatímco jednotlivé příspěvky měly v inscenačním uchopení převážně groteskní charakter, na předělech zazněly verše Viktora Dyka, které Alena Ambrová přednášela v režii Evy Tálské nečekaně – vzhledem k jejímu spíše komediálnímu typu – pietně až pateticky. Na tento typ přednesu potom v recenzích zazněly zcela protikladné názory.

O mimořádném ohlasu *Rozrazilu* vypovídají nejen svědectví pamětníků, ale také četné recenzní ohlasy, které v jedné kapitole své disertační práce zanalyzovala kolegyně Radka Kunderová.⁸ V neposlední řadě zůstala také zachována přímá svědectví diváků zaznamenaná v anketách, které měli možnost vyplňovat po skončení představení, případně v dopisech, jež posílali přímo divadlům nebo tvůrcům inscenace. Doložíme to několika citáty:

„Nechci užívat velkých slov, nicméně měl jsem skutečně pocit úžasné očisty, pocit nejednoho nového nazření na otázky, jež jsou předmětem vaší inscenace.“

„Byl to pro mne jediný světlý bod v těch potupných, bezmocně ponižujících a bezvýchodností zoufalých dnech kolem tzv. státního svátku. Při některých pasážích představení se mi chtělo brečet a při odchodu jsem si řekla, že takhle ano.“

⁸ KUNDEROVÁ, Radka. Hranice autoritativního diskursu v oblasti divadla a jeho kritické reflexe v letech 1988–1989 na příkladu inscenace *Rozrazil 1/’88: O demokracii*. In Táž. *Eroze autoritativního diskursu v české divadelní kritice v období tzv. přestavby (1985–1989)*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra divadelních studií, 2013, s. 204–249.

„Když nad tím přemýšlím, tak musím přiznat, že to bylo nejlepší angažované představení, jaké jsem kdy viděla. A je to hanba, že to není zcela běžná věc. Vždyť umění by mělo zcela otevřeně mluvit o tom, co nás všechny trápí“.

„Rozrazil naozaj rozráža mnohé z téz, klišé, konvencií, myšlenkových a uměleckých hamburgerov, ktoré obklopujú náš dnešný život“.⁹

Nebývale široký byl i recenzní ohlas na *Rozrazil*, a to od Rudého práva až po samizdatové Lidové noviny i samizdatový časopis O divadle. Pro názornost zde uvedme alespoň část závěru recenze Jaromíra Blažejovského v Rovnosti: „Největší zásluhou projektu je, že v době, kdy se o rozšiřování demokracie znovu hovoří, klade dotěrné otázky a nastavuje zrcadlo naší nepřipravenosti o demokracii mluvit, natož uvažovat. Neúspěch pokusu o společenské reformy před dvaceti lety ‚vytěsnil‘ představu demokratizace z reálného uvažování. Rozrazil se tyto duchovní bariéry pokouší rozrazit... Vtahuje do diskuse. Aktivizuje společenské vědomí. Kypří půdu pro názorový pluralismus.“¹⁰

Pro nás je cenné, že někteří z recenzentů zaznamenali i diváckou atmosféru při představeních. Podle Jitky Sloupové „pražskou říjnovou reprízu *Rozrazilu* provázel nevěřící úžas publika, zatímco březnová probíhala v atmosféře trvalé euforie“¹¹. Irena Gerová v článku věnovaném pražskému uvedení projektu komentuje vstřícné reakce publika a uvádí, že hned vstupní část *Zítřka to spustíme* „zasáhla chmelnické diváky, kteří se nestyděli povstáním reagovat na slova hymny, zpěvem vyjádřit své pocity a vstoupit tak do hry“.¹²

Vedle téměř jednohlasně pozitivního vyznění recenzí z pera divadelních kritiků v nich pochopitelně zaznívají i dílčí výhrady, a to jak k některým částem – rubrikám nebo přílišné délce celého projektu. Zajímavé je také sledovat, jak často kritici vyslovují na jednotlivé části protikladné názory. Co je pro jednoho mimořádně přínosné a zdařilé, je pro jiného problematické, a naopak.

⁹ Materiál citující tato vyjádření je uchován v osobním archivu Josefa Kovalčuka.

¹⁰ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. To sladké slovo demokracie. *Rovnost*, 25. 10. 1988.

¹¹ SLOUPOVÁ, Jitka. Když je zle, s vámi jsem... (O *Rozrazilu* a *Res publice*). *O divadle*, 1989, č. 5, s. 159.

¹² GEROVÁ, Irena. Divadla k výročí republiky. *Svobodné slovo*, 2. 11. 1988.

O dnešní analýzu *Rozrazilu* se pokusil Vladimír Mikulka ve studii „Nebát se a hrát. Čtyři politické inscenace z konce osmdesátých let“.¹³ Ze samotné studie však není jasné, z jakých zdrojů vlastně čerpá, neboť poznámkový aparát o tom explicitně téměř nic nevyovídá. Zdá se však pravděpodobné, že jako hlavní pramen posloužil Mikulkovi jeden z audiovizuálních záznamů této inscenace, které pořídil „dvorní dokumentátor“ mnoha brněnských alternativních aktivit druhé poloviny 80. let, Aleš Záboj. (Není však zřejmé, zda šlo o záznam generální zkoušky, premiéry nebo jedné z prosincových repríz – ze 7. 12. 1988.) Není také vyloučeno, že se Mikulka opírá rovněž o vlastní divácký zážitek z let 1988/89, byť to ve studii – na rozdíl od jiné inscenace, o které píše – neuvádí.

Podkapitulu věnovanou *Rozrazilu* Mikulka nazval podle Dykova verše ze závěru inscenace „Tak nikdo není sláb, by světy nespasil“. Je však otázkou, nakolik se samotný audiovizuální záznam může stát jediným pramenem pro analýzu inscenace. Nepochybujeme, že může být zdrojem mimořádně cenným a důležitým a v řadě ohledů usnadňuje Srbou požadovanou „rekonstrukci skutečností jevové podoby zkoumaného fenoménu“. O významu takových záznamů pro poznávání divadelního díla napsal před časem podnětnou studii „Pár teoretických poznámek a tezí k audiovizuálním médiím jako paměti divadla“ Jan Roubal.¹⁴ Zároveň zde však dovedl, že je „audiovizuální záznam neúplný otisk představení“¹⁵ a že je nezbytné tento pramen doplňovat také z dalších dokumentárních materiálů, abychom mohli postihnout „performativní a interaktivní, kontaktní stránky představení, tj. onoho základního existenčního módu představení jako neopakovatelné, procesuální události souběžní tvorby, distribuce a recepce divadelního [...] představení.“¹⁶

Bez splnění této podmínky nevznikne studie, ale spíše jen jakási opožděná recenze, napsaná podle audiovizuálního záznamu po více než dvaceti letech. Nechceme Mikulkovi upřít celou řadu bystrých postřehů, zajímavých pozorování i osobitých stanovisek. Zároveň je však zřejmé, že aby mohl dospět k podstatnějším závěrům, musel

¹³ MIKULKA, Vladimír. Nebát se a hrát. Čtyři politické inscenace z konce osmdesátých let. *Divadelní revue* 24, č. 1, 2013, s. 92–111.

¹⁴ ROUBAL, Jan. Pár teoretických poznámek a tezí k audiovizuálním médiím jako paměti divadla. In *Audiovizuální prostředky jako paměť divadla*. Acta universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica – Aestetica 18 – 1999, s. 127–131.

¹⁵ Tamtéž, s. 127.

¹⁶ Tamtéž.

by předmět svého zájmu zkoumat z více zdrojů, v širším kontextu a také i z dalších hledisek a aspektů, než jak mu dovoluje jen jeho subjektivita. V tomto smyslu se můžeme odvolat na Srbovo varování před nebezpečím subjektivismu při zkoumání divadelního díla.

Dovolíme si uvést malý příklad. Jedním z nejzajímavějších a domníváme se i nejpronikavějších dobových ohlasů na *Rozrazil* je recenze Jaromíra Blažejovského uveřejněná v deníku *Rovnost* krátce po brněnské premiéře. Zajímavé je, že při hodnocení jednotlivých částí *Rozrazilu* dospívá Blažejovský k téměř zrcadlově přesně opačným názorům než Mikulka. Zatímco Mikulka druhou polovinu *Rozrazilu* bagatelizuje, takže se mu tato část jeví jako téměř zbytečná („Po Hostině filozofů už mělo představení ráz dlouhého dojezdu s řadou zbytných nebo přinejmenším povrchnějších pasáží.“¹⁷), podle Blažejovského jsou „vrcholem tři materiály z jeho druhé části. Sourozenecká volenka vtipně aplikuje metodu tzv. divadla-novin – didaktickým vysvětlením současného volebního systému... demonstruje jeho nedostatečnost. Divák se směje a lépe si uvědomí žádoucnost změny. Reportáž Přijímání na střední školy se názorně a věcně vyslovuje proti nespravedlnostem přijímacího řízení, kdy se kádrovým materiálům otce přisuzuje větší váha než schopnostem syna – je známo, že tato deformace poznamenala celou generaci včetně těch, kdo se na školy dostali. Recenze s ukázkami Pavel Jedlička a Jenda Krahulík přináší jednak skvělou absurdní hru Arnošta Goldflama, která je koncentrovanou esencí jeho tvorby, jednak táfku kritice, jež nejprve pomohla zlikvidovat tvůrčí prostor a po jeho proklamovaném uvolnění se okázale diví, že nic pořádného nevzniká, aniž by byla schopna docenit, co tu už je. Jmenované tři nejlepší „stránky“ *Rozrazilu* vynikají jako správné apelativní divadlo útočností, lakoničností, výstižností.“¹⁸ Podobně odlišné názory mají Blažejovský a Mikulka například také na zdramatizovanou prózu *Experiment*.

Nejde však o to, že různí recenzenti mají na stejnou inscenaci a její části odlišné pohledy. Podstatné je, že by se autor studie analyzující a hodnotící inscenaci po třiaadvaceti letech měl s odlišnými názory a soudy nějak vyrovnat a zaujmout k nim postoj. Měl by se mimo jiné také ptát po tom, proč se rozcházejí názory jednotlivých recenzentů a proč se někdy neshodují s jeho dnešním viděním.

¹⁷ Op. cit., s. 106.

¹⁸ Op. cit., *Rovnost*, 25. 10. 1988.

Seznámit by se měl také hlouběji s kontextem tvorby obou souborů, aby ve svých závěrech nevytvářel dojem, že kritičnost a apelativnost *Rozrazilu* (a několika dalších inscenací českých divadel) byla „spíše doprovodným jevem společenských změn než jejich iniciátorem“.¹⁹ Patrně by si v té souvislosti uvědomil, že role studiových divadel byla dlouhodobá a soustavná, že se dokonce ani nevyčerpávala tvorbou takových společenskokritických inscenací, jakými byly už od 70. let např. projekt *Vesna národů*, inscenace *Depeše na kolečkách*, *Panoptikum*, *Chameleon*, *Společný projekt studiových divadel Cesty (křižovatky – jízdní řády – setkání)* z roku 1984, který se stal jejich zřetelným občanským i uměleckým manifestem, ale že šlo díky celému spektru mnohotvárných aktivit také o široce koncipované hnutí, které působilo na celou generaci diváků. Tak to ostatně charakterizoval dramaturg Karel Kraus, ačkoli zastánce jiného pojetí divadla. Podle něj „jen tak pevné souručenství diváků s divadelníky mohlo časem přemoci odpor režimních orgánů“[...] „hnutí prokázalo sílu, před níž neobstála ideologie ani mocenský aparát.“²⁰

V souvislosti s 25. výročím listopadových událostí roku 1989 se v médiích diskutuje o tom, jaká atmosféra vlastně byla v české společnosti v roce 1989. Například časopis *Respekt* klade otázku „proč ještě pár týdnů před listopadem 1989 nikdo z Čechů nevěřil, že přijde změna.“²¹ Polistopadový ministr Luboš Dobrovský zde uvádí, že „Atmosféra v roce 1989 nebyla revoluční. Ve společnosti bylo cítit spíš tiché očekávání, že se snad něco stane, ale my se do toho nebudeme raději plést... Přesvědčení, že se národ nezbouří, ve mně navíc podporovala zkušenost z roku 1968, kdy rozhodující část veřejnosti snadno přijala sovětskou okupaci“.²² Dále *Respekt* cituje historika Jiřího Suka, který se specializuje na toto období: „Těžko říci, jaké očekávání převládalo, většina lidí své názory veřejně neprojevovala. Podpis k režimu kritické petice Několik vět ještě nikoho k aktivní opoziční práci nezavazoval, signatářů Charty 77 bylo k říjnu 1989 dva tisíce, aktivních sympatizantů, kteří chodili na demonstrace, okolo pěti tisíc. Polská Solidarita měla oproti tomu deset milionů podporovatelů.“²³

¹⁹ Op. cit., s. 111.

²⁰ KRAUS, Karel. Nejisté umění. In Týž. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha, Divadelní ústav, s. 84.

²¹ KAVANOVÁ, Lucie. Vzpomínky na nehybnost. *Respekt* XXV, 2014, č. 44, s. 26.

²² Tamtéž, s. 28.

²³ Tamtéž, s. 26–27.

Obáváme se však, že to vše je pohled z velké dálky. Kdybychom se blíže podívali jen na opoziční a alternativní aktivity soustředěné kolem brněnských studiových divadel v osmdesátých letech, ukázalo by se, že šlo skutečně o hnutí, které na sebe navazovalo velký a stále větší okruh veřejnosti. Tak například v bytě Petra Oslzého (a Miroslava Pospíšila) probíhala po řadu let „Podzemní univerzita“, na které prostřednictvím Jan Hus Foundation přednášeli přední angličtí profesori, včetně Rogera Scrutona. Díky častým hostováním studiových divadel v Praze docházelo k intenzivnímu sblížení s představiteli disentu, kteří bývali nejen pravidelnými diváky jejich představení, ale uskutečňovaly se i jejich tajné společné diskuse ve vyšehradské bráně. Navazovali s nimi také pracovní kontakty, např. s Václavem Havlem (viz *Rozrazil*), s Milanem Uhdem (autorství hry *Prodaný a prodaná* iniciované Divadlem na provázku, spolupráce na inscenaci *Kafkova Procesu* v HaDivadle), diskuse s Otomarem Krejčou o možnosti nastudovat v HaDivadle Beckettovo *Čekání na Godota* v jeho režii atd. Rovněž festival Divadla na provázku Divadlo v pohybu se otevíral velkému množství tvůrčích osobností stojících na pomezí zakázanosti. V Brně dále došlo k založení Divadla u stolu jako bytového divadla a založení Divadla Váha (v názvu jsou iniciály Václava Havla), v Kulturním středisku na Šelepově ulici probíhal cyklus Ochotnického kroužku (na němž se podíleli i členové HaDivadla) *Výběrové příbuznosti*, v jehož rámci se připomínala celá řada osobností, které byly vyřazovány z české literatury. Petr Oslzlý založil také nezávislou výtvarnou galerii Drogerie zlevněné zboží a podílel se rovněž na iniciování hnutí Otevřený dialog, v jeho rámci proběhla i veřejná čtení zakázaných autorů, atd.

Početně největší skupinou potom byli diváci studiových divadel, kteří se k nim vztahovali jako k místům, kde je možné zhlédnout představení, která jsou nejen esteticky odlišná od běžné divadelní produkce, ale kde je také možné vidět a slyšet jiné postoje a názory, než jaké zaznívaly v oficiálních médiích. Především zde byla nastolena atmosféra vzájemné důvěry a srozumění, díky které se návštěva představení stávala i něčím jiným než běžnou společenskou událostí, stávala se místem, kde se polis setkává, aby reflektovala sama sebe a reagovala na otázky, které jí představení klade.

Divadelní věda si stále upřesňuje předmět svého výzkumu také v souvislosti s tím, jak divadelní tvůrci posouvají či překračují hranice toho, co rozumíme divadlem, uvedl na této konferenci před čtyřmi lety polský teatrolog Wojciech Dudzik, když představil jako návrh k „vypracování určitého konsekventního badatelského přístupu ke

zkoumání divadla“²⁴ svůj postulát kulturní teatrologie. Podle něj procházíme „změnou způsobu chápání divadla i změnou způsobu existence divadla“. Evidentní podle Dudzika „je přesun těžiště z estetických konotací ve prospěch těch komunikačních“.²⁵ Podle něho je „Divadlo vždy zakotveno ve společenském životě jako důležitý druh metaspolečenského komentáře, čili historie, kterou každá společnost vypráví sama sobě o sobě... Stálým specifickým rysem divadla je to, že je formou společenského života, v níž se společnost zakouší v horizontu proměn. Představuje laboratoř společenského života, v němž společnost v bezpečných hranicích fikce experimentuje s neznámými obsahy kolektivní zkušenosti, zkouší, zkoumá, ověřuje nové postoje vůči okolnímu proměnlivému světu.“²⁶

S vědomím těchto myšlenek můžeme a vlastně musíme vnímat a zkoumat *Rozrazil* ne jen jako estetický fenomén, ale také jako místo, kde docházelo k intenzivní komunikaci myšlenek a názorů, v níž si tvůrci i diváci vyjasňovali svůj postoj k současnému společenskému dění a bezpochyby se také připravovali na to, aby aktivněji do tohoto dění vstoupili a zasáhli. Což se následně stalo v listopadu roku 1989.

K tomu se váže ještě další Dudzikova myšlenka: „Divadlo by vlastně bylo možné definovat jako interpersonální výměnu energií.“ A dodává k tomu: „patrně to byl George Thompson, jenž při interpretaci aristotelovského pojení *kátharsis*... psal o ‚organizování společenské energie‘, měl ale na mysli vliv, který divadlo vykonává na společenský řád – smířlivě harmonizující i subverzivní zároveň.“²⁷

Na závěr bychom se chtěli vrátit k naší vstupní metodologické otázce. Ukazuje se, že při zkoumání takového fenoménu, jímž nepochybně *Rozrazil* byl, nevystačíme jen s estetickou nebo tematickou analýzou. Detailně bude nezbytné se zabývat také společenským kontextem i politickými souvislostmi. Nemůžeme se vyhnout ani otázkám recepce inscenace a musíme si klást otázky, jakým způsobem komunikovala se svými diváky, jaké obsahy „metaspolečenského komentáře“ představovala a jakou „společenskou energii“ si s diváky předávala.

²⁴ DUDZIK, Wojciech. Ke kulturní antropologii. In KUNDEROVÁ, R. (ed.) Op. cit., s. 65.

²⁵ Tamtéž, s. 65.

²⁶ Tamtéž, s. 70.

²⁷ Tamtéž, s. 66.

Příspěvek byl realizován za finanční podpory ze státních prostředků prostřednictvím projektu Grantové agentury České republiky č. GA13-21421S – *Brněnská studiová divadla II: dokumentace – rekonstrukce – analýza*.

Prof. PhDr. Josef Kovalčuk je proděkan Divadelní fakulty JAMU v Brně pro vědu a výzkum, vedoucí tamního Kabinetu pro výzkum divadla a dramatu. Divadelní dramaturg a teatrolog. Jako děkan Divadelní fakulty JAMU se v letech 1990–1996 a 2002–2008 výrazně podílel na založení tradice mezinárodních vědeckých a doktorských konferencí konaných na této fakultě. Spoluzakládal HaDivadlo, ve kterém od roku 1974 do roku 1996 pracoval jako dramaturg. V letech 1997–2002 působil jako umělecký šéf činohry Národního divadla v Praze. V uplynulých čtyřech letech působil rovněž jako dramaturg Divadla Husa na provázku v Brně. Je autorem publikací a studií o autorském a studiovém divadle, které jsou shrnuté v knize *Téma: autorské divadlo*. Brno, 2009. Tvorbu HaDivadla zdokumentoval v knihách *HaDivadlo (hry, scénáře, studie, dokumenty)*, *Bylo jich pět a půl* a *Hvězdy nad Kabinetem múz*. Spolu s Petrem Oslzlým připravil knihu *Společný projekt Cesty (křižovatky – jízdní řády – setkání): dokumentace a rekonstrukce projektu*.

E-mail: kovalcuk@jamu.cz

Rozrazil Phenomenon, or a Production Which Found Its Epoch

The paper focuses on a production which in the time of its origin was immensely well received by the audience, the society and also by the reviews. The Czech production *Rozrazil 1/88 (O demokracii) – Speedwell 1/88 (About Democracy)* was a project of the Theatre Goose on a String and HaDivadlo and was premiered before the Velvet Revolution (21st October 1988). If we were to paraphrase the term used for Czech theatres of small forms in the 1950s and the 1960s, we could say that this production “found its time”. The paper attempts to analyse the reasons for such a response and searches for them in the inner structure of the production, on the thematic level and also in social context.

Challenging Hierarchies?

RADKA KUNDEROVÁ

It has become quite usual that performance analysis interprets a production/performance within its social context. One of the recent attempts at grasping theatre in these wider circumstances is represented by a concept of stratification highlighted by the latest FIRT-IFTR World Congress “Theatre and Stratification“. In my paper, I will sketchily explore this concept’s potential for performance analysis, stratification being understood as a social phenomenon that refers to “the ordering of individuals, groups and institutions within socio-political hierarchies and global economies” and operates with historically constructed categories like nationality, citizenship, education or language which regulate authority and power.¹

As a case study, I am going to use a joint theatre project called *Together*,² produced by two Eastern and two Western companies as a manifestation of humanity and solidarity across the Iron Curtain in 1983. Even though this unique international collaboration had quite a significant status in the Western European discourse at that time, and it was extensively covered by the European media, it has not been studied yet. My paper is part of an ongoing research project at the Theatre Faculty in Brno, which reconstructs and documents also this international project, by exploring archives and interviewing artists of all involved companies.³

The *Together* project was initiated by Divadlo na provázku (Theatre on the String) from Czechoslovakia and its allied Polish group Teatr 77; both companies had already had experiences with participating in international projects in the West. Their activity was motivated by the desire for artistic freedom and for contact with current

¹ Theatre and Stratification [theme description of the FIRT-IFTR World Congress “Theatre and Stratification“, 28. 7. – 1. 8. 2014, University of Warwick, England]. [online], [accessed 10. 11. 2014]. <<http://iftr2014warwick.org/theme/>>.

² Teatr 77 – Divadlo na provázku – Teaterværkstedet Den Blå Hest – Cardiff Laboratory Theatre. *Together*. Produced by the Copenhagen International Theatre Festival, Copenhagen, Denmark, 6.–17. 7. 1983.

³ The research on the *Together* project, which will result in a monograph, has been done by the author and professor Petr Oslzlý, one of the project’s initiators and key performers.

trends in Western arts. The Polish director Zdzisław Hejduk persuaded the artistic director of the Copenhagen International Theater Festival Fools 4, Trevor Davies,⁴ to organize the project.⁵ The preparation process took three years. Meanwhile, the Eastern groups were joined by Teaterværkstedet Den Blå Hest (Blue Horse Theatre) from Denmark, a theatre which they had already got to know through previous collaboration, and finally by the Cardiff Laboratory Theatre from Wales.⁶

Trevor Davies made the project a main event at the international festival in Copenhagen and it was financially supported by the Danish ministry of culture and the City and County of Copenhagen as well as from Scandinavian Theatre Committee. The unifying gesture of the project was also appreciated by UNESCO, which gave the project its patronage and also contributed financially.⁷ The joint site-specific production with elements of action and environmental theatre took place at the ruins of a deserted factory Valseværk, and it was visited by about seven thousand spectators in July 1983.⁸ As Davies put it in the programme, the initiators considered the event “an important paedagogical and theatrical project which could serve as a model for future international co-operation” and it was “based on the belief that international collaboration between artists from divergent cultural, political, and national backgrounds has a vital role in securing a deeper international cultural awareness and positive communication, based on mutual understanding and respect.”⁹

The main political and artistic goal, therefore, was clearly to overcome the existing political stratification. However, despite this unifying ethos, the phenomenon of stratification was present at multiple and sometimes contradictory levels within the project. So, when analysing the nature of stratification within this multinational

⁴ Davies has been a director of the Danish non-profit cultural organization the Copenhagen International Theatre which organized the annual Copenhagen International Theater Festival.

⁵ Petr Oslzlý's interview with Zdzisław Hejduk in Poland, 8. 11. 2013.

⁶ See e.g. a detailed description of the project's genesis and its preparatory process in the summarizing and documenting bulletin *Project Together*. Copenhagen: Copenhagen International Theater Festival, 1983, pp. 18–22; or by a participating Czechoslovak director, Peter Scherhauser, in SCHERHAUFER, Peter. *Inszenování v nepravidelném prostoru*. S. l.: KKS Ostrava and OKS Karviná, 1989, pp. 17–28, pp. 33–40.

⁷ A correspondence between the festival organisers (mostly Trevor Davies) and supporting institutions including UNESCO, as well as detailed accounts of the project's budget, have been preserved at the archive of the Copenhagen International Theatre, Copenhagen, Denmark.

⁸ The organisers states 18 performances visited by the audience of 350–400 persons. In *Project Together*, p. 22.

⁹ DAVIES, Trevor. Introduction. In *Together* [bulletin for participating companies]. Copenhagen: Copenhagen International Theatre Festival, 1983 [without page numbers].

collaboration across political borders, we find the connective tendency complemented by the disruptive one. I am going to characterize these tendencies at several levels of the production as an institutional as well as cultural practice.

(Challenging) Hierarchies within the Organization of the Project

During the project's final preparation phase, which took place in Copenhagen starting two weeks before the first performance, the Danish organisers put a significant emphasis on an equal, even egalitarian relationship among the participating groups. Eighty artists lived directly at the site of the factory in caravans. The organisers addressed the participants with these instructions: "The conditions ARE PRIMITIVE, but we decided that it was more important for everyone to live together ON SITE than live separated in relative luxury, far away from the project site."¹⁰ It was also the artists who physically – with the help of the Danish technical crew – adapted the factory's ruins for the performance, so the hierarchy between artists and technical staff as well as between directors and actors was to some extent abolished.

So basically, the artists spent all their time together as they took care of the common facilities or they cooked together. Nowadays, the artists remember long white nights full of singing at the fire, exchanging national songs, drinking or even smoking cannabis. A composer from the Cardiff Laboratory Theatre, John Hardy, characterizes the atmosphere of the meeting: "It seemed a very international gathering, and there was a sense of acceptance, optimism, idealism and hope for a peaceful future."¹¹ In this respect, the egalitarian social setting lead to an authentic cultural exchange, fulfilling the unifying goal of the project.

The connective tendency of the project reached its climax in the form of an unexpected wedding between members of participating groups from "opposite" parts of Europe. The Czech actress and singer Ida Kellarová and the Welsh technician Tony Welsch fell in love with each other while rehearsing in Copenhagen, and celebrated their wedding at the site together with all the participants. This act symbolically erased the political, social, economic or cultural dimensions of stratification.

¹⁰ Keeping Yourself, Your Clothes, and Everything Else Clean. In *Together*.

¹¹ John Hardy in email to the author, 8. 10. 2013.

However, at the same time, various hierarchies and differences among the groups appeared. The newly emerged social situation was quite complicated, since along with the four participating nationalities, at least four different discourses met and the project was positioned within four kinds of hierarchies of political, social, cultural and economic power.¹²

The geopolitical tension was present even during the project's final preparation. One of the key events, as the Western participants still vividly remember, was the Polish group arriving in Copenhagen in tears because three of them were not allowed to leave Poland to join the "suspicious capitalist" project – at that time, repression in Poland was being intensified by the martial law declared by general Jaruzelski. The crying Polish artists refused to tell their colleagues why they were upset until they were out of earshot of their bus driver because he was a spy.¹³ The Czech company also had two supervisors, in this case officially declared¹⁴ – the first one was their official artistic director and the second one an administrative officer for culture, working for the regional authorities.¹⁵

The Western theatre makers felt solidarity with their Eastern colleagues who – however – sometimes found their attitude patronising and too protective, as Zdzisław Hejduk puts it today.¹⁶ Trevor Davies told the Danish daily *Politiken* that "People from the East claim that we do not take things seriously enough, and we do not say them directly enough. On the other hand, they expect people from the West to be able to agree on something after hours of discussions and to come with a simple elucidating sentence."¹⁷ At the same time, the Western artists often admired the courage of their Eastern counterparts to face the authoritative regime. The Welsh director Joan Mills,

¹² Due to the limited extent of the paper, the situation's characterization is simplified to the main features, in reality, there were many more of discourses and hierarchies involved, e. g. each of the national discourses involved a number of "sub-discourses" with specific internal hierarchies and mutual relationships.

¹³ The author's interviews with members of the Cardiff Laboratory Theatre, the director Joan Mills and the actress Jill Greenhalgh in Aberystwyth, Wales, 1. 10. 2013.

¹⁴ Even the project's organisers mentioned them when referring to the supportive reactions from "the observers sent by the Polish and Czechoslovakian governments," which indicates that the Polish state organs also sent officially declared supervisors. In *Project Together*, p. 37.

¹⁵ The author's interview with Petr Oslzlý in Brno, Czech Republic, 22. 7. 2014.

¹⁶ Petr Oslzlý's interview with Zdzisław Hejduk in Poland, 8. 11. 2013.

¹⁷ LYSTER, Helle. Jo mere vi er sammen jo mindre slås vi. [The More We Are Together, the Less We Fight]. *Politiken*, 3. 7. 1983 [Czech translation Daniela Mrázová, English translation the author].

also interviewed by the Danish press, spoke about the “moral superiority” of the Eastern colleagues because “their life is harder”.¹⁸

Besides the initial geopolitical stratification and its consequences, a new social hierarchy between the companies arose during the preparation. The strongest position was held by the authors of the initial idea, the Czechs and the Polish. It was also the Czechs who suggested and pushed for a textual basis for the production, the baroque philosophical allegory *Labyrinth of the World and the Paradise of the Heart* by Czech philosopher and educator Comenius (1592–1670).

The social hierarchy of the companies was also influenced by the languages used. The close relationship between the Polish people and Czechs was also determined by closeness of the Czech and Polish languages. In addition, the close relationship between the Eastern groups and the Danish one was significantly influenced by the fluent Czech and Polish spoken by the Danish director Alexander Jochved, who had studied in Prague and was of the Polish origin. As he had thoroughly experienced both the Eastern and the Western discourses, he represented a certain kind of interpreter between them.

During the process of preparation, the stratification appeared even on an economic level. While discussing financial matters, the Welsh company insisted on a certain amount for royalties and the Eastern artists interpreted their behaviour as a lack of commitment to the project.¹⁹ Negotiations between two different discourses followed which revealed the different economic statuses of theatre within each of the geopolitical blocs. The Czechs, especially, did not understand the Welsh approach, since theatres in Czechoslovakia were subordinated to the state, which also financed them, albeit poorly. That is why financial matters were not of much importance within the Czech discourse where the state declared itself as an egalitarian communist regime and to put it simply, all people had the same lack of money. On the other hand, the existence of an experimental theatre company in Wales depended on their resource management and capability to earn wages as the Western discourse positioned theatre in an economically liberal environment. The companies’ negotiations, however, were

¹⁸ Ibid.

¹⁹ The conflict’s reflection can be found e.g. in Alexander Jochved’s apologizing letter to the Cardiff Laboratory Theatre, referring also to the financial matters, from 8. 4. 1983, 3 pages of handwriting. Deposited at the archive of the Centre for Performance Research, Aberystwyth, Wales. Different perspectives of the participating groups have been also described in quoted interviews with Joan Mills and Petr Oslzlý.

successful, the Czechs finally understanding the necessity of the Welsh request, and the preparation of the project could continue.

(Challenging) Hierarchies within the Production

The existing political hierarchy was also manifested – not surprisingly – within the production.²⁰ Its narrative was based on the allegorical journey of a Pilgrim (Petr Oslzlý) around the world searching for a paradise which he finally finds in his own heart. Each theatre company was responsible for one or several sequences representing parts of the Pilgrim's journey. They rehearsed them in their home countries and put them together on site where they modified them according to the spatial parameters of the factory ruins.

The geopolitical stratification appeared in the production in various ways. In some cases, it was done quite literally – for instance, it was embodied in a violent passport check which divided the audience into halves, each half watching either the Danish or the Polish part simultaneously. The directors meant to ridicule this humiliating custom of the communist countries' repressive apparatus, but the scene provoked a number of upset reactions of couples or families being separated, acting as if they were not aware of constructed nature of the situation. The stratification was also literally evoked within the project by a barbed wire fence guarded by a man – with dog – resembling a border guard.

While the Czech and the Welsh companies rather followed the symbolic nature of the baroque allegory, the Polish and the Danish groups decided to confront the ideological structures of the East and the West explicitly. The Polish company performed the Polish national historical trauma – the Yalta conference in February 1945 concerning Europe's post-war reorganisation,²¹ which led to what the Polish people called the fourth partition of Poland. Within the project, they dared to stage this national taboo they were not allowed to speak about in their country. During the Polish sequence, Stalin, Churchill and Roosevelt unexpectedly joined a Christmas dinner and brought

²⁰ Besides written documents, the project's reconstruction is based on two video recordings, the twenty minutes long essay-like documentary by the Czechoslovak Television Bratislava *Labyrint světa*, screenplay and direction Ján Fajnor, director of photography Richard Krivda, 1984; and a technical video record of one of the project's performances shot by Richard Krivda. Both videos are deposited at the archive of the Centre for Experimental Theatre in Brno.

²¹ Quoted interview with Z. Hejduk.

a neon model of the new social order as a present. Consequently, symbolic and historical figures of the Polish present and past, such as the poet Witold Gombrowicz, a priest, a Jew and others, were forced to put the model into practice.²²

The Polish patriotic narrative was contrasted with the self-critical Danish approach to the Western capitalist society as a mass of isolated individuals absorbed by the pleasures of consumerism.²³ Various stylised figures were placed into cages where they performed stereotypical acts in cycles.

The project's unifying ethos culminated with the end of the performance, where the Pilgrim finds relative peace of mind in his love for his lover and belief in humanity, and all the actors and spectators sang together a polyphonic song including the line "but my heart is still with me." While leaving the factory building through a large door, they suddenly saw a rainbow created by the combination of artificial rain and sunshine.

Response to the project was – again – stratified according to the national discourses of the participants. The reaction of the Danish press was immense. Many reviews with different opinions were published, though the majority of them welcomed the social and artistic aim of the project.²⁴ The Welsh or English media did not pay much attention to the project, as the position of this experimental company was not very strong within the mainstream cultural discourse, their poetics being closer to continental theatre. The reactions of the national press within the Eastern bloc was different in each country. In Poland, the artists had to face punishment for performing criticism of the political regime on stage: the Polish embassy in Denmark sent a note to the Polish Ministry of Culture about a "political scandal" Teatr 77 caused. Therefore, the project had zero publicity in Poland. After coming back, a passport of the director Hejduk was confiscated and the theatre was not allowed to take part in next international collaborative projects for some years.²⁵ Back in Czechoslovakia, the dramaturge's passport was also confiscated and the company's international

²² Petr Oszlzy's interview with the Teatr 77 actor Tomasz Bieszczad in Lodz, Poland, 7. 11. 2013.

²³ Interpretations of this kind were both presented by the project's organisers – "Den Blå Hest present a tragi-comic performance based on the futility of the modern western civilization." In *Together Project*, p. 28 – and spotted by some of the reviewers: e.g. "Blå Hest created a picture of the West" (NORÉN, Kjerstin. Derfor adlød de ikke verdens ordre. *Information*, 7. 7. 1983, quoted from the review's English translation in *Together Project*, p. 52.) or "human isolation under the capitalism in the west" (FALCK, Jørgen. Chokerende og dramatisk. *Politiken*, 7. 7. 1983, quoted from the review's English translation in *Together Project*, p. 65.).

²⁴ The Danish reviews (some of them translated into English) are included in the bulletin *Project Together*.

²⁵ Quoted interview with Z. Hejduk.

engagement was reduced;²⁶ compared to Poland, publicity surrounding the project was quite large.²⁷

To conclude, it seems that the stratification represents a suitable concept for abstracting varied, both magnetic and repulsive powers in preparation, realization and response of a production – in particular, if the production is produced by subjects of different political, social or economic statuses. However, the *Together* project shows that the endeavour to overcome existing hierarchies does not lead to the desired result in a linear way – on the contrary, such endeavour reveals unexpected repulsive powers which oppose the original idea; the attempt to overcome differences first leads to uncovering them and experiencing them immediately and intensively in a potentially explosive process.

Příspěvek byl realizován za finanční podpory ze státních prostředků prostřednictvím projektu Grantové agentury České republiky č. GA13-21421S – *Brněnská studiová divadla II: dokumentace – rekonstrukce – analýza*.

²⁶ Quoted interview with P. Oslzlý.

²⁷ The leading official cultural magazine *Tvorba* published a responsive article on the festival and the project in particular (HUBIČKA, Jiří. Kodaňský divadelní festival 83. *Tvorba*, 21. 9. 1983), the progressive theatre magazine *Scéna* provided the project a whole newspaper-size-page, where it published Peter Scherhauser's reflection on the project (SCHERHAUFER, Peter. Společně: Labyrint světa a ráj srdce. *Scéna* 9, 1984, č. 3, s. 8.) Also interviews with P. Scherhauser and P. Oslzlý were published by the national and local press (GEROVÁ, Irena. Soubor v pohybu [interview with P. Oslzlý]. *Svobodné slovo*, 24. 3. 1984; KRAVKA, Jaroslav. Labyrint v Dánsku [interview with P. Scherhauser], *Brněnský večerník*, 2. 8. 1983; (jvk) [KRAVKA, Jaroslav]. Jak jsem přislíbil... [an article quoting Peter Scherhauser's impressions of the *Together* project]. *Brněnský večerník*, 2. 8. 1983.

Mgr. et Mgr. Radka Kunderová, Ph.D., je vědecká pracovnice, pedagožka, kritička a editorka. Vystudovala divadelní vědu, mediální studia a žurnalistiku na Karlově univerzitě v Praze, studovala také v Anglii a Řecku. Na Katedře divadelních studií Masarykovy univerzity v Brně získala doktorát s disertací *Eroze autoritativního diskursu v české divadelní kritice v období tzv. přestavby (1985–1989)*. Vyučuje zejména na DIFA JAMU, kde od roku 2010 pracuje na plný úvazek jako vědecká pracovnice a editorka. Mezi její odborné zájmy patří vztahy mezi politikou, jazykem a ideologií v divadelním diskursu, nová média v současném divadle nebo dokumentární divadlo. Účastnila se řady českých i zahraničních konferencí a výzkumných projektů, např. *Contemporary Central European Theatre: Document/ary versus Postmemory* pořádaného International Alternative Culture Center v Budapešti. Jako kritička publikuje především v časopise Svět a divadlo, jehož je externí redaktorkou.

E-mail: kunderova@jamu.cz

Hierarchiím navzdory?

Na počátku osmdesátých let se čtyři evropská divadla ze Západu a Východu rozhodla čelit globální geopolitické stratifikaci vytvořením společného projektu *Together*. Byl uveden v rámci mezinárodního divadelního festivalu Copenhagen International Theater Festival Fools 4 v dánské Kodani. Západní perspektivu v něm ztělesňovala velšská skupina Cardiff Laboratory Theatre a Den Blå Hest z Dánska, východní Teatr 77 z Polska a české Divadlo na provázku. Osmdesát umělců žijících v Kodani v rovnostářské komunitě upravilo tamní zchátralou továrnu a vytvořilo pod patronací UNESCO site-specific inscenaci, kterou v létě 1983 navštívilo kolem sedmi tisíc diváků. Přestože měl projekt v tehdejší západní Evropě poměrně významný status, dosud se mu nedostalo historické reflexe. Příspěvek analyzuje na základě archivního výzkumu a výpovědí pamětníků ze všech zúčastněných souborů rozmanité a leckdy protichůdné působení stratifikace a existujících hierarchií v rámci projektu.

Podoby Hry o lásce a smrti Alfréda Radoka

HONZA PETRUŽELA

Proč má dnes cenu se vracet k rozboru notoricky známé inscenace adaptace Rollandovy *Hry o lásce a smrti* divadelního a filmového režiséra Alfréda Radoka z roku 1964 v Městských divadlech pražských? Vždyť máme několik obsáhlých statí, dokonce analýzu zvrší knihy a inscenaci jednohlasně řadíme do panteonu českého divadla...

Důvodů je několik: jeden symbolický, a to hned trojitý: za měsíc tomu bude sto let od narození Alfréda Radoka,¹ minulý měsíc uplynulo půl století od premiéry pojednávaného díla (prem. 15. 10. 1964) a do třetice je to čtvrt století od vydání první polistopadové analýzy této inscenace od Bořivoje Srby.

Ten podstatnější důvod k opětnému zamyšlení je ten, že při podrobnějším průzkumu známých i nově objevených pramenů se ukazuje, že ona jistota notorické známosti díla není tak úplně na místě. A konečně: i po padesáti letech nabízí toto dílo mnohé vzrušující momenty. – Jeho potence ani po letech nevyhasla.

Obsah hry

Základní inscenační dispozitiv inscenace je známý: Radok postavy v podstatě romantického Rollandova příběhu milostného trojúhelníku s tématem oběti a střetu člověka s ideály Francouzské revoluce vsadil na jevišti (tady lze použít doslova pojmu *mis-en-scene*) do ohrady z hrubých dřevěných prken, do jakéhosi ghetta, arény, jejíž hlediště zaplňuje dav vítězů revoluce. Tito tzv. diváci nutí hrát představitelé *ancien régime* – aristokracii a další oběti revoluce v aréně jakési „teroristické divadlo“² na divadle – hru o lásce a smrti.

¹ Alfréd Radok se narodil 17. prosince 1914 a zemřel 22. dubna 1976.

² CIESLAR, Jiří. Daleká cesta ve světle Hry o lásce a smrti. In STEHLÍKOVÁ, Eva (ed.). *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: Akademie múzických umění v Praze – Národní filmový archiv, 2007, s. 44.

Dosavadní analýzy

Nepočítáme-li velký kritický ohlas po premiéře ani seminář zorganizovaný záhy po ní (kde vystoupil s hlavním referátem tehdejší redaktor Divadelních a filmových novin Jan Císař), dostalo se inscenaci poměrně záhy – po pěti letech (hrála se čtyři roky) – pozornosti v podobě knižně publikované analýzy (1969).³ Rok po emigraci Alfréda Radoka kniha ještě stihla vyjít, ale potom se nad čerstvým Národním umělcem (1968) zatáhla „normalizační“ opona. Po této snaze o výmaz ze společenské paměti se k inscenaci vrací – a lze v tom spatřovat jisté symbolické navázání – zmíněný Bořivoj Srba v analýze s názvem „Alfréd Radok a jeho Hra o lásce a smrti (K problému lyrické subjektivace obrazu skutečnosti v inscenačním díle)“, která vyšla v nultém čísle nově vznikající Divadelní revue v roce 1989.⁴ Ve stejné době svůj interpretační, dvacet let zdržovaný přetlak publikoval rovněž Jiří Cieslar, který zkoumá Radokův první film *Daleká cesta* právě ve světle *Hry o lásce a smrti*.⁵

Přes tyto velice podnětné a empatické studie postrádáme komplexní analýzu této inscenace z hlediska celku Radokovy tvorby i z hlediska zapojení do dobových kontextů. Dovolím si proto z této strany k výkladu kanonického díla přidat několik velmi předběžných kontur, jak vyplývají z mého právě probíhajícího výzkumu.

Kořeny zla

V této Radokově inscenaci přechodně vrcholí jedna z nejpodstatnějších linií jeho osobní dramaturgie témat: linie až obsedantního obmyšlení tématu konfrontace „malého“ člověka a velkých dějin, vidění světa z perspektivy utlačovaných obětí, proti útlaku totality a hledání jakýchsi kořenů zla obecně.

Patří sem pochopitelně film o terezínském ghettu *Daleká cesta* (1949) a po zážitku represí padesátých let se tato linie „zúžuje“ či stáčí k tématu totalitních politických procesů. Jde zejména o inscenaci Zinnerové *Ďábelského kruhu* ze sklonku roku 1955, tedy doby přechodného politického tání, v níž na půdorysu stalinistické, propagandistické hry o lipském procesu subverzivně vystavěl sugestivní spektakl jasně

³ RADOK, Alfréd. *Romain Rolland – Hra o lásce a smrti: Rozbor inscenace Městských divadel pražských*. Praha: Divadelní ústav, 1969.

⁴ SRBA, Bořivoj. Alfréd Radok a jeho Hra o lásce a smrti. (K problému lyrické subjektivace obrazu skutečnosti v inscenačním díle). *Divadelní revue* 1989, [č. 0], s. 87–97.

⁵ Op. cit.

odkazující k nedávným justičním vraždám a zároveň tím vrací do českého divadla zahlušeného socialistickým realismem postupy moderní divadelní režie, na něž vzápětí navazuje například Krejčova éra v Národním divadle. Dále je tu neprozkoumaný (a nezachovaný) film *Ďábel v Bostonu* (1957) podle L. Feuchtwangera o čarodějnických procesech, kde hrál hlavní roli fanatického inkvizitora právě Otomar Krejča. Po bruselském triumfu s *Laternou magikou* v roce 1958 uvažuje Radok o zpracování aktuálního procesu s Adolfem Eichmanem právě pomocí principu laterny magiky. – A konečně, po sérii úspěšných inscenací v Městských divadlech pražských, následuje v roce 1964 tamtéž *Hra o lásce a smrti*.

Tato divadelní adaptace – jež stojí na počátku období horečnaté Radokovy tvorby i mezinárodního ohlasu – má kromě obecně známých kvalit dosud neznámá či nepříliš známá pokračování v podobě autorských variací.

Divadelní inscenace 1964

Ve stručnosti připomenu několik rysů inscenace z roku 1964.

Původně nekomplikovanou romantizující hru rozkládá režisér na jednotlivé části, které amplifikuje a skládá ve vzájemném kontrastu do vyššího významového komplexu; Radok, pokud to jeho vidina autorského záměru vyžaduje, neváhá radikálně přeměnit *materii díla* a vnutit tak textu svoje téma – ovšem je třeba důrazně poznamenat, že to není obecný rys jeho režie, ale vždy konkrétní, individuální řešení ve vztahu k danému tématu.

Vzniklá scénická montáž mnoha výrazových složek a překvapivých režijních postupů – jmenujme kupříkladu: základní rozdělení na dva prostupné a interagující světy arény „herců“ a tribuny „diváků“, práci s deformovaným časoprostorem a vpády ireálných prvků (maškary, cherubíni), použití voicebandové recitace, rafinované využití hudby a zvukových nahrávek – a to vše – při až fanaticky promyšlené práci s rytmem na všech úrovních inscenace – vede ke kýženému efektu zvrstvení obsahů inscenace. – Všechny tyto a další vrstvy jsou v montáži umístěny vertikálně, *nad sebou* a existují, slovy Leoše Suchařípy, „v každém okamžiku inscenace“.⁶

Právě v této několikeré souběžnosti plánů Radok naplno rozvinul – bez použití filmu – svůj princip laterny magiky, jak jej vytvářel od počátku padesátých let či ještě

⁶ SUCHAŘÍPA, Leoš. Člověk si musí vybrat. *Divadlo* 16, 1965, č. 3, s. 37.

dříve: „Byl to inscenační systém tak zvané Laterny magiky v její nejvlastnější funkci. Ze vztahů dvou obsahových rovin byl patrný i cíl naší inscenace: nezavírejme oči před jakýmkoliv pohledem, neboť jen mnohostrannost a hloubka našeho pohledu skutečně zlidšťuje.“⁷

Tyto prostředky hry ve hře, zdivadelnění divadla nejsou přitom nijak iluzivně „maskovány“; jsou často použity s naivní brutalitou postupů lidového divadla, které se mísí s různými žánrovými citacemi v rozličných funkcích. – Je to neustálé střetávání ideálů revoluce s jejím brutálním rubem.

Zároveň je třeba připomenout dobovou interpretaci Jana Císaře, v níž výstižně a extaticky hovoří o recepčním efektu „antiiluzivní iluze“, kdy dochází k maximálnímu účinku jakoby přímo žité jevištní skutečnosti. – Zde se otevírá možnost prozkoumat některé(!) Radokovy inscenace i z hlediska teorie performativity.

Použitý princip laterny magiky – spolu s prací s tzv. zvukovou kamerou a dalšími prvky filmovosti – mají v další Radokově tvorbě překvapivé pokračování.

Nerealizovaná filmová a televizní verze z roku 1966

V pozůstalosti Alfréda Radoka se nacházejí dva jeho nerealizované filmové scénáře *Hry o lásce a smrti*.⁸ První je datován zářím 1966 a byl zamýšlen jako celovečerní film. Druhá verze byla určena pro televizi. Radok později pravděpodobně ustoupil od výrobně náročnější filmové verze a spokojil se s televizní technikou, kterou si nedávno úspěšně vyzkoušel v televizním filmu *Šach mat* (1964). Bohužel ani tato verze nebyla natočena a až v roce 1967 vyrobil Krátký film alespoň známý film o divadelní inscenaci, který ale nереžíroval Alfréd Radok. Výsledná stopáž, 36 minut, představuje pouze sestřih z pětaosmdesátiminutové inscenace. Dnes jsme rádi alespoň za tento záznam.

Radokovým původním záměrem tedy bylo natočit plnohodnotný celovečerní film *Hra o lásce a smrti*. Především, že v obou verzích hodlal zachovat, a dokonce rozšířit klíčový nosný princip inscenace: hru obětí-herců v aréně a hru davu-diváků na tribuně. Podívejme se ve stručnosti na některé rysy těchto scénářů.

⁷ RADOK, A. Op. cit., s. 7.

⁸ RADOK, Alfréd. *Hra o lásce a smrti: Filmový scénář*. Strojopis, 181 s. Týž. *Hra o lásce a smrti: Původní televizní film o divadelní inscenaci téže hry*. Strojopis, 196 s. Obé v pozůstalosti A. Radoka v divadelním oddělení Národního muzea.

Prvotní odlišnost od divadelní inscenace, která vychází z možnosti filmového média, byla lokalizace arény do skutečné (pražské) ulice či na náměstí. A to včetně záběrů okolních domů, z jejichž oken měli v jakémsi třetím plánu zhlížet na diváky na tribuně i na herce na jevišti čumilové.

Druhým filmovým postupem je přidání jakési reminiscenční roviny v záběrech z realistického interiéru aristokratického salonu, v němž se odehrává i původní Rollandova hra. Toto „vzpomínkové“ pásmo postav aristokracie, resp. budoucích týraných v aréně, v podstatě dopovídá svou realističností logiku vyprávění Rollandova příběhu, která byla v divadelní inscenaci záměrně poněkud zastřená. Idyla tohoto bezpečného času *ancien régime* je stříhovými postupy konfrontována s příslušnou situací zahranou pak už „naholo“, divadelně v surovosti arény-popraviště, jak to známe z inscenace. Tj. ve filmu je vidět, „jak to bylo tehdy“ i „jak to *hrají* teď“. To, co bylo na divadle spojeno do jediného metaforického gesta, situace, mělo být ve filmu nově rozloženo a konfrontováno s odlišnou časovou rovinou a poté znovu složeno a konfrontováno v novém filmovém gestu. – Například postavy v reminiscenční rovině tančí radostně menuet, který se v aréně mění pod taktovkou katana Craparda v mechanický tanec smrti a kupříkladu opakovaná věta aristokratky Chloridy: „Řekněte mi, jak je to dlouho, co jsme naposledy tančili?“, dostává v různých scénách radikálně odlišné vyznění. – Jiný příklad propojení rovin: Společnost hraje na slepou bábu. Horác a Luisa využili skrýše za záclonou, drží se za ruce, čímž předjímají slavný obraz ukrytí Valléeho a Sofie za obrovským praporem před očima krvelačného davu.

U televizní verze je znatelný ústup od původního záměru vytvořit samostatné filmové dílo. Napovídá to i název: „Hra o lásce a smrti: Původní televizní film o divadelní inscenaci téže hry.“ – Film tu měl více vycházet z původní divadelní inscenace, což nejlépe vystihuje to, že Radok zamýšlel natáčet ve filmovém ateliéru, kde chtěl postavit repliku jeviště a hlediště pražského Komorního divadla.

Ve filmu jsou některé situace a scény kvůli logice vyprávění a jinému způsobu montáže upraveny a „zreálněny“: Vallée tu například není záhadný uprchlík, ale vězeň, kterého do arény vhodí dozorcí – to, co bylo ve scénickém prostoru divadelní inscenace provokativně nejasné, tu dostává logickou motivaci, ale také jinou „surovost“. Proto se také Vallée chová trochu jinak: zpíval-li svou slavnou árii „Jenom jedenkrát...“ v divadle

spontánně, zde jej diváci musí ke zpěvu donutit. – Zkratka, která působila v divadle, by ve filmu vyzněla křečovitě a nelogicky.

V obou verzích scénáře Radok také plánoval použít jako jakési němé pásmo vypravěče vrstvu statických prolínaných záběrů pseudodokumentárního materiálu v podobě rytin, obrazů a tisků. Podobnou techniku známe už z *Daleké cesty*, *Dědečka automobila* (1956) i *Šach matu*.

S touto dokumentární rovinou souvisí i velmi podstatný posun v autorské intenci: Ve společensky přívětivějším roce 1966 se režisér snažil mnohem konkrétněji směřovat dílo ke společenskokritickému výrazu – zejména k připomenutí politických procesů a totalitních praktik. Mezi původními Diváky na tribuně v divadelní inscenaci byla nenápadná postava soudce. Ve filmových verzích ji nahradil celý soudní tribunál, který zabral celou polovinu arény. Cituji ze scénáře: „Soudci sedí zdánlivě netečně. Některým pohrává na tváři úsměv. – Soudce dává pokyn k vpuštění Herců. Soudce udeří kladívkem: Ve jménu revoluce, občané!...“ Do arény tak přibyli zástupci moci, kteří „spolu“ s lidem rozhodují o životech herců v aréně – vzniká tu komplexnější obraz společenského systému, který navíc dotváří již zmíněná třetí rovina čumilů z oken, kteří však „přímo neútočí na ‚Herce‘“, a představují obraz pasivního davu – mlčící většiny. – Místo obrazu „lidového“ soudu, který byl v divadelní verzi *Hry o lásce a smrti* přítomen spíše latentně, tu vidíme politický proces s patřičnými atributy.

I z tohoto letmého náčrtu je patrné, že Radok hodlal při novém zpracování vlastní adaptace bohatě využívat možností filmového média a neváhal škrtnat ani původní silné divadelní obrazy ve snaze vyzkoušet nová řešení situací směřující k prohloubení společensko-kritického vyznění díla.

Zároveň je třeba zmínit, že Radok se v této době – což opět není obecně známo – poměrně usilovně pokouší o návrat k filmu. Povedlo se mu to ovšem pouze jednou, a to hned v roce 1964, když po osmi letech filmového půstu natočil jedno ze svých nejlepších děl: autorskou dramaturgii *Šachové novely* Stefana Zweiga pod názvem *Šach mat: Televizní reportáž o postavách novely Stefana Zweiga*.⁹

⁹ Šach mat: Televizní reportáž o postavách novely Stefana Zweiga. Československá televize, 1964 [DVD] In PETRUŽELA, Honza. *ALFRÉD RADOK 100*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2014.

Pokud Radok v *Daleké cestě* podle Jiřího Cieslara¹⁰ ještě před Resnaisem, Bergmannem a Fellinim, které obdivoval, použil filmu jako vyjádření stavu vnitřní úzkosti – můžeme jen litovat, že zamýšlený film *Hra o lásce a smrti* nebyl realizován. Světová kinematografie snad přišla o zajímavý film a české divadlo o možnost vyslat do světa výraznější zprávu o své existenci...

Bruselská divadelní inscenace

Rok po těchto nerealizovaných filmových pokusech a tři roky po pražské premiéře následuje čtvrtá variace, Radok v bruselském Théâtre Royale du Parc inscenoval *Hru o lásce a smrti* podruhé (prem. 9. 11. 1967). Po velmi radikálních změnách ve filmové verzi může být poněkud překvapivý návrat k téměř původní divadelní podobě. Při pohledu do režijní knihy vidíme, že použil v podstatě pražská divadelní aranžmá (drobně upravil texty některých scén) i scénu a do Bruselu předem poslal přepečlivý technický scénář.

Belgická inscenace, která si vyžádá ještě další zkoumání, navazuje na filmové scénáře alespoň v tom, že rozšiřuje počet herců na tribuně (v Praze hrálo dvacet sedm a v Bruselu třicet dva herců), které ještě doplnili studenti místní divadelní školy. Cítíme tu směřování k ještě větší monumentálnosti, kterou si z produkčních důvodů nemohl v Praze dovolit. V Bruselu ano: vedení divadla schválilo Radokovi nadstandardní zkušební podmínky, požadoval jen ty nejlepší herce a zkoušelo se dva měsíce. Sériově se pak hrálo pouhých dvacet pět představení, a přesto se to divadlu vyplatilo. Přenosnost a univerzálnost tvůrčího výrazu byla v Belgii prověřena a prokázala, že je to tvůrce hodný mezinárodního renomé.

Že jeho inscenace neulpívají v domácím kontextu, ostatně dokazuje i většina polských a italských zájezdových reflexí české verze v roce 1965, resp. 1968. Do komplexu variací díla bychom mohli s jistou rezervou zařadit i tato hostující zahraniční představení. Jejich mnohdy politicky explicitnější reflexe a srovnání s přístupem české kritiky by dokonce vydaly na menší studii. Podobně zajímavý je i obraz otevřené bruselské kritiky, která neváhá v roce 1967 hovořit o hře jako o kritice stalinismu...

Z hlediska mezinárodního srovnání se nabízí také prozkoumání vztahu s ikonickými inscenacemi poloviny šedesátých let. – Mám tu na mysli zejména Brookovu

¹⁰ CIESLAR, J. Op. cit., s. 50–51.

inscenaci a film *Marat-Sade* (1964) a Grotowského *Vytrvalého prince* (*Constant Prince*, 1965). I v nich nacházíme principy „zdivadelnění diváctví“, u Grotowského i onu arénu, téma oběti; u Brooka divadlo na divadle a téma revoluce...

Pokusil jsem se tu velmi letmo představit čtyři Radokovy variace vlastní adaptace *Hry o lásce a smrti*, které realizoval či načrtl během let 1964–1967. Umělec se tu opakovaně vrací ke svému tématu totalitní represe, a to ve formě totálního divadla, jak o něm hovoří i dobová kritika. Máme tu tedy možnost zkoumat poetiku klíčového díla v pohybu, v celém komplexu a nahlížet poetiku variant obohacenou o kontexty různých médií (divadlo – film – televize), různé divácké kontexty (zájezdy do Polska a Florencie) i novou realizaci v jiném společenském prostředí (bruselská verze). Srovnání nejen že vypovídá mnohé o díle a tvůrci, ale naznačuje mnohé i o době a jejích divácích.

Leoš Suchařípa o pražské inscenaci napsal: „...organické stanovisko režiséra v této inscenaci spočívá v mnohosti pohledů, v umění zmnožit úhly nazírání jednoho a téhož (takže se z jednotlivého stává mnohé), ve schopnosti zjednat kontext, *nikoli zjednat jasno!*“ – Domnívám se, že Radokovi šlo v těchto autorských variacích – byť často iniciovaných vnějšími produkčními podmínkami – právě o toto zjednávání stále nových kontextů: o rekontextualizaci díla pro „svého diváka“, pro diváka rychle se proměňující doby, o prohlubování a zintenzivňování vztahování se k přítomnému světu výsostně uměleckými prostředky, které nevylučují, ale naopak volají po angažovanosti tvůrce i diváka. – Vytvářejí dílo, ke kterému nelze být lhostejný.

Mgr. Honza Petružela, Ph.D., vystudoval divadelní vědu na FF UK v Praze. Zabývá se dějinami divadelní režie 20. století, zejména výzkumem díla Alfréda Radoka. Pracuje jako editor, redaktor a grafik ve vlastním nakladatelství NA KONÁRI. Od roku 2010 je šéfredaktorem teatrologického časopisu Divadelní revue.

E-mail: honza.petruzela@divadlo.cz

Versions of Alfréd Radok's Hra o lásce a smrti

The pivotal theatre production of the 1960s – Alfréd Radok's distinctive adaptation of Romain Rolland's *Game of Love and Death* (1964) in the Municipal Theatres of Prague – has been analysed by teatrologists several times. However, other versions of the work by the same director, whether they were implemented or not, escaped their notice. These include a Belgian theatre production in 1967 and film scripts unknown so far. The paper focuses on the changes and the course of the four versions of this theme among different media and within different socio-political contexts.

Re-Appearance of Tragedy in Contemporary Drama

KRIŠTOF JACEK KOZAK

To all those who harbour at least a small interest in the theatrical genre of tragedy the omnipresent idea of its irrevocable devolution presents no surprise. Over half a century ago the idea of its death was put forward and, despite some subsequent valiant attempts at rescuing this traditional dramatic form, successfully maintained the ground. Today the majority of theoreticians seem to routinely and automatically embrace this idea without deeper reflection. Therefore it seems necessary that those who are convinced to the contrary posit the question of tragedy's insurgence and open the dilemma of the genre's contemporary reappearance over and over again. Both sides agree that at least two basic transformations have taken place since the instauration of the genre in the Antiquity. The first was thematized already by George Steiner in his book about the death of tragedy,¹ namely that the world, and especially its transcendence, significantly changed during the course of the last two millennia while the second puts into relief the fact that concurrently with the world it was also human being or, more precisely, self-comprehension that was subject to change. Since change is the only permanence, it seems appropriate to reconsider the present-day state of the world and human beings and consequently the need, if not outright a necessity, for the renewed appearance of the genre of tragedy.

I.

In light of the classical exegesis from Aristotle to Hegel, tragedy portrayed an external conflict either among people of high social ranking or these *personae dramatis* and the world. Basic assumption for the essence of the conflict was that the individual's aspirations countered the existing established rules (i.e. laws in society) and the clash occurred between two sets of rules: the (usually) public and the private ones. The nature of law is that it frequently commands, and in most cases forbids, certain actions and

¹ STEINER, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1961.

does this under the threat of violence.² It establishes itself as exclusive while proclaiming il-legal everything that might oppose it. In this vein, everybody who insist on his/her own reading of the law, everything that goes against its spirit run the risk of being excluded and of remaining outside a law.

Yet, in order to better elucidate both parties involved, one should pay closer attention to their natures. Regardless of the empowered position from which the lawgivers set their rules, these forces are not absolute nor do they have such powers. This was the case already in Antiquity since, as it had been acknowledged in e.g. the *Iliad*, Greek gods were corrupt, influenced by their temper and they competed among themselves exactly the way humans did. Consequently, human beings became victims of similarly egotistic creatures and not absolutely just and eternally unchangeable – to use Hegel's wording – substantiality (the doubt in the correct decision of gods, in this case of Apollo, was very clearly presented in e.g. Aeschylus' *Eumenides* and Euripides' *Electra*. Sartre later gratefully assumed this in his *Les mouches*). Hence, one among the main grounds for the tragic conflict appears precisely the individual's conviction that the established law is far cry from being absolute. This in turn means that there could easily be a different law in its place and that a different opinion has equal right of existence. The gist of the tragic situation thus lies in the, albeit contingent, equivalence of both axiological systems, the established and the private ones.

The mentioned above holds true only for theory, of course, and not for reality. If in theory there exists at least a slight chance of synchronous existence of contrary sets of rules, reality usually obliterates this chance. Behind the established law there is always some authority expecting benefits from it. This is the reason why authorities proclaim their laws as absolute (such as Hegel's substantiality) and those of their opponents as irrelevant ones (anthological example of such treatment is of course *Antigone*). The lawgiver's theoretical absolute translates also into reality and the consequence of this implementation of a law forces all other contingent possibilities to disappear and those who support them to suffer severely. Namely, the individual who would dare opposing the established law would be automatically recognized as somebody breaking it, hence

² Cf. EAGLETON, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford – Malden, MA: Blackwell, 2003, p. 151 *et passim*.

as somebody outside the law, as a wrongdoer or a criminal. The only consequence usually has been his/her punishment.

Yet the individuals who understand their own perceptions as the only valid, not to say absolute, ones have no other recourse as to stand up for themselves. This juxtaposition establishes a Gordian knot, which, precisely because of its non-avoidability and non-resolvability, in reality opens up into a truly tragic situation (many a theoretician such as Raymond Williams, Terry Eagleton, Theresia Birkenhauer and others have already drawn attention to this fact). Namely, there is no possibility of mutually satisfactory outcome, i.e. only partial opposition. These individuals either break down and cave in or break the law altogether. In the latter case such individuals assume all responsibility for their "thinking differently," for their rejection of the gregaristic instinct forced upon them by the lawgiver. It is precisely these individuals who, by their opposition to the established order, come to be perceived by the populace at large as symbols of the people's yearnings and desires, of their oppression and humiliation.

This is how all the possibilities for these individuals to become (tragic) heroes open. According to Peter Sloterdijk, heroes prove that human deeds and works are possible. He maintains that early heroes were praised precisely as the carriers of labours and deeds.³ Traditional heroes' idiosyncrasy habitually lies in that they do not waver and stagger through life but live (and die) for their ideals, for what they consider and praise as their own laws. They become one with these laws. This precisely was the description given to heroes by many a theoretician such as G. W. F. Hegel, J. Lacan who claims that Antigone appears as a presentation of what could be called the absolute individuality, and P. Sloterdijk according to whom powers of that kind are monothematic since they require entire person.⁴ It is precisely this characteristic of the hero/ine, his/her living for his/her ideals, that poses the greatest danger for the authorities (i.e. the lawgiver) since there appears to be no mutually accepted way out of this quandary. On the one hand, already the fact that the authorities have to forcefully defend their laws against some individual "nebulousness" puts these heroes into dubious light. Therefore, on the other hand, they cannot let the rebels live on so there

³ SLOTERDIJK, Peter. *Srd in čas: politično-psihološki poskus*. Ljubljana: Študentska založba, 2009.

⁴ Ibid.

appears no other choice for authorities than to put these heroic individuals away. Yet this task appears even more difficult. Heroes, if they are kept alive, would under no condition agree to renounce their ideals, and if they are put to death, they turn into symbols of their ideals and thus become even more powerful and influential. Either way, from the harmonious tranquility of substantiality heroes push towards the dismantling of the established world. There is a contradictory reality, which the authorities cannot control. Very uncomfortably for the authorities – this fact was underscored already by T. Eagleton⁵ – heroes' defeat presents simultaneously their victory. Physical destruction of a hero/ine underscores the survival of his/her ideals. Arguably, there is nothing worse for the authorities than the opposing spirit they should fight. Hence the authorities' fear of the heroes as the violators of the ordered discipline and such urgency for their absolute elimination are quite understandable.

II.

Vast majority of exegetes of tragedy preferred to see such disagreements between the described legislators and, above all, heroic individuals who opposed them as pertaining to the murky, cobwebbed Antiquity. These *personae dramatis* were namely predominantly linked to the (hi)stories of ancient civilizations, i.e. myths. With their demise tragedy, too, lost the ground under its feet. Modern world, as it was believed, wrestled itself from underneath the myths' essentially regulatory role and followed a different principle, linear history. It was on this basis that the infamous hypothesis about the "death of tragedy" came to being. Yet in order to confirm or reject this presupposition, one would have to reconsider the direction that history has taken since. In order to plead for contemporary tragedy one has to wrest it from the dictate of its universalist past and connect it to the concrete, lived present.

Unfortunately, this direction appears to show little support for tragedy as well. Not only did the world change because of the two mentioned processes, monotheization and secularization, it was set on a different course by their immeasurable consequences. Monotheization did away with the innumerable gods who, very human-like, interpreted the conditions of existence according to their own whims and discipline an ever so small

⁵ Cf. EAGLETON, p. 122.

a deviation from them. The novel, singular Christian transcendence built its foundations on God's goodness, forgiveness, and mercy. How then, certain critics claimed, would there be a possibility for tragedy at all? Secularization made only further steps in the same direction. If there was God's love for humankind that directed the world, secularization wrested the power of decision from God and placed it, based on our rational endeavours, in our own hands. The process of secularization ended namely with the Enlightenment project or, in other words, with the replacement of God by human beings with their reason on the divine pedestal. Obviously, it became increasingly difficult to equate the ancient world (its society and individual heroes) with their concrete contemporary counterparts. In that vein, Hegel is considered to be the last great theoretician of tragedy since precisely his was the period of the instauration of human reason during the great experiment of rational teleology in Enlightenment. Human optimistic belief in their own capabilities, in the capacity of their rational powers to sensibly overcome all the difficulties of existence gave rise to the rational myth of the "good world" that was understood optimistically by some (J. J. Rousseau) and quite pessimistically by others (Voltaire).

The pinnacle of this perspective was embodied by Kant's categorical imperative and, on empirical, deontological level, his golden rule (this rule harmonizes interpersonal relations with Christian love). After its introduction, there seemed to be only one path for the *animal rationale*: towards the three ideals of the French revolution. That this was extremely powerful, almost desperate belief in human capabilities to establish egalitarian society, was proved by the fact that the Enlightenment project crumbled as late as in 1989, i.e. with the fall of the Communist utopia (that proved to be a dystopia), despite the colossal evidence to the contrary (i.e. human violent irrationality and even bestiality) during the last hundred years.

Despite the abundant proof of human incapability of rational behaviour, let me mention the two world wars in addition to sundry other forms of human aggressiveness, we never could let this uber-human dream wither away. The crueler human beings became the stronger we appeared to cling to the described rational dream. Namely, after the ending of the World War 2 the majority of humankind was in fact convinced that the horrors of this world-clash will never be repeated, that history will finally be able to bring its (Hegelian) teleological vector into effect, and that humanity will ultimately

leave the period of its violent "adolescence" behind. The inexplicable amount of suffering during World War 2 seemed finally powerful enough to push, despite innumerable individual tragic *conditions humaines*, towards the overcoming of the basic human differences and divergent aspirations. It is thus quite meaningful that the central book, which made use of Christian metaphysics in order to dismantle the tragedy, Steiner's *The Death of Tragedy*, appeared in 1961 (its approximate contemporaneity with the Hippie movement may only be accidental). His main argument claimed that the irreversible fatedness of Antiquity, the distinctiveness and absoluteness of the feats expired with the compassionate divine redemption. This conclusion appears to be logical: in a world left with no god to be ruled by, where humans act according to their rational capabilities, there indeed seems no need for tragedy any more. Quite obviously then, who would take it seriously?

And yet, from our contemporary perspective it is not difficult to realize that this expectation proved too optimistic if not naïve. In Lacan's opinion, the good cannot rule everything without causing excess of which fatal consequences are revealed to us by tragedy.⁶ Under the surface of the good, now already established as law, there necessarily grow seeds of evil that convert this good into its opposition. This is precisely the direction that the present-day world took and thus the possibilities for contemporary tragedy opened as well.

III.

With the change of the world also the transformation of the idea of the tragic ensued. Quite a few theoreticians namely consider tragedy, contrary to Hegel, "an institution for deepening of conflicts, a proceeding for aggravation of knowledge about the irresolvable conflicts".⁷ In a similar vein, T. Eagleton believes that tragedy puts forward both parties, that at the same time they both win and both (regardless of hero/ine's death) are damned.⁸ Therefore there is no reconciliation in tragedy because there cannot be any. If

⁶ LACAN, Jacques. *Seminar Jacquesa Lacana: Etika psihoanalize: 1959–1960*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1988.

⁷ BIRKENHAUER, Theresia. Tragödie: Arbeit an der Demokratie. Auslotung eines Abstandes. *Theater der Zeit* 27, no. 8 (2004), p. 27.

⁸ Cf. EAGLETON, p. 120.

the conflict comes to the point of appeasement, this is due only to the fact that one of the parties involved (usually it is the individual) is physically eliminated.⁹ It is only then that Hegel may claim the reconciliation in tragedy. This statement sheds new light also on our understanding of tragedy: no more is this a genre of still time and unchangeable world but, on the contrary, of social transformations. Tragedy thus appears the genre describing the changes in society or, in words of K. Jaspers, "Transition is the zone of tragedy".¹⁰ In greater detail this thought was supported also by R. Williams who claimed that "Important tragedy seems to occur, neither in periods of real stability, nor in period of open and decisive conflict. Its most common historical setting is the period preceding the substantial breakdown and transformation of an important culture".¹¹ Transition appears to be essential since it is precisely the crossing from one social reality into another that creates the conditions for appearance of the contradictory state of the world. Tragedy is a genre through which one can think the co-existence and duality of the axiological system: in the passage from the old to the new, where the old has not been fully abolished yet while the new not yet completely reinstated, there opens up a crack through which tragedy lurks. It is this simultaneity of both (value) systems that oppose each other, the old and the new, that is essential: they both have, as a matter of fact, equal right to exist. (*Nota bene*, this was not the case in very monovalent periods such as Antiquity, medieval Christianity etc. At the same time, one could ask oneself if a complete change from one system to another is possible at all or is it only a modification of the previous one that replaces it.)

IV.

In order to realize if the previously developed theory of tragedy pertains to the present-day world, one has to investigate its contemporary conditions. Many sociologists agree that one of its central characteristics appears to be the presupposition that the grip of the iron claws of ancient mythical destiny loosened and opened into an "unbearable lightness" of modern-day "freedom." And liberty is, according to Eagleton, not an

⁹ Cf. also LACAN, p. 248.

¹⁰ Quoted in EAGLETON, p. 143.

¹¹ WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*. London: Chatto and Windus, 1966, p. 54.

“antithesis of law, but the self-bestowal of it”.¹² If, previously, it was ancient fate or God's will that represented the unavoidable, incomprehensible motive powers of society, today there came, in its place, an equally ephemeral and inexplicable "freedom" (needless to say, this topic has been at the core of the present sociological research from Pierre Bourdieu and Michel Foucault to Zygmunt Bauman and others). Yet such is a portrait of our globalized society only at first glance. Inspected more closely, this society shows deeper and ominous cracks. According to the opinions of some of the above mentioned sociologists, today's true global authorities, similarly to those from Antiquity when gods and other lawgivers were corrupt and vindictive, appear to be equally fraudulent and distant, hiding behind an indeterminable web of international corporations and financial institutions. They escape from the local world order and its values (such are e.g. the economic processes of outsourcing in which the centers of power become increasingly obscure and distant from local communities). Needless to say, this is the first step in the process of disintegration of basic values. Globalization is thus understood as the financial reality of the present, the “state of mind,” *Zeitgeist*, the mantra of the contemporary “first world,” which people keep repeating in conviction that it is a positive “prayer formula.”

It is precisely this mantra that Z. Bauman mercilessly exposes and proves its mechanical way of functioning that takes the individuality away from singular human beings and changes them into the clockwork of its gargantuan machinery. Human relations that keep following the “old” ways have become even rarer and more unusual. The latter are namely based on individual ethical reflections, which are poised to “challenge” the system to duel (it is interesting to see that with the breakdown of the system during the global crisis of 2008 it became even more obvious that the rampant market economy cannot be left to itself without any control whatsoever). In order for the authorities to remain protected and untouchable, they threaten the existence of the majority of population who, in their own everyday struggle for survival, have no time to scrutinize the ethics of present-day "gods," that is multinational corporations and the like. If during almost the entire development of civilization the authority was based upon the fact that only a handful of people controlled the masses, this situation is now twice reversed. Presently, a crowd of individuals subordinates itself willingly to the few

¹² EAGLETON, p. 114.

because they are worried: about their security, the loss of their workplace because of some “foreigners” etc. At present, people do not oppose the authorities but on their own initiative report their personal data, on behalf of their own security they voluntarily let themselves be controlled (cameras in public spaces, electronic data, biometrical documents etc.). It is not difficult to imagine that for centuries authorities could only dream to be in such a position of control. Human beings actually found themselves in a world, which in many elements exceeded even the most courageous literary dystopias by G. Orwell, Y. I. Zamyatin, A. Huxley, A. Burgess, M. Atwood and others.

This is the form of reality that the expected optimistic future turned into. Instead of offering liberty and freedom, the present-day developed societies made a step further. Consequently, freedom, by traditional theoreticians of tragedy mainly understood as the opposition to fate, received its modern-day siblings: void, emptiness, purposelessness. Surprisingly, in the world with all the predispositions to be shaped according to the human dimension and, hence, become better, kinder and more human, emptiness in and around human beings only increased. In the world where human happiness is brought down to represent a merchandise, were it may be acquired, bought in a department store, human essence loses its entire meaning. Namely, existence without limitations, i.e. without any ethical values, becomes a big play, nullification of one's own meaningful essence and, consequently, de-signification of social relations. There remains nothing for human beings to cling to in search for sense of life. This “beautiful” world of ours and our reaction to it were in 1966 described already by R. Williams: “We expect men brutally exploited and intolerably poor to rest and be patient in their misery, because if they act to end their condition it will involve the rest of us, and threaten our convenience or our lives”.¹³

It is here that contemporary tragedy has to reappear because tragedy today is, according to T. Eagleton, “a strike against destiny, not a submission to it”.¹⁴ The old order, that is the world whose values people believed to be led by the pure reason and whose rules were supposed to be established by the practical reason, turned out to be unsustainable and crumbled. Despite all the hopes for the advancement of the present-day society towards equality of human beings, the development of the last few decades

¹³ WILLIAMS, p. 80.

¹⁴ EAGLETON, p. 104.

revealed only further devaluation of interpersonal relations. The "good world" project that should have finally put into force all the ideals of e.g. French Revolution turned into its antagonism: society with the most developed capacities for the realization of egalitarianism shackled its inhabitants in new forms of systemic dependence.

Among the consequence of the enumerated changes in the world was an increase of a particular type of human beings who were not expected to exist in contemporary "good" world. They were spotted precisely when G. Steiner proclaimed tragedy superfluous. This phenomenon was traced and described in 1959/60 by J. Lacan who mentioned this type of human beings in his seminar about ethics of psychoanalysis. Those were the people who were placed in a border position between life and death. In 1972 René Girard in his work *Violence and the Sacred*¹⁵ saw these people first as victims (it is forbidden to kill victim as he/she is holy; yet he/she is classified as victim precisely because he/she is about to be killed at the end), and later turned them into scapegoats. Scapegoat, or *pharmakos* in ancient Greek, rescues and destroys, heals and kills at the same time, and is therefore the symbol of "both transgression and redemption".¹⁶ For P. Sloterdijk it was obvious that Modernity invented the loser whom we can meet among yesterday's exploited and today's and tomorrow's superfluous. It is precisely these losers who grow today in numbers and openly become victims of contemporary society.

The last among thinkers who paid attention to them was Italian philosopher Giorgio Agamben in his book *Homo sacer* (1995).¹⁷ *Homines sacri* are the accursed, people whose *vita nuda* (bare life) is left only to be sacrificed. It is precisely this particular human being that appears as the point of convergence between Antiquity and the Present. The difference between the two in terms of a hero has been in the fact that in the past the hero who fulfilled the role of a symbol was sacrificed individually. Today the numbers of victims grew so much that it is the majority now that they represent (e.g. the renown 99%). If Agamben among the "holy/cursed people" still enumerates Jews in concentration camps, refugees, asylum seekers, Roma, mental patients, and illegal immigrants, one would have to broaden this list today to the poor, precarious workers,

¹⁵ GIRARD, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1989. Originally published as GIRARD, René. *La Violence et le Sacré*. Paris: Grasset, 1972.

¹⁶ EAGLETON, p. 279.

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: Il potere sovrano e la vita nuda*. Torino: Einaudi, 1995. In English published as *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

unemployed, people from the bottom of social ladder or from the ever growing margins of society. Human beings as a symbol can again experience the tragic only by way of an inner-outer present-absent contradiction: "Absent and present in the world at one and the same time, the bourgeois subject is itself the great tragic hero of the modern epoch".¹⁸

This is the point of convergence of the ancient and contemporary tragedies even though in the former the crowd was less articulated than it is today. Contemporary world that Z. Bauman calls "liquid modernity" is the world of an increasing number of individuals with tragic destinies that keep getting lost in the ungraspable meanders of hostile laws. The only difference is that the reins are not held by ancient gods but by stendhalian the "Happy few".

V.

If we agree with the above discussion then it is safe to claim that tragic heroes are the avant-garde of social changes, heralds of new times. Liminality and transgression have always been character traits of tragic heroes. Precisely these structurally similar people reappear in a time that presupposes their redundancy. Consequently, tragedy has always been the medium for the representation of the new order because it "humiliatingly exposes the limits of our powers, but in thus objectifying our finitude makes us aware of an unfathomable freedom within ourselves".¹⁹ The defeat of human beings who fight for a new order proves not only their real freedom but it confirms their human essence as such. No matter how this conflict takes place, it assuredly represents the greatness of human being, his/her qualities of a hero/ine. Pascal already maintained that "man's greatness [...] comes from knowing he is wretched".²⁰ Humans have never been more themselves than in the moments of their defeat during their struggle for their laws and ideals.

The fewer ideals have remained in the world or the worse off we all are the more we need tragedy today. It appears as if the present-day parliamentary democracies lost

¹⁸ EAGLETON, p. 214.

¹⁹ EAGLETON, p. 122.

²⁰ Cf. EAGLETON, p. 215.

the ideals of the French Revolution. Increasingly numerous *homines sacri* in the globalized society, in the world whose illusion of the good has long ago disappeared, keep losing the chances to live an existence worthy of human beings. There is an increasing number of people who want to take the responsibility for their lives in their own hands. World circumstances are ripe for the next transition, a new order, and tragedy may be used as a beacon.

Doc. Dr. Krištof Jacek Kozak vyučuje na Primorské univerzitě ve slovinském Koperu teorii a dějiny slovinské a světové literatury. Titul Ph.D. získal na Katedře literární komparistiky náboženství a filmových/mediálních studií na University of Alberta v Edmontonu v Kanadě, kde byl rovněž asistentem ředitele Wirthova institutu pro rakouská a středoevropská studia. Jeho odborné zájmy se soustředí na modernistickou a současnou dramaturgii, zvláště na tradici tragédie a její prvky v současném divadle, kultuře a společnosti, dále na slovinskou meziválečnou dramaturgii a filozofii literatury, především na moderní a postmoderní dramaturgii. V poslední době se rovněž věnuje cestopisům. K. J. Kozak publikoval v rámci své specializace četné články, studie či knižní kapitoly. Jeho druhá kniha zabývající se prvky tragédie v současné dramaturgii byla vydána u nakladatelství MGL Press v Ljublaně a v srbském a slovenském překladu. Anglická verze vyjde koncem roku 2014 v nakladatelství Editions Champion v Paříži.

E-mail: kristof-jacek.kozak@guest.arnes.si

Znovuobjevení tragédie v současném divadle

Jako samozřejmost je dnes přijímána domněnka, že v současném, tj. postdramatickém, divadle se dramatické texty a texty představení od sebe nenávratně vzdalují. A skutečně byl po nějakou dobu psaný text odsouván do doprovodné pozice všech ostatních jevištních prvků, někdy dokonce ani to. Na jeho místo nastoupily jiné rozmanité prvky: od scény a světla po zvuk a především fyzickou přítomnost lidského těla. Konkrétní existence těla převzala sémantickou i symbolickou tíhu představení. Díky tomu se zdálo, že psaný text se stal neúčinným a překonaným. Poté, co opadlo naše pohloubání různými formami performančního umění, poklesl také význam „performančního“ pohledu na současné divadlo jako jediné možné perspektivy. Díky tomu se naše pozornost obrátila k různým druhům psaných dramatických textů, které se objevují na dnešních jevištích. Proto se zdá, že tragédie jako jedna z klíčových divadelních textových forem slaví svůj návrat. Mezi těmi, kdo tento neočekávaný návrat žánru podporují, je překvapivě i H.-T. Lehmann, autor proslulého termínu „postdramatický“. Tento divadelní teoretik vidí návrat tragédie rovněž v současných divadelních produkcích. Proto jsou otázky týkající se znovuzrození tohoto žánru na místě. Je vůbec možné používat tyto kategorie v současném dramatu a divadle? Pokud ano, za jakých podmínek a v jakých podobách? Je tento problém čistě teoretický nebo i praktický? Příspěvek se pokouší odpovědět na tyto i podobné otázky, přičemž očividně straní znovuzrození divadelních žánrů, na prvním místě tragédie.

Nebeský Lear

...taková idylická pohádka

MARTIN PŠENIČKA

Ve svém příspěvku se pokusím o stručný, pracovní nástin či návrh konkretizace, či spíše jejích trajektorií, kontroverzní inscenace *Krále Leara* Jana Nebeského, uváděné v Národním divadle od listopadu 2011 (prem. 10. 11. 2011) do června 2013 (dern. 18. 6. 2013). Na inscenaci se budu dívat z hlediska vyjevování a mizení autorského subjektu, tedy veličiny či funkce, která by měla být slovy Mukařovského „opěrným bodem noetické jistoty“¹ osmyslňujícím dílo a svět jím zobrazovaný. „Subjekt“, uvádí Mukařovský, „je bod, z kterého výstavba díla může být přehlédnuta v celé své složitosti i ve svém sjednocení.“² Pro Mukařovského je subjekt uměleckého díla funkčním polem inherentně přítomným v každém uměleckém díle a vymezeným dynamickou součinností, soumezností a spolupřítomností subjektu autorského i vnímatelova. Podstatné je, že „Subjekt je tedy dán nikoli vně uměleckého díla, ale v něm samém. [...] subjekt je vlastním principem umělecké jednoty díla. Je přítomen i tam, kde se zdá docela neviditelným“.³ Pro Bořivoje Srbu, v tomto smyslu dědice Mukařovského strukturálního pojetí subjektu, který systematicky rozpracoval pro oblast divadla, je autorský subjekt „rozhodujícím osnovatelem, organizátorem významové struktury, již dílo jako celek představuje“; je to „noetický prostředník mezi skutečností dílem ztvárňovanou a vnímatelem díla, a tedy ručitel beroucí na sebe vůči tomuto recipientovi zodpovědnost za správnost a relativní úplnost v díle předkládaného poznání reality“.⁴ I proto byla pro Srbu rekonstrukce autorského subjektu klíčovým a nezbytným metodologickým klíčem pro rekonstrukci smyslu uměleckého díla – divadelní inscenace – a její následný výklad.

¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Dialektické rozpory v moderním umění. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 255.

² MUKAŘOVSKÝ, Jan. Básník. In *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 264.

³ Op. cit., s. 286.

⁴ SRBA, Bořivoj. K problematice postavení autorského subjektu v divadelním artefaktu. In KOVALČUK, Josef (ed.). *Divadelní studie I*. Brno: JAMU, 1991, s. 18.

Jan Nebeský svým „netradičním uchopením klasiky“,⁵ jak sám svůj přístup s patřičnou ironií pojmenoval, předložil něco, co bychom mohli v obecnosti nazvat svéráznou vivisekcí nebo preparací, možná také (punkově) drzým přivlastněním nebo vyvlastněním Shakespearovy tragédie (i zlaté kapličky), z níž zůstává poměrně silný destilát, tedy to nejpodstatnější: „Tématem Krále Leara je rozklad a pád světa,“⁶ píše Jan Kott ve své pronikavé analýze Shakespearova dramatu, jež srovnává s Beckettovým *Koncem hry*. Z původního textu zbylo torzo – něco málo přes jednu třetinu, odpadly některé postavy, některé motivy či linie příběhu byly potlačeny či transponovány do pozadí (motiv války). Výsledek může připomínat seriální či aleatorickou skladbu nebo „čirou abstrakci“ na motivy Shakespearova textu, která „destruuje příběh“ a ve které „není úplně důležité přečíst Nebeského šifru, ale spíš se poddat proudu obrazů a vizí, kompozici barev a tvarů“.⁷ Radmila Hrdinová čte inscenaci jako „groteskní puzzle, jež záměrně rezignuje na děj, dramatické situace i vztahy postav“ a dále dodává „Nebeského podobenství o cestě k smrti a poznání má široce prostupné postmoderní hranice, do nichž se vejde prakticky vše, fašismus, komunismus, holocaust, křesťanství, buddhismus a spousta dalších věcí, ovšem v podobě klipů bez hlubších souvislostí. Formálně má jeho inscenace nejbliž kabaretu [...]“.⁸ Pro Vladimíra Hulce představoval Nebeského *Lear* „apokalypsu tohoto světa“, při níž bylo nutno se mimořádně soustředit, protože, krom jiného, využívá „citátů z řady autorů i politických zpráv a textů“⁹ – jak se ukáže, nebylo tomu tak. Zuzana Drtilová si ve své recenzi všímá „groteskní stylizace, zpívaných monologů, nepřetržitého proudu narážek“ a výmluvně k tomu dodává: „Král Lear je ovšem příliš zahleděný do sebe [...] Sdělení se ztrácí, inscenace působí spíš jako samolibá, afektovaná hříčka, která zkouší, co všechno divák vydrží. [...] Inscenace často nahodí udičku, ale pak diváka nechává tápat.“¹⁰ Pro Marii Reslovou je Nebeského *Lear* divadelním esejem, jenž je „výjimečný formou i precizním výkladem. Mluví jazykem vizuálně provokativních a do značné míry také hermetických obrazů“.¹¹ Podle Grubera a Šupové „Přešel symbolů a metafor, koláž motivů a témat naprosto zbavená

⁵ MACHALICKÁ, Jana. Divadlo nemá vychovávat, ale svádět. *Lidové noviny*, 21.–22. 1. 2012. Rozhovor Jany Machalické s Vladimírem Hulcem, Karlem Králem, Vladimírem Mikulkou a Michalem Dočekalem.

⁶ KOTT, Jan. *Shakespearovské črty*. Praha: Československý spisovatel, 1964, s. 120.

⁷ MACHALICKÁ, Jana. Nebeského šifra ve zlaté kapličce. *Lidové noviny*, 17. 11. 2011.

⁸ HRDINOVÁ, Radmila. Lear jako postmoderní kabaret. *Právo*, 12.–13. 11. 2011.

⁹ HULEC, Vladimír. Král Lear v Národním je divadelní událostí roku. *E15*, 15. 11. 2011.

¹⁰ DRTILOVÁ, Zuzana. Král Lear v Národním je zahleděný do sebe. *Mladá fronta Dnes*, 15. 11. 2011.

¹¹ RESLOVÁ, Marie. Král Lear jako divadelní esej. *Hospodářské noviny*, 22. 11. 2011.

lineárnosti vyprávění inscenaci utápí“.¹² Bronislav Pražan shrnuje problematiku vnímání a produkce významu následovně: „Režisér zahlcuje diváky scénickými obrazy a metaforami [...] U některých obrazů se ale nezbytně ptáme – Co znamenají? Například když na pozadí většiny scén vidíme muže, který z příkopu, v němž stojí, vyhazuje vidlemi jakési staré šatstvo. Anebo když se začnou herci svlékat, nazí se sprchují a odcházejí k onomu příkopu. Je to obraz pověstných osvětimských sprch a hromadného hrobu? A proč Lear přichází o hřívu a vous, pohybuje se jen v roušce a připomíná středověké plastiky a obrazy *Ecce homo*? Záplava scénických obrazů nabízí škálu různočtení.“¹³ Pokračujeme-li v Pražanově tázání, zjišťujeme, že popisujeme v elementární rovině sled scénických výjevů: proč na scénu vylézá z orchestřiště panchart Edmund v kostýmu Jokera z Nolanova filmu *Temný rytíř a doslova před zraky diváků vaří svůj zločinný lektvar*; proč za jeho zády padá k zemi na plátno promítaná Hynaisova opona; proč v „expozici“, jež, jak píše Jan Kott, „ukazuje svět, který bude zničen“,¹⁴ se Lear koupe v bazénu, aby následně rozdělil své panství dcerám; proč jsou falešná vyznání lásky zpívána falešným tónem; proč zpěv a především směsice hudby provází celou inscenaci; proč vyznání nezdárných dcer završuje projekce změti kýčovitě křiklavých symbolů, jejichž juxtaopozice je neméně nápadná – symbol lásky (srdce) v kombinaci s hákovými kříži, resp. srpy a kladivy; následuje přestavba scény, jež odhaluje vnitřnosti divadla; proč se na pozadí pusté scény, nad níž se jako hradby tyčí dvě z portálů vyčnívající platformy, objevuje zmíněný příkop; proč se Kordélie vrací na scénu v kostýmu blázna; proč se obléká do vězeňské uniformy; proč sedí Kent na scéně, pravá část obličeje neznatelně zkrvavená, imaginárně zašívá; proč společně s ním na určitý moment zašívá Lear s Bláznem/Kordélií, za jejich zády projekce, na níž padají a hromadí se symboly; proč je na hranu vyvýšených platforem projektován nápis: „Vše, co se děje, už bylo pojmenováno, dávno je známo, jak na tom člověk je.“; proč oslepený a takřka nahý Gloster přichází v doprovodu Toma/Edgara na pomyslný okraj propasti v Doveru a pronáší monolog, jenž svou dikcí i významem koresponduje s jeho předchozími promluvami, nicméně svými dílčími elementy odkazuje mimo Shakespeara; proč se na scénu vrací Lear v kabátě, aby se v potměšilém divadle sešel u ohně s Glostrem, jemuž

¹² ŠUPOVÁ, Barbora – GRUBER, Jan. Nebeský vs. Shakespeare – 1 : 0. *Nový prostor*, 19. 1. 2012.

¹³ PRAŽAN, Bronislav. Od obrazu božího k artefaktům. *Týdeník rozhlas* 21, 2011, č. 52, s. 19.

¹⁴ Op. cit., s. 105.

káže a své kázání uvádí slovy, jenž nepatří Shakespearovi, ale spíše Beckettovu *Konci hry*: „Skončeno. Konec. Skončí to. Snad to skončí.“ (v orig. „Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished.“¹⁵); proč nahý Lear utíká před zřízenci do útroh odkryté scény; proč po přestávce následuje dvacetiminutový dovětek v podobě vernisáže moderního umění; proč mají postavy na hlavách paruky, které jim propůjčují warholovský výzor; proč jsou Lear a Kordélie zavěšeni mezi obrazy; proč je vprostřed scény postava reprezentující svatého otce, na nějž dopadá meteor – odkaz na instalaci Maurizia Catellana *La nona ora*; proč se postavy jakoby zavraždí, aby si ve velkém finále zazpívali šanson „Jak krásný zločin“. Spousta otázek, na něž Nebeský odpověď nedává, pouze vše zavěšuje do prostoru, nabízí, dává k dispozici.

Je možné, vzdor názorům renomovaných recenzentů, kteří správně poukazují na oslabení dějové linie a kauzality, souhlasit s Michalem Dočkalem, který v poměrně rozsáhlé debatě v Lidových novinách na adresu *Learovy* abstraktnosti uvedl: „nedomnívám se, že lze tuto inscenaci přirovnávat k abstraktnímu malířství, představení na příběh nerezignuje.“¹⁶ Syžetová i fabulační konstrukce či linearita textové předlohy je skutečně navzdory výrazným škrtnům zachována. Tok „idylické pohádky“,¹⁷ jak se o Nebeského inscenaci vyjádřila Petra Špalková, se nicméně tříští o kolážovité zvrstvení scénického dění, které se volně, simultánně k textové ploše, asociativně a jakoby nemotivovaně vynořuje a mizí, stejně jako se vynořují různé znaky a symboly, které ovšem postrádají referenty, vztah, ukotvení; chybí jim totiž konstitutivní prvky lidské komunikace: subjekty mluvčího i adresáta a konečně i skutečnost, již by mohly zastupovat. Stávají se z nich izolovaná, a tedy vyprázdňená média, u nichž nanejvýš „pasivně zaregistrujeme jejich existenci“.¹⁸ Takovéto znaky či symboly vytržené ze souvislostí neodkazují – stejně jako scénické obrazy – k ničemu jinému než k sobě, sebezprezentují se a instalují ve své materiální autoreferenčnosti. Vzniká tak dojem jakéhosi chaotického ne-řádu vedle sebe poskládaných elementů, odpoutaných znaků, které si nekontrolovaně a beze smyslu plynou a hromadí se; zmatek a šílenství, jemuž

¹⁵ BECKETT, Samuel. *Endgame. A Play in One Act*. [online], [cit. 10. 12. 2014]. Dostupné na Internetu: <<http://samuel-beckett.net/endgame.html>>.

¹⁶ MACHALICKÁ, J. Divadlo nemá vychovávat, ale svádět. Op. cit.

¹⁷ (gk) [KOVÁŘÍKOVÁ, Gabriela]. Král Lear v odvážném pojetí režiséra Jana Nebeského. *Pražský deník*, 9. 11. 2011.

¹⁸ Srov. ŠKORPIL, Jakub. Tajenka bez hádanky. Nebeského Lear. *Svět a divadlo* 23, 2012, č. 1, s. 89.

této chladné noci všichni propadnou, zde není ani tak duševní jako spíše duchovní nemocí, vtělenou krizí smyslu, která infikuje tvar a skrze něj se demonstruje.

Ústřední problém Nebeského *Leara* se zdá spočívat v rekonstrukci smyslu díla, jemuž citelně chybí to, co Mukařovský nazývá „opěrným bodem noetické jistoty“. Zároveň je třeba dodat, že Nebeského inscenace nahlížená prizmatem vyjevování a především mizení autorského subjektu, rozpoutává na tomto poli důmyslnou hru. Z jedné strany se odklání od akcentovaného autorského subjektu, někdy natolik, že jej takřka v průběhu celého představení jako záruku sémantické i strukturní jednoty eliminuje, což s sebou nutně přináší vystupňované rozkolísání významové struktury uměleckého díla. Z druhé strany pak zřetelně a naléhavě nechává skrze změt' či ruiny obrazů, připomínající v mnohém ony oděvy vyhazované z jevištního příkopu, svůj subjekt promlouvat v plné síle, jakkoli skrytě a neviditelně (většina recenzentů Nebeskému vyčítala nepřiznané citace – upřímně řečeno, i to je součástí této hry na schovávanou, jež nechce blahosklonně vést diváka za ruku chaosem tohoto světa). Nejprve k prvnímu, převažujícímu akcentu, tedy k záměrnému procesu desubjektivace (jde stále o uměleckou strategii), který s sebou recipročně přináší radikální desémantizaci (odsmyslnění), jež prochází všemi vrstvami díla a projevuje se simultánně v několika rovinách a podobách. V Nebeského *Learovi* je možné desémantizaci spatřovat v znejistění, ba destrukci tvaru a příběhu, jejímž průvodním a současným jevem je diskontinuita a fragmentarizace děje i jednání, eliminace kauzálních vztahů a časoprostorových relací, izolace a zintenzívnění prvků na úkor celku, které spíše, než by k něčemu odkazovaly, „vylévají“ svou hmotnou podstatu, jež definuje sama sebe svým prostým bytím“,¹⁹ stejně jako svou podstatu – tělesnou i duševní – vylévají herci přes okraje svých postav. Desubjektivace jdoucí ruku v ruce s desémantizací upoutává pozornost k materiálnímu, fakticistnímu základu představení, které paradoxně, jak uvádí Jens Roselt s E. Fischer-Lichte, mocně stimuluje produkci významu ze strany recipienta: „redukce sémiotičnosti naopak – dalo by se říci přímo

¹⁹ CÍSAŘ, Jan. Tohle je divadlo? No to snad ne. *82. Jiráskův Hronov. Zpravodaj* [online], 8. 8. 2012 [cit. 10. 12. 2014]. Dostupné na Internetu: <<http://www.amaterskascena.cz/up/soubory/zpravodaj-82-1208080448-364.pdf>>.

paradoxně – otevírá možnost široké sémiotizace.²⁰ Jinými slovy – to, co se na scéně objevuje, je tím, čím je.

Jak bylo naznačeno, rozvrat autorského subjektu není proces, s nímž by si Nebeského *Lear* vystačil. Jinak řečeno – Nebeský nechce zůstat u provokativní abstrakce, aspiruje spíše na rehabilitaci Shakespearova textu jako velké morality, jak o ní v souvislosti s Learem hovoří J. Kott.²¹ Nebo jen o rehabilitaci morality, jež by byla s to hovořit dnešním jazykem a nepůsobila – opět – jako lehrstück o rozpadu světa, hodnot, konci člověka apod. I proto se Nebeský spíše upozaduje, vysublimovává z díla, pro nějž pouze selektuje a dává k dispozici bez aditiv. Jeho hlas – osamělý hlas v poušti utopený v přemíře chaoticky zmítajících dějů a výjevů – promlouvá spíše sporadicky, v náhlých poryvech se protrhává na scénu a naléhavě se zpřítomňuje či spíše skrytě vpašovává. Tyto přímé momenty, jimž by bylo lze se Srbou říkat zjevné vymodelování autorského subjektu, se projevují především v textuře inscenace a společně vytvářejí jakýsi sémantický svorník díla, v bolestném napětí držící pohromadě – rozklad přetrvává. První byl již zmíněn: promítání věty z knihy Kazatel 6.10 „Vše, co se děje, už bylo pojmenováno, dávno je známo, jak na tom člověk je“. – odtud jako by vedla osa tzv. postmoderního kabaretu, či spíše variace na antropologické konstanty, dějinnost – odtud možná pramení takřka mytická, bezprostorová a bezčasová krajina pustiny jako prostoru rozpomínání.

Další prozáření ve smetišti demonstrovaného zmaru přichází se vzpomínaným kázáním Leara Glosterovi, v němž znějí slova blízká úvodní replice Clova z Beckettova *Konce hry*, na která v samotném závěru naváže Kent otázkou, která patří Shakespearovi: „Je tohle konec světa?“²²

Nejvýznamnějším vstupem autorského subjektu je monolog Glosterova nad propastí, jenž, jak jsem výše uvedl, svou dikcí i sémantikou koresponduje s významovým kontextem postavy. Jde o výsek z básnické skladby T. S. Eliota *Čtyři kvartety*, III. část oddílu East Coker, který může být chápán jako svébytný (snad do sebe zahleděný) výklad: „Tma. Tma. Tma. Všichni odcházejí do tmy. Do prázdna. Do mezihvězdných

²⁰ FISCHER-LICHTE, Erika – ROSELT, Jens. Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In *Souřadnice a kontexty. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 152.

²¹ Op. cit., s. 116.

²² SHAKESPEARE, William. *Král Lear*. Praha: Národní divadlo, 2011, s. 225.

prostorů. Prázdní do prázdnoty. Obchodní bankéři, kapitáni, znamenití literáti, šlechtění mecenáši, státníci i vládci, význační státní úředníci, předsedové mnoha výborů. Průmysloví magnáti i drobní... i drobní podnikatelé. Temné je Slunce, Měsíc, gothajský almanach, kurzovní věstník, obchodní adresář a vychladlé jsou smysly. Zmizel motiv jednání. A všichni s nimi odcházíme na ten tichý pohřeb. Na ničí pohřeb, neboť není koho pohřbívat. Svě duši řekl jsem: buď klidná a na sebe nech spustit tmu a bude to tma Boží. Jako v divadle, když pohasnou světla a změní se scéna, zaduní kulisy a tma se sune přes tmu a víme, že ten kopec, stromy, výhled do dálky a směle impozantní průčelí se odvíjejí pryč. Nebo když podzemní vlak stojí dlouho mezi stanicemi a rozproudí se hovor a zas zvolna zmlkne. A vidíš, že za tvářemi se prohlubuje v mysli prázdnota. A zanechává jenom zarůstající děs, že není na co myslet. Nebo když vědomí se při narkóze zachová a není ničeho si vědomo."²³

Nebeského akcentace autorského subjektu nejenže poskytuje jistý interpretační klíč, ale stává se významotvorným gestem, které k sobě připoutává a osvětluje veškeré scénické dění: rozpad noetického subjektu autora vtělený do nemotivovaného – vždyť zmizel motiv jednání –, klipovitě vyjevování scénických faktů vázaných chabým předivem, je v kontextu tohoto gesta ostenzívně manifestován – nehovoří se o něm, nýbrž se uskutečňuje a sděluje sebou. Rozpadem subjektu je pak hmatatelně demonstrován rozvrat světa, hodnot i smyslu.

Je zjevné, že znejistění, rozklad či rozleptání subjektu a jeho noetické odpovědnosti má své důsledky, jež dalece přesahují působnost uměleckého díla. V této souvislosti přichází na mysl slova F. X. Šaldy, která by mohla klidně zaznít z úst Glostera z Nebeského inscenace, stejně jako v ní zaznívala např. slova T. S. Eliota: „Staré pojetí osobnosti je v ohrožení. Jakápak také osobnost, když všecko je v toku, v proudu, když všude je diskontinuita, desagregace, takže se člověk ztrácí sám sobě, rozkládá se v řádu reakcí a výbuchů, vzájemně nesouvisejících, nespojených žádnou nití rozumného účelu.“²⁴ Šalda jakoby pojmenoval základní půdorys Nebeského *Leara*, v němž desintegrace, rozvracení subjektu autora – či přesněji oscilace mezi jeho mizením a vynořováním – odkrývá (či rehabilituje) Shakespearovu tragédii jako krutou moralitu,

²³ ELIOT, T. S. *Čtyři kvartety* [East Coker]. In Týž. *Pustina a jiné básně*. Praha: Odeon, 1967, s. 125.

²⁴ ŠALDA, F. X. cit. v MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dialektické rozpory v moderním umění*. Op. cit., s. 256.

varující – nikoli diskurzívně, ale přímočaře, konkrétním jazykem – před koncem člověka a světa, jenž ztratil smysl a proměnil se v krajinu šílenství.

Mgr. Martin Pšenička, Ph.D., je odborným asistentem na Katedře divadelní vědy FF UK v Praze a redaktorem Divadelní revue. Ve svém výzkumu se zaměřuje především na otázky teorie a metodologie výzkumu divadla v úzkém propojení s problematikou analýzy divadelního představení.

E-mail: martin.psenicka@divadlo.cz

Nebeský's Lear ... Such a Nice Fairy Tale

The paper tries to specify Jan Nebeský's provocative production of *King Lear* (National Theatre in Prague 2011–2013). According to some critics Nebeský "destroyed the story and came up with a pure abstraction" in which "it is not quite necessary to read Nebeský's code but rather to yield to the stream of images and visions, to the composition of colours and shapes" (Machalická). According to Machalická, the production is about "death and human dignity and how an individual can go through the chaos of the world", but on the other hand Nebeský's "postmodern collage [...] does not offer any answers" and remains at "sweeping brush strokes", which are "empty from time to time". According to other critics, Nebeský's *Lear* was the event of the year (Hulec) during which it was necessary to concentrate entirely because among other things he uses "quotations from a number of authors and political news and texts (Hulec). The key issue of Nebeský's *Lear* seems to lie in the reconstruction of the sense of the work. Radmila Hrdinová comments on hermeneutic difficulties: "Only spectators who know the text and are on the same wavelength as the director can compose a sensible whole out of the mosaic of scenes". Zuzana Drtilová adds meaningfully: "King Lear is obviously too self-absorbed [...] The message is disappearing, the production seems to be self-complacent, unnatural play, which tests how much the specator can bear. [...] The production often gives a clue but then leaves the audience to grope in the dark." I present one of the versions of Nebeský's *Lear* which I examine from the point of view of the appearance and disappearance of the authorial subject. This phenomenon or function should be "a noetic mediator or guarantor" giving sense to the work and the world it depicts (Srba). According to a number of responses, it is put out of focus and rather difficult to reconstruct, although it could have been "an excellent production if there was more of Shakespeare and less of Nebeský." (Drtilová).

„Sociologické divadlo“ Thomase Ostermeiera

Realismus mezi dramatickou mimezí a diváckým uvědoměním¹

JITKA GORIAUX PELECHOVÁ

V roce 1999, kdy přebírá vedení prestižní Schaubühne, se německý režisér Thomas Ostermeier odvolává na tvrzení, že „každé zásadní hnutí divadelní reformy ve 20. století bylo pokusem oživit pupeční šňůru mezi divadlem a realitou,“ a dodává: „Dnes potřebujeme nový realismus, [který má pojednávat] o individuálních, existenciálních a společenských konfliktech lidí tohoto světa.“² Divadlo tohoto nového realismu pak označuje za „sociologické“, neboť jeho cílem je „zkoumat skutečnost, která nás obklopuje, tedy skutečnost lidského chování, ve vší jeho rozporuplnosti, a hlavně v ní, a hledat jevištní formy, které by ji mohly vyjádřit.“³ Právě tyto konkrétní jevištní formy bych se zde ráda pokusila popsat a pojmenovat na příkladu analýzy Ostermeierovy inscenace Ibsenovy *Hedy Gablerové* (Schaubühne, 2005). V čem tento realismus spočívá a jakými prostředky jej režisér dosahuje? Jedná se snad jednoduše o mimetické vytvoření jevištní kopie skutečnosti, nebo spíše o navození dojmu co možná nejbližší podobnosti se subjektivním vnímáním reality coby mentální konstrukce? A jakou konkrétní společenskou a uměleckou roli může tento typ znázorňování hrát v dnešním světě? To jsou otázky, na které se pokusím odpovědět postupnými rozbory jevištního prostoru, režijně-dramaturgické transpozice, herecké interpretace a vlastních režijních metod této inscenace.

Herecký prostor je soustředěn na otáčivý obdélníkový praktikábl (o rozměrech přibližně 10 m x 8 m), rozčleněný dvěma příčkami, které se na něm v pravém úhlu protínají. První z nich je tvořená pěti posuvnými dveřmi ze skla a druhá jednodolitým blokem z tlustého betonu. Jejich průsečík dává vzniknout dvakrát dvěma obdélníkovým

¹ Tento článek je dílčí studií monografie *Divadlo Thomase Ostermeiera: na cestě za novým realismem*, jejíž vydání v pražském nakladatelství Kant je plánováno na prosinec 2014.

² OSTERMEIER, Thomas. Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung. *Theater der Zeit*, 1999, č. 7.

³ Tamtéž.

prostorům nestejně velikosti, jež bude po celou dobu inscenace členit jediný prvek: naddimenzovaná pohovka ve tvaru písmene L.

Jan Pappelbaum, autor této scénografie a dlouholetý scénograf Thomase Ostermeiera, je původním vzděláním architekt, což má na jeho tvorbu zásadní vliv. Pro scénografii *Hedy Gablerové* hledal inspiraci u architekta Miese van der Rohe a nechal se oslovit jeho dílem *Farnsworth House* (1951, Plano, USA). Tato stavba zachází s formálními principy „internacionálního stylu“, architektonického proudu vycházejícího z hnutí *Bauhaus* a *De Stijl*, jehož charakteristické rysy se dají shrnout do tří hlavních bodů: radikální zjednodušení formy, odmítání zdobných prvků všeho druhu a upřednostňování betonu, skla a oceli coby základních stavebních materiálů. Aplikací dvou hlavních principů *Bauhausu*, tedy odstraněním venkovních zdí a nahrazením těch nosných volně rozmístěnými příčkami kolem nosných sloupů, dává Pappelbaum na jevišti vzniknout do stran otevřenou konstrukci, kde dramatický prostor, tedy prostor fikce, plynule přechází do prostoru divadelního.

Použití prosklených příček či dveří nabízí scénografovi (a tudíž i režisérovi) k využití široký divadelní potenciál. Jak se prokázalo v každodenním životě, jedním z hlavních následků tohoto typu prosklené architektury (a zároveň skutečným problémem pro její obývání) je, že člověk skrze prosklené zdi nejen vidí, ale je sám neustále viděn: „obyvatel je tak současně pozorovatelem i pozorovaným, což jej nutí ke scénování sebe sama“.⁴ Tyto skleněné stavby fungují tedy jako „předimenzované výkladní skříně, v nichž jsou jejich obyvatelé vystavováni“⁵, a to především v noci, kdy je v interiéru rozsvíceno a není ve venkovní tmě nic rozeznat: člověk je tak doslova obnažen před pohledem eventuálního pozorovatele. V divadle, ve vztahu mezi jevištěm a hledištěm, kdy jsou herci osvětleni světlem a diváci ponořeni do přitmy, pak dochází k analogické situaci. Scénografie *Hedy Gablerové*, která se inspiruje vzorem moderního stavitelství, přebírá tedy implicitní divadelnost těchto prostor.

Této divadelnosti odpovídá i nezvyklý prvek, který konstrukci doplňuje a ruší její mimetický charakter: jedná se o obrovské zrcadlo zavěšené nad praktikáblem a lehce nakloněné tak, aby divákům odráželo dění na scéně. Tento odraz je však poněkud

⁴ ECKART, Franck. Unmögliche Fenster. In DÜRRSCHMIDT, Anja (ed.). *Dem Einzelnen ein Ganzes – Jan Pappelbaum, Bühnen*. Berlín: Theater der Zeit, 2006, s. 142.

⁵ Tamtéž, s. 139.

zdeformovaný, protože zrcadlo tvoří osm samostatných tabulí, které odrážejí prostor každá z trochu jiného úhlu. Celek tedy publiku předkládá jakoby sérii filmových záběrů nebo připomíná experimenty chronofotografie. Tento prvek vystavuje obyvatele scénického prostoru neustálému dohledu a kontrole. Volně se zde blížíme Foucaultově panoptiku, protože vztahy mezi publikem a herci/postavami jsou přímo určované tímto uspořádáním, jež neustále umožňuje vidět a být viděn. Někteří kritici při této příležitosti mluvili o „efektu Big Brother“.⁶ Divadelnost této scénografie podtrhuje i točna, na níž je celá konstrukce postavena. Ta umožňuje změnu scény, prostoru a času, aniž by bylo třeba uchýlit se k běžným řešením, jako je tma nebo opona, a nenarušuje tak plynulost dramatického příběhu.

Scénografie *Hedy Gablerové* se tak na první pohled zdá odpovídat mimetickému vyjádření určitého společenského prostředí. Ovšem její fungování, které odhaluje společenské mechanismy dané vrstvy společnosti, především její scénovanost, tuto iluzi narušuje.

Jak napovídá scénický prostor, prochází aktualizace Ibsenových dramát v Ostermeierově režii především jejich přenesením do konkrétního, současného a publiku známého kontextu. *Hedy Gablerovou* se rozhodl umístit do berlínské čtvrti Charlottenburg, tedy do bezprostředního okolí Schaubühne – na to jasně poukazuje videosekvence na počátku inscenace. Tesmanovi tak patří k ekonomicky relativně zdatné, prosperující a lehce dekadentní vrstvě společnosti, která se v této „buržoazní“ čtvrti sdružuje, která ale stále hledá svou totožnost, jak to naznačuje Ostermeierova inscenace. Hra, a především její protagonistka, v jeho očích zosobňují životní pocit celé jedné generace a jsou tak emblémem tlaku dnešní liberálně kapitalistické současnosti, kde všemu vládne strach z úpadku, společenského i finančního.

Přesné zasazení do konkrétního a publiku i hercům známého zeměpisného i společenského kontextu dává vzniknout jasnému zrcadlovému vztahu mezi postavami a diváky, protože prostředí takto aktualizovaných postav, které je znázorněné na jevišti, jasně odkazuje na každodenní prostředí diváků. Tento zrcadlový efekt je o to silnější, že inscenace je zasazena do okolní čtvrti, ze které přichází velká část publika Schaubühne.

⁶ DÖSSEL, Christine. Stell dir vor, du erschießt dich, und keiner sieht hin. *Süddeutsche Zeitung*, 28. 10. 2005.

To je tedy zprvu nabádáno ke ztotožnění se s dramatickými postavami, jejich prostředím a jejich konflikty.

Nicméně diváci jsou z této identifikace opakovaně vytrhováni nesourodostmi, ke kterým takováto aktualizace Ibsenova dramatu nevyhnutelně vede. To je případ Lövborgova rukopisu, klíčového prvku dramatického konfliktu, ze kterého se u Ostermeiera stal textový soubor v počítači, který Heda v danou chvíli na kousky rozbije kladivem. Dnešní, informatice navyklý divák se nutně udiveně pozastaví nad tím, že si Lövborg nepořídil zálohu tak cenného souboru. Tento efekt, který bychom mohli nazvat anachronismem naruby a který dává jasně vyvstat historickému odstupu mezi dobou Ibsenovou a tou naší, je však cílený a je nedílnou součástí režijně-dramaturgické koncepce. Stejně jako zrcadlo ruší mimetické fungování jevištního prostoru, dává tato nesourodost vzniknout zcizení v brechtovském duchu, které vytrhne diváka z fikce, a ten může na takto teatralizované jednání postav nahlížet kriticky.

„Jevištní realismus se musí odpoutat od iluzionismu naturalistického a psychologického herectví za čtvrtou stěnou,“ píše Ostermeier a definuje tím výchozí bod své práce s herci, jež nazývá „interprety nového realismu“.⁷ Aby ovšem mohl tuto iluzi tvořící čtvrtou stěnu zbourat, musí ji nejdříve alespoň částečně vystavět. Proto ve výkonech herců v *Hedě Gablerové* nacházíme aspekty charakteristické pro Stanislavského herecký systém, zakládající se na směru intuice a citu,⁸ na splynutí herce s postavou, na psychologickém realismu a divadelní iluzi, na hře, jež má navodit efekt opravdovosti, mimo jiné funkčním užitím rekvizit. Např. Katharina Schüttler po tomto herectví sahá ve chvílích, kdy její Heda Gablerová ztrácí půdu pod nohama (když má Tesmanovi přiznat své těhotenství – ano, zde je vyřčené! – nebo když si uvědomí, že její osud je plně v rukou soudce Bracka). Herečka v tu chvíli realistickými gesty i mimikou psychologicky vyjadřuje strnulost a úzkost i vnitřní bouři své postavy.

Toto realisticko-psychologické herectví je však cíleně narušováno jinými hereckými metodami, které režisér čerpá především v odkazu V. E. Mejercholda a B. Brechta. Mejercholdův vliv tělesného a fyzického, až akrobatického herectví: „umění herce spočívá v organizaci jeho materiálu, tj. v umění správně využít vyjadřovací

⁷ „Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung“. Op. cit.

⁸ Srov. STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Svoboda, 1946, s. 235–242.

prostředky svého těla“.⁹ Jako příklad uveďme scénu, kde Kay Bartholomäus Schulze (Lövborg) simuluje svou vlastní smrt před Heddiným zrakem. Herec si přesným a napjatým gestem přiloží revolver ke spánku a jakoby stiskne spoušť. V tu chvíli se jeho tělo vrhne proti proskleným dveřím, jakoby jím silně otrásl výstřel, načež ztrácí veškerý tonus a pomalu a groteskně klouže podél skla na zem. V zápětí však herec vstává a jakoby nic odchází ze scény. Hlavním a téměř jediným výrazovým prostředkem herce se zde stává „mechanika jeho těla“.¹⁰

Vliv Mejercholdova divadla se projevuje také na úrovni užití hudby, která se zde opakovaně stává vyjádřením vnitřního světa postav. Tak tomu je např. u Kathariny Schüttler během jakési 'mezihry' mezi druhým a třetím dějstvím, kde v pološeru jeviště sledujeme nezřetelný stín herečky, která se prochází do tónů melancholické hudby: hudba jakoby podle Mejercholda promlouvá za herce a odhaluje duševní stav postavy. Toto použití hudby k interpretaci postav tak opět nahrazuje psychologicko-realistické prostředky herců.

V hereckých výkonech v *Hedě Gablerové* se projevuje také Mejercholdův princip jevištního kontrastu. K tomu sahá například Lars Eidinger, když se jeho Tesman dovídá o těhotenství své ženy. Jeho vysoce expresivní reakce se na první pohled zdá zcela negativní, zoufalá, ale záhy se mění v jasnou radost a nadšení. Tuto scénu je také možné nahlížet jako volnou aplikaci odvrátého pohybu, jednoho ze základních cvičení biomechaniky, podle něhož každému pohybu jedním směrem musí předcházet pohyb směrem opačným.

V interpretaci *Hedy Gablerové* ovšem nacházíme i prvky brechtovského herectví, které oproti Stanislavského logice zavrhuje imitaci a identifikaci ve prospěch „představování“ a žádá po herci, aby nehrál ponořený do nitra postavy, protože by se „jeho vlastní city neměly ztotožnit s city jeho postavy, aby se s city postavy zásadně neztotožnily ani city jeho publika“,¹¹ ale aby se od ní spíše odpoutali, ukázali svou hru jako takovou a navedli tím diváka k tomu, aby na jevištní dění nahlížel tázavě a kriticky. To je případ např. Kathariny Schüttler, když se její Heda chystá rozbít Lövborgův počítač: herečka na notnou chvíli znehybní s kladivem nad hlavou a tázavě se podívá na

⁹ MEJERCHOLD, Vsevolod Emiljevič. *Rekonštrukcia divadla*. Bratislava: Tatran, 1978, s. 245.

¹⁰ Tamtéž, s. 246.

¹¹ BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 106.

diváky, jako by chtěla dát najevo distanci mezi gestem herečky a gestem postavy. Jedná se zde skutečně o *gestus* předvádění: Tak jako herec nemá své obecenstvo klamat, že na jevišti nestojí on, nýbrž smyšlená postava, tak je také nemá klamat, že to, co se děje na jevišti, není nastudováno, nýbrž odehrává se poprvé a jednorázově“.¹²

Tyto rozdílné herecké rejstříky na sebe v interpretaci Ostermeierových herců rychle navazují, vrství se nebo si protiřečí a dávají tak vzniknout bohatému a mnohotvarému herectví, které se nebrání užití realistických a psychologických výrazových prostředků, zároveň se od nich ovšem distancuje.

I na úrovni vlastní režijní práce nacházíme principy, které mají vnést zlom do mimetického znázornění skutečnosti a vyjádřit jeho posun k jiným způsobům jevištního vyprávění. Ostermeier je čerpá především ze dvou oborů, a to z filmu a z hudby.

O filmovém rozměru jeho *Hedy Gablerové* svědčí předně odkazy na různé filmové žánry či konkrétní díla. Již zmíněná videosekvence ze začátku inscenace se zdá být přímou citací úvodního travellingu z filmu Jima Jarmusche *Podivnější než ráj* (1984): v obou případech se jedná o černobílé dynamické záběry z jedoucího auta, filmující městskou krajinu. Vzpomenout můžeme také na žánr *film noir*, jehož atmosféra prochází celou inscenací od momentu, kdy hrdinka jako *femme fatale* míří pistolí na soudce Bracka, až do konce inscenace, kde se siluety Tesmana, Bracka a They rýsují na průsvitném pozadí dveří vedle Hediny zkrvavené mrtvoly.

Dalším filmovým principem v *Hedě Gablerové*, který se podílí na přesažení mimetického ztvárnění skutečnosti, je vkládání němých scén, které zrychlují děj nebo jej naopak pozastavují. Mohli bychom je přirovnat k „atrakcím“, které se odvolávají na praxi Mejercholda a jeho žáka Ejzenštejna. Ten o nich hovoří ne ve smyslu atrakcí třeba cirkusových, ale ve smyslu prvků vyprávění, které mají svůj začátek a vedou ke svému nutnému a účinnému konci. Přesně tak lze totiž chápat již zmíněnou hereckou etudu Schulze coby Lövborga simulujícího svou vlastní smrt. Tímto používáním filmových prostředků a forem se tedy Ostermeier přidává k Mejercholdovi a k Brechtovi, kteří chtěli filmových technik využít ke zrychlení a ke zcizení jevištního děje.

Ostermeier v *Hedě Gablerové* dále volně používá různé hudební principy, jako tempo, rytmus či kontrapunkt. Výrazný, chvílemi až frenetický rytmus inscenace je často přerušován – a vlastně i podtrhován – mnohem pomalejšími a klidnějšími sekvencemi.

¹² Tamtéž, s. 107.

I zde můžeme spatřit vliv Mejercholda, který tvrdil, že každá epizoda inscenace má svou hudební charakteristiku, která určuje její tempo a její celkovou povahu. Tím se jevištní partitura přibližuje partituře hudební. Co se týká kontrapunktu, je to původně technika hudební skladby,¹³ kterou Mejerchold upravil pro jeviště ve snaze narušit jednotu mezi jednotlivými složkami divadelní inscenace, uvést mezi ně určitou disonanci a podtrhnout jejich samostatnost a nezávislost v rámci divadelního celku. Ostermeier této techniky využívá především k vytvoření efektu distance a zcizení od jevištního dění, aniž by tím ovšem nechal opadnout divákovo napětí. Např. Hedino zběsilé mlácení klavírem do počítače, který ukrývá Lövborgův rukopis, se odehrává na pozadí klidné a melodické písničky Beach Boys.

Další specifické užití hudby v *Hedě Gablerové* volně odpovídá brechtovskému principu *songů*: písničky Beach Boys a jejich texty totiž slouží jako komentáře k jevištnímu dění nebo k jednání postav. V rámci inscenace fungují jako celistvé epické a úvahové prvky, které přerušují chod dění a nutí diváka k zaujetí aktivního postoje. Ostermeier se tedy staví proti emočnímu a neracionálnímu vnímání scénické hudby tím, že ji používá na mnoha různých úrovních, ve snaze dát své inscenaci cílený rytmus a udržet diváka v napětí, ale zároveň mu jevištní dění zcizit a dovést ho tak ke kritickému pohledu.

Jaké závěry můžeme z těchto analýz vyvodit? Thomas Ostermeier volá ve své práci obecně, a v inscenaci *Hedy Gablerové* konkrétně, po rehabilitaci samotné myšlenky realismu, kterou podle něj „zdiskreditovaly“¹⁴ dějiny 20. století. To platí o to víc v Německu – zemi, kterou poznamenaly obě dvě totalitní diktatury 20. století, z nichž každá prosazovala realismus jako jedinou platnou formu uměleckého vyjádření. Ale Ostermeierův návrat k realismu není samoúčelný, neboť jej doprovází konkrétní úvahy o společenské a umělecké roli tohoto typu znázorňování.

Skutečnost zde není chápána jako „výsek života“ drahý naturalistům 19. stol, ale jako subjektivní mentální konstrukce. Proto nemůže být v divadle pouze imitována, ale přesažena, otevřena novým významům, zkoumána, zpytována a vykládána. Ostermeier

¹³ Jedná se o umění vést najednou několik melodických linek, které jsou zdánlivě na sobě nezávislé, a posluchač může v rámci celku snadno rozeznat jedny od druhých, ale které se ve skutečnosti vzájemně doplňují a zhodnocují.

¹⁴ OSTERMEIER, Thomas. Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater. In COENDERS, Ellen – SCHULZ, Kerstin (eds). *Kräfte messen. Das Körper Studio Junge Regie*. Hamburg: Körper Stiftung, 2009, s. 17.

odkazuje na Brechta, který o pojmech naturalismu a realismu hovořil na příkladu fotografie továrny Krupp. Tvrdil, že fotografie samotná navzdory evidentnímu naturalismu svého zpodobnění v ničem nevypovídá o realitě samotné práce uvnitř této továrny; realismus podle Brechta spočívá právě ve znázornění těchto pracovních podmínek, v jejich znázornění umělém a uměleckém (*künstlich-künstlerisch*). Ostermeier analogicky dodává: „Dělám divadlo proto, abych dal vyvstat tomu, co se skrývá pod fasádou. Chci hovořit o tom, co je uvnitř.“¹⁵

Důraz na zkoumání lidského chování a vzájemného soužití v současném světě vede Ostermeiera k tomu, aby svůj nový realismus definoval jeho „sociologické divadlo“, což je pro něj „vize divadla [...], která spočívá ve schopnosti zpochybnit všechny skryté motivy, city, strategie a zájmy, které určují komplexitu lidského jednání, ve schopnosti zkoumat podivuhodné emocionální chování lidí, které nás ve skutečnosti často šokuje, ve schopnosti zapamatovat si je a přenést je na jeviště.“¹⁶

Pro Ostermeiera je tedy imitace reality toliko etapou v hledání nových otázek. Důraz kladený na příběh a na subjektivní, vnitřní pohled dramatických postav, které se se znázorňovanou realitou potýkají, je stavěn do kontrastu s principy, které efekt mimeze a s ním spjatou dramatickou iluzi ruší. Stejně jako Ostermeierem vedení herci ve své interpretaci staví do protikladu realistické herectví a stylizující, manýristické až groteskní výrazové prostředky, konfrontuje i jeho režijní práce jevištní a dramatický realismus s jinými divadelními, filmovými či hudebními metodami. Ty mají vnést zlom mezi obsah a formu, mezi znázorněné jednání a způsob, jakým je předváděné na jevišti, a přesáhnout tak klasickou imitaci reality. Jeho realismus tedy není *pouze* otázkou mimeze, ale zároveň otázkou obecné struktury inscenace a její konkrétní reaktualizace formou divadelního představení, která vede diváka k lepšímu subjektivnímu uchopení skutečnosti.

Jedná se tedy *de facto* o návrat k brechtovskému divadlu, kterému však Ostermeier dává novou podobu. Divák se lehce ztotožní s postavami a příběhy Ibsenova dramatu a rozpozná fikční prostory, které mu režisér předkládá, jako prostory své každodennosti, ale přesto mu nikdy není dáno ponořit se do iluze a zapomenout, že je

¹⁵ In CHALAYE, Sylvie. *Thomas Ostermeier*. Arles: Actes Sud, 2006, s. 50.

¹⁶ OSTERMEIER, T. Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater. Op. cit., s. 17.

v divadle. Povaha vztahu, který Ostermeierovo divadlo udržuje s publikem, je tedy dvojí – zrcadlová a zcizená zároveň. Jeho tvorba slučuje fikční iluzi s divadelní konkrétností. Závěr: realismus či hyperrealismus Ostermeierových inscenací je pouze zdánlivý, jelikož režisér systematicky konfrontuje realistický efekt Ibsenovy dramatiky se zcizovacími principy, které čerpá především v odkazu V. E. Mejercholda a B. Brechta.

Mgr. Jitka Goriaux Pelechová, Ph.D., v současnosti působí na DAMU v Praze. Je autorkou disertace *Divadlo Thomase Ostermeiera: hledání nového realismu* (2011; pod vedením prof. Jean-Louise Bessona na Univerzitě Paris Ouest Nanterre), vydané ve francouzštině nakladatelstvím Études théâtrales (č. 58/2013), jejíž česká verze vyjde v blízké budoucnosti v edici Disk. Od roku 2006 vyučovala na univerzitách Paris Ouest Nanterre, Poitiers a Lille 3, vědecky spolupracovala s La Manufacture (Vysokou divadelní školou francouzského Švýcarska v Lausanne) a s Centrem divadelních studií při Univerzitě v Lovani (Belgie). Její badatelská činnost se zaměřuje především – ale nejenom – na současnou evropskou inscenační praxi a její vůdčí osobnosti (Thomas Ostermeier, Guy Cassiers, Christoph Marthaler, Einar Schleef...), o nichž publikovala na dvacet statí v českých a francouzských odborných časopisech (Disk, Théâtre/Public, Cahiers d'Études Germaniques...). Paralelně se věnuje dramaturgické a překladatelské činnosti.

E-mail: jitka.goriaux@yahoo.fr

Thomas Ostermeier's "Sociological Theatre"

Realism between the Dramatic Mimesis and the Audience's Awareness

The foundation stone of Ostermeier's theatre is his desire to transfer a certain part of today's society on stage and explore it there, which is expressed in his work by searching for a believable depiction of reality. For this reason he proclaims and defends a certain form of realism and to free this term from the problematic references of the 20th century, he defines his theatre as "sociological". In this perspective he keeps returning to staging Ibsen's plays where he brings into being social environments on the stage with which the spectator can identify, where he systematically searches for new translations of these texts to our contemporary expressions and where he adapts Ibsen's stories and brings them into the context of today's society. Ostermeier's theatre aesthetics is primarily based on updating the dramatic content and on returning to various forms of stage narration. However, in the period of theatre forms that happily get along without a text and when directors often follow a path that Hans-Thies Lehmann labelled as "postdramatic", interest in stories (present, but also past) and in characters and their conflicts (i.e. elements of dramatic theatre) is a real challenge. Could it be possible that the exceptionality of Ostermeier's theatre relied on realistic and dramatic story-telling? And at the same time could it be what the contemporary audience misses on stage? By what means does the director reach this realism? Is his realistic aesthetics a matter of mimesis or rather of the general structure of a performance and its specific re-updating through the form of theatre performance? And what sense can this specific realism have today, when this term is labelled by many as old, or even taboo? These are some of the questions I deal with when analysing the production of *Hedda Gabler* (2006).

Porozumění choreografickému dílu jako snové práci

NINA VANGELI

Vyvstávají tři otázky:

- Jak to, že se cítíme tancem osloveni, a čím nás tanec oslovuje?
- Proč se cítíme osloveni, přestože tanec slovy nemluví a přestože slovy formulujeme zážitek z tance těžce, a proč se tanec často vůbec vymyká i prosté deskripci?
- A jak to, že tanec nejen oslovuje (přestože se vymyká), ale někdy přímo strhává, i když nedokážeme pořádně vyjádřit proč?

Soudím, že je tak tomu proto, že tanec obchází každodenní vnímání a zasahuje nás v archaické sféře vědomí.

Smysl

Musím hned zkraje zdůraznit, že nemluvíme o takzvané „snovosti“ tance, o té jeho často zmiňované, trochu uslintané kvalitě, že „vypadá“ jako sen. I když ani tento první vjem není úplně k zahození. Víme totiž, že to, jakou se nám věc *jeví*, může znamenat, že takovou ona věc skutečně *je*. Ale dříve než se dostanu k vágní snovosti, mi půjde o strukturu, tkanivo tance.

Tanec je zvláštní chování živé hmoty, projev jejího bytostného neklidu, který klade odpor srozumitelnému, racionálnímu vysvětlení. Tělo generuje nutkavá hnutí, kterým jejich ustavičným obsedantním opakováním a omíláním dává tvar – jako voda oblázkům –, komponuje je do malých struktur, jakýchsi tělesných výroků, říká se jim třeba kroky, vazby, a z nich se pak spontánně a anonymně (jako v etnickém tanci), nebo vědomě a autorsky vytvářejí systémy – taneční jazyky, běžně známé jako taneční techniky (E. Barba by upřesnil, že jde o techniky ne-každodenní, ne-všední),¹ a na jejich základě vznikají choreografická díla – výpovědi tancem.

¹ BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Divadelní ústav, 2000, s. 7–8.

Intuitivní povaha tance, jeho zjevování se v podobě nutkání, vnuknutí, zřejmě způsobila, že se stal ústřední součástí rituálů, a to se specializací ztělesňovat božské postavy; tanec se v těchto dobách vztahoval k makrokosmu. I když se později stal jedním z tzv. umění, v etapě již mocně ozářené světlem rozumu, nestala se jeho interpretace o mnoho snadnější. V dnešní době se zdá, že tanec znovu aktualizuje svůj vztah k vesmírnému smyslu, stává se v mnoha ohledech znovu mystičtější, enigmatičtější. Tím nám analýzu nijak neusnadňuje.

Moderní choreografické dílo klade analýze větší odpor než scénická díla, která mají oporu v běžném dorozumívacím jazyce (narrativu, diskursu). Jakkoli však je jazyk tance nepřístupný, pokládám za prokázané, že o vysoce kodifikovaný jazyk jde (slouží účelům komunikace), tudíž v něm hledáme *smysl*. Obtíž nalezení smyslu spočívá jednak v samotné komplikované kodifikovanosti – v obecně nepřístupné formě tanečního jazyka, jednak ale i v obsahu tance, kterým jsou převážně emoce, duševní stavy, rozpoložení a jejich subtilní odstíny – tedy věci, které označujeme za „*nevýslovné*“, které však prožíváme jako *reálné*. A nejenom to, je tu další obtíž; tyto emoce a stavy, a taneční pohyby, kterými se vyjadřují, jsou též prchavé, *nestabilní*. Vynořují se a mizí. Tato vynořování a mizení, jakož i na druhé straně emotivně naléhavá povaha (*působivost*) choreografických děl mě přivedla k úvaze, že rozklíčování jejich struktury a smyslu lze vést obdobnou cestou jako analýzu snu. (NB: Smysl snu bývá ostatně podceňován obdobně jako *smysl tance*.)

Struktura

Už dávno učinil C. G. Jung postřeh o podobnosti struktury snu se strukturou dramatu,² když nahmatl ve snu jakousi *expozici* (sen udá místo a jednající osoby), *zápletku*, která se ve snu projevuje nejasným napětím, *peripetii*, kdy sen kulminuje, a *lýsis* (uvolnění, řešení; tato fáze zaujímá tedy místo katarze) a vzhledem k fragmentární (pahýlovité, mizející, nestabilní) povaze snu často schází.

My si ovšem na základě svých zkušeností se snem musíme tuto strukturu představit ne jako logickou časovou posloupnost, spíše jako spirálu, jakýsi malý labyrint, v jehož středu se nachází ona *peripetie* (traumatizující Mínotauros našeho problému), tedy jádro snu, které obsahuje nejvýraznější obrazy a hororové prvky vyvolávající

² JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla I*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1996, s. 236.

největší emotivní otřesy, a toto jádro je *expozicí, zápletkou a lýsis* obtočeno jako had. A Jung vskutku při analýze snů svých pacientů nejčastěji vycházel právě z této „*peripetie*“ a její analýzu prováděl tzv. kontextualizací, tj. metodou asociací k těmto základním, nejvýraznějším obrazům.

Podobně jako snící prochází řadou snových vrcholů v průběhu paradoxního (REM fáze) spánku, tak i současný choreograf jako by často napodoboval tento model v sérii výrazných obrazů zdánlivě mezi sebou motivicky nespjatých či spjatých pouze volně, které však všechny prýští z jediného zdroje problému/inspirace. (Točí se kolem středu labyrintu.) Jung k tomu podotýká: „... u série snů... se [jejich] vývoj ve svém průběhu jeví jako cyklický, případně spirálovitý“.³

Tento snový řetězec je většinou pahýlovitý – z důvodu zmíněné nestability formy i přísné selektivnosti nebo laskavé nedostatečnosti naší paměti. Možná proto, abychom nebyli zavaleni numinózním materiálem. – Jung k otevřenosti tvaru snových sekvencí sděluje: „Když se mění [ve snu] scéna, můžete vždy bezpečně uzavřít, že reprezentace nějaké nevědomé myšlenky dosáhla vrcholu a stává se nemožné pokračovat v tom motivu“.⁴ Podobně lze pohlížet i na sekvenci taneční, která se může diváku jevit jako významově neuzavřená, je však uzavřena vyčerpáním emoce/pohybového motivu.

V osobním vnímání snu je často ona *peripetie* tou jedinou – působivou – scénou, kterou podržíme v paměti. V kauzálním čase choreografa může být *peripetie* umístěna ve struktuře kdekoli, kde to tvůrce pociťuje jako závažné umístění. Je to totiž to „první“, tj. vyselektované jako to nejdůležitější, a často i to jediné, co si z jiného času, ve skutečnosti z rotujícího bezčasí snu zapamatujeme. Málokdy ovšem rekonstruuje choreograf sen, který se mu skutečně zdál. (I když i to se někdy stává.) Místo snu se do umělecké tvorby dere takzvaná inspirace, která však přepadá umělce stejně jako sen spáče, a chová se vůči umělci stejně imperativně jako ke snícímu sen; chce se stát jungovskou *peripetií* jeho díla. (Mohli bychom proto o tanečních dílech mluvit jako o lucidních snech). Uvedu příklad působivé *peripetie*:

„V příšeří scény se vynoří ženská tvář, aristokratická, leč zneklidňující, dekadentní – Kirké s dlouhými tmavými vlasy, které jí ve vlnitých pramenech spadají na ramena a mají pokračování v kuželovitém kostýmu z černého materiálu, pokrytém prameny vlnitých černých vláken, které

³ JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla V*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1996, s. 41.

⁴ JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla I*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1996, s. 235.

připomínají ženské vlasy. Jako by tanečnice byla oděna do svých až na zem dlouhých vlasů. Její pohyb a jakési němé utrpení, které z něho vyzařuje, odhaluje chvílemi prosvítající nahotu, a už i tak silný vjem povyšuje až na vjem antický, mýtický. Zejména, když se ukáže, že tanečnice má ještě další pár rukou, a nejenom rukou, ale že je pod prameny vlasů naze dvoutělá. A tato dvoutělost se mýtotočrně rozehrává, tanec se stává listováním fantastickým bestiářem dvou na mnoho způsobu srostlých tanečníků. Po této variaci se vlasatá Kirké odpláží a zanechá za sebou nově narozeného holého mladého jinocha, který se od ní v mukách oddělil.“⁵

Jakkoli je tento můj popis věrný a pečlivý, a jakkoli je scéna i skrze filtr popisu snad *působivá*, rozumět jí (to znamená přetahovat do kauzální reality) začínáme pouze (jungovskými) kontextualizacemi. Ty jsou povahy mýtické (když mluvím o Kirké), povahy numinózní (dvoutělá bytost, „božské“ zrození), povahy estetické (vlnění). Tato fantaskní variace s dvoutělou bytostí byla umístěna ve struktuře citovaného choreografického díla na samém začátku, jaksí in medias res, udala téma, k němuž variace ostatní byly mocnými, nicméně živelnějšími, metaforicky nevykrystalizovanými údery mořského hada imaginace. Motiv vlny kadeře zároveň připravuje půdu pro vynoření se dalšího snu – preludu mořského přívalu, který má povahu jungovské *zápletky, vytváří neurčité napětí*.

„Mohutné přívaly tanečního pohybu se valily scénou jako u pobřeží skalnatého moře. Skupina tanečníků byla živlem, přírodní silou. V té bezhraničnosti vln tance i v neohraničenosti hudebního tracku, který byl větrem, jenž ty vlny žene, se mohli diváci snově válet.“⁶

Současná taneční díla jsou podobně jako sny fragmentární (nahlíženo logikou kauzálního světa) a mají, podobně jako sen, svá jádra silné inspirace, vyjádřená výraznými obrazy. A jejich smyslu (působivosti, naléhavosti) se můžeme přiblížit kontextualizacemi. Je samosebou rozdíl mezi analýzou tanečního představení a analýzou snu. Cílem taneční analýzy není vyrvat choreografovi jeho privátní tajemství, ani ho léčit. Cílem je spíše zorientovat se v jeho labyrintu, *zabydlit se* v něm. (Ne každý je ovšem ochoten nebo má důvod stěhovat se do nových kognitivních příbytků.)

Také v následujícím choreografickém snu přichází peripetie bez přechodu:

„Tanec v černém představuje bytost, jejíž dlouhé vlasy budou po celou dobu zahalovat tvář, zato budou odhalena bílá a neobyčejně senzitivní záda. Bytost je ve výhružném předklonu, její prsty vysílají k divákům podivné, nebezpečné? zvoucí? signály. Z tohoto tance zároveň mocně vyzařuje

⁵ VANGELI, Nina. Fyzika mořských vln. *Divadelní noviny* 23, 2014, č. 17, s. 7.

⁶ Tamtéž. Oba citáty z choreografie *Globe* Jiřího Bartovance.

krása. Když exponuje svá citlivá záda a jejich vzlykavý dech nebo když se blíží k divákům a divokými kopy rozvíří svou černou širokou sukni do velikých nekonečných osmiček, jako by tyto symboly nekonečna hnala bičem před sebou. Když se černá látka pohybem v prostoru rozvine, záhyby černé sukne po sobě zanechají malinkou bílou kolébku, čímž vznikne nejen čitelný vztah, ale i iluzivní perspektiva prostoru. Tanečnice si pak ze stočených vlasů před obličejem vytvoří přiléhavou masku, uzel vlasů spolkně a vzápětí vyplivne.“⁷

Narážky na mateřské trauma včetně výrazného tělesného motivu sebetrestání – bití vlastního břicha – jsou ihned kontextualizovány pamětí a kulturním a citovým podvědomím diváka, napojují se na středoevropskou přízračnost všech našich balad o provinilých matkách. Tato choreografka se s intuitivní jistotou pohybuje od archetypu k archetypu jako po kamenech v brodu inspirace/snu. V další její „snové peripetii“ se tak objeví naturalistické prvky ženské magie – sliny.

„Když sedí v druhé z choreografií v nachových saténových šatech na židli, vytvoří kolem sebe magický kruh bílých, mléčných slin, které vypouští z úst. A které na konci této skladby zase stírá z podlahy týmiž nachovými šaty, které si nyní svlékla, aniž nám ze své nahoty ukáže cokoli kromě zad. Stírá podlahu ve věčně ženském pohybu, starém jako místní balady.“⁸

Choreografka se také silně opírá o archetypální paměť barev – černou, nachovou, bílou (nigredo, rubedo, albedo alchymistů). – Barevná analýza tance je součástí struktury smyslu a poskytuje zásadní sdělení o obsahu. Barvy jsou na symbolické významy bohaté.

Zmínila jsem u této choreografie částečnou nahotu a fascinovaný pohled diváka na nahá záda. Nahota, která se stala charakteristickým výrazovým prostředkem v současném tanci, zejména významně ve fyzickém divadle, silně upozorňuje na lidské tělo, vytýká ho před závorku. Nahota hraje významnou roli také ve snu, patří mezi „klasické“ snové motivy. Má zde neskrývanou povahu problému, jsou to emoce studu, hanby, které jsou tu rozehrány, s možným mytickým úběžníkem hledání fíkového listu na ostudném úprku z Ráje. – Nahota na tanečním jevišti má naopak spíše povahu epifanie, ať se tanečníci objevují v božském ozáření své krásy či boholidském utrpení, se sebeironií nebo i masochistickou sebeironií; nikdy nevstupují na jeviště zahanbeni. Vždy je to religiózní oslava těla. Dar těla shromážděné obci.

⁷ VANGELI, Nina. Tanec Eszter Herold je magická techné. *Aktuálně.cz* [online], 17. 12. 2013. Dostupné na Internetu: <<http://www.aktualne.cz/Clanek/kultura/umění/recenze>>.

⁸ Tamtéž. Oba citáty se vztahují k choreografii Eszter Herold *Konvexní projekt*.

Pokud jde o onu často scházející jungovskou *lýsis* – uvolnění, vyjasnění, katarzi, dá se říci, že – zejména v takzvaných velkých snech – se katarze dostavuje až po probuzení, kdy se doslova očištění potem a s tlukoucím srdcem probíráme do jiné roviny skutečnosti a nového dějství svého bdělého života. U snu katarzi prožívá sám autor snu – probuzený snící. Je autorem, postavou, participantem. To on se ze sna probírá zbrocen potem, vláhou, která ho očišťuje. A snad i transformuje. – Kde hledat katarzi v současném tanci? Zbrocení potem se vzbouzejí z choreografických snů, odcházejí ze scény tanečníci – jejich postavy, v současném tanci do značné míry i jejich autoři. To oni (nikoli diváci, jak se běžně říká) odcházejí skutečně očištění. Není totiž katarze mimo *fyzickou, osobní účast, fyzický otřes*.

Vyvstává přirozená otázka, jak odlišit beztvary choreografický blábol (emocionální podvod) od choreografického snu? Evaluace tance se děje primárně (navzdory následným, do slov převedeným úsudkům) skrze vlastní tělo diváka a naléhavost, kterou pociťuje, a kterou už před ním pocítil umělec při setkání s inspirací. Naléhavost, která je schopná rozvibrovat labyrint naší kulturní paměti.

Tanec je podobně jako poezie (jak o ní mluví Gaston Bachelard)⁹ živél, to znamená projev vůle hmoty, ať už živé či takzvaně neživé. Tanec je pro evokace živlu silně disponován. Je-li tanečník unášen živelně tancem, překračuje – podobně jako mystik – své já do říše neosobní přírody.

Ještě v jedné věci jsou si sen a současný tanec podobny. Jak opakovaně zdůrazňuje Jung,¹⁰ je sen přírodní úkaz. Tím je i tanec ze známého zvláštního důvodu, že jeho materiálem je samo tělo. V té souvislosti poukazuje Jung na fakt, že (podobně jako přírodní jevy) „mnoho věcí na nás působí, aniž jim rozumíme“.¹¹ To se dá naprosto vztáhnout i na tanec. Oslovuje tím, že je působivý (nikoli prostě krásný, virtuozní, plný erotického napětí), nýbrž působivý mimo bezprostřední rozumění. Může být působivý, i když je zahalený enigmatem. Podobně jako sen. Sama tato *působivost* či *naléhavost* by tedy byla jeho *smyslem*.

⁹ BACHELARD, Gaston. *Voda a sny*. Praha: Mladá fronta, 1997.

¹⁰ JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla IV*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1996, s. 42.

¹¹ JUNG, C. G. *Výbor z díla I*. Op. cit., s. 235.

Gravitace

Nyní k onomu klišé, že „tanec vypadá jako sen“. Takový vágní výrok se vztahuje většinou k dojmu, který umí tanečníci vyvolat, totiž že se choreografická kompozice, její dílčí struktury i jednotlivé pohyby jeví jako odhmotněné, jako by se vznášely nad zemí, tedy jako by byly nezávislé na gravitaci. A to je vskutku ideál, k němuž směřují zejména některé (evropské) styly, ale vlastně i tanec obecně. Docílit v tanci iluze beztížnosti je znakem dokonalého zvládnutí těla. K tomuto jedna další dílčí definice tance: Tanec je nácvikem ještě nedokonalého postavení jedinců lidského druhu na dvou nohou, a jejich nekonečnou hrou s gravitací, nekonečným pokoušením gravitace a výzvami adresovanými gravitaci těmito dvounohými bytostmi. Není taneční struktury bez ukotvení ke gravitaci, a to se týká i smyslu choreografie. Zápas s gravitací má vždy v podtextu ideál svobody, archetyp hrdiny, a také již zmíněné usouvztažnění se k makrokosmu, pohled upřený vzhůru, do vesmíru.

V rámci struktury snu patří proslulá snová létání a jejich varianty – vznášení, hladké klouzání po obtížném povrchu, točení se jako tančící derviši, eventuálně jízda na divokém zvířeti – samosebou do „kulminačních fází“, jungovských peripetií. A obdobně metafory létání v tanci, různé tzv. zvedačky, jsou v choreografii spontánně uplatňovány v dramatických, kulminujících fázích. Dvěma nejoceňovanějšími – a virtuózními – prvky v tanci jsou právě beztížné skoky a piruety, jež hmota země nebrzdí.

Přilnutí tance naopak k zemi, obliba pádů a tzv. floorworku, které jsou tak výrazné v současném tanečním paradigmatu, těmto postupům a stylu dává zase smysl prožitek archetypu Matky Gaie.

Vyjdeme-li z definice, že umění tance je sofistickou hrou s gravitací, nabízí se otázka: působí na sen/ve snu gravitace? Pokud ano, jak se tam projevuje? Odpověď je, že sen často zobrazuje dva hyperbolizované projevy gravitace: Je to jednak situace hrůzy, z níž chce subjekt snu uprchnout, ale zůstane ochromen, ochrnut, neschopen pohybu – jako přikován k zemi. A opačný jev – zmíněný extrém létání, vznášení. Gravitace ve snu existuje, ale chová se jinak než gravitace v bdělém stavu; ta je nestranná, trestající či ukolébavající – patří do kauzálního světa. Ve snu je gravitace projekcí subjektivního prožívání, projekcí psychických energií. Stává se součástí osobního příběhu. Čili sen se nachází v jakémsi bardu – koridoru mezi dvěma stavy vědomí: mezi kauzálním světem

a světem synchronicity. A právě do tohoto barda se rozvíjením tělesné virtuozity i představně snaží proniknout současný tanec.

Tanec se jeví jako pokus o prolomení kauzálního světa – v rovině tělesných schopností a v rovině emocí a stavů.

Nina Vangeli je divadelní a taneční publicistka, absolventka Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, obor divadelní věda. Dlouholetá vedoucí neoficiální a nevídané skupiny fyzického divadla v sedmdesátých a osmdesátých letech (z inscenací nejznámější *Requiem* na hudbu Antonína Dvořáka, funerální vize české společnosti). V devadesátých letech vytvořila několik operních režii. Publikační činnosti se směla věnovat až po změně režimu. Od té doby se vypracovala na přední taneční publicistku, zaměřuje se zejména na současný tanec, alternativní divadlo a cross-over. Přispívá do řady kulturních periodik, 2000–2004 byla šéfredaktorkou revue pro současný tanec *Taneční zóna/Dance Zone*, dnes její Senior Editor.

E-mail: ninavang@volny.cz

Understanding Choreographic Work as a Dream Work

A choreographic work offers more resistance to analysis than scenic works since their perception can rely on common communicative language. No matter how unapproachable choreographical terminology is, we consider it – *lege artis* – a highly codified language, in which we see – and subsequently look for – a sense. This difficulty with the dance language does not consist only of its complex codification but also in the dance content, which includes mainly emotions, mental states and subtle nuances – i.e. things we mark as *indescribable* although we experience them as *real*. And not only that – these emotions, states and dance movements which express them are also volatile, momentary and *unstable*. They emerge and disappear. This emerging and disappearing as well as emotively-insistent features of a choreographical work bring me to consider that decoding of the structure and sense of choreographic work can be led in the same way as the analysis of a dream.

K otázkám rekonstrukce a analýzy autorské inscenace Boleslava Polívky *Am a Ea*

PETR OSLZLÝ

V sedmdesátých a osmdesátých letech vytvořil Boleslav Polívka v Divadle na provázku pozoruhodnou dramaturgickou řadu inscenací, u kterých byl autorem scénáře, režisérem i hlavním hercem. Z nich každá by zasluhovala samostatnou pozornost a analýzu. Pro monografické knižní zpracování v rámci projektu „Dokumentace a analýza tvorby brněnských studiových divadel“ jsme přesto vybrali hned druhou z nich *Am a Ea*.¹ Polívka byl při její tvorbě na počátku své umělecké práce (pouze dva roky po absolutoriu herectví na Janáčkově akademii), takže je oprávněnou otázkou, proč padla volba právě na tuto kreaci.

Při hledání odpovědi se nevyhneme výčtu a stručnému pojmenování jednotlivých Polívkových autorských inscenací vytvořených v Divadle na provázku, což nám zároveň naznačí základní problémy, které před námi při pokusu o dokumentaci a analýzu tohoto typu tvorby vyvstávají.

Strašidylka (1972) byla groteskní pantomimou nesporně ovlivněnou Polívkovou dřívější spoluprací s pražskou Pantomimou Alfréda Jarryho. Šlo v podstatě o sérii etud na surreálná témata nočních můr a malých běsů, o sólovou pohybovou kreaci, k jejíž realizaci Polívka jako spoluherce potřeboval pouze nehereckého partnera, který do jeho snových hříček propůjčoval jen své údy a posléze i svou tvář.²

Druhou inscenací, která vznikala v Divadle na provázku již po jeho profesionalizaci, byla *Am a Ea* (1973), čistá klauniáda navazující na klasické cirkusové klaunské výstupy. A to i v základním, zde však na obou stranách dublovaném, rozvržení klauna a ředitele či někoho, kdo klauna ovládá a koho on musí poslouchat a zároveň se této poslušnosti svou naivní hravostí brání. Kreace se odehrávala v prostoru půlkruhové

¹ *Am a Ea*, scénář a režie: Boleslav Polívka, dramaturgie: Petr Oslzlý, výprava: Dušan Ždímal, hudba: Jiří Bulis, premiéra 28. 4. 1973 v Procházkově síni Domu umění města Brna.

² S Boleslavem Polívkou v této kreaci nevystupoval herec, ale přítel, výtvarník Jiří Bružeňák, na něhož volba padla právě pro jeho tělesné a fyziognomické předpoklady.

manéže, která však byla vymezena pouze postavením diváckých tribun a – což je především důležité – rozvíjela jeden kontinuální příběh.

Třetí Polívkovou inscenací byl *Pépe* (1974), řazením jednotlivých klaunských čísel a etud asociativně vytvářený příběh setkání klauna-tuláka s opuštěným malým chlapcem. Inscenace se odehrávala na jakémsi smetišti válkou destruované civilizace. Polívkovy výrazové prostředky se zde pohybovaly na pomezí pantomimy a klauniády.

Prostorem následující kreační *Pezza versus Čorba* byla opět manéž, tentokrát jasně hmotně vymezená nápodobou klasické pevné cirkusové pisty, situovaná však v Procházkově síni Domu umění v Brně (tehdejšími působišti Divadla na provázku) opačně než v případě *Am a Ea*, takže diváci přes ni vstupovali do hlediště. Manéž, či přesněji spor a klaunský „boj“ o ni, se také stala tématem celé inscenace. Klauniáda v tomto případě nebyla pouze žánrem, ale i tématem. Celek měl částečně činoherní charakter (rozumíme-li jím vytváření situací skrze vespolné jednání, jehož významy nese především slovní dialog), nešlo však v žádném případě o činoherní hru o klaunech, ale o hru klaunů, tedy o klauniádu. Dvě klaunské rodiny zde soutěží či bojují o to, komu bude patřit manéž. Posléze si ji přepulí, vybudují mezi sebou zeď, rozdělí si i diváky, přičemž jim zakazují, aby nahlíželi do druhé poloviny manéže, přestože se tam odehrávají zábavná a pozornost lákající vystoupení. Klauniáda přes všechnu svoji hravost nesla v symbolické rovině závažná témata, která u diváků, nucených žít za železnou oponou – či betonovou zdí, vyvolávala bouřlivé reakce a zasahovala hlubší roviny jejich vnímání.

Výše jmenované autorské inscenace vznikaly vždy po roce, v období 1972–1975. Po dvou letech – přičemž zpomalení tvůrčí aktivity je způsobeno především množícími se zájezdy s Divadlem na provázku a především stále početnějšími samostatnými výjezdy Bolka Polívky na festivaly do zahraničí – vzniká sólová kreační *Trosečník* (1977). Polívka se zde v některých situacích vrátil k pantomimickému výrazu, aniž by však typově i výrazově přestal být především klaunem. Slovo bylo v herecké akci omezeno jen na nezbytné citoslovce a výkřiky osamělce ve stavu ztroskotání v psychiatrické léčebně či trosečníka mezi lidmi, halucinujícího stavu samoty. Polívka však hru přerušoval a zcizoval svými promluvami k divákům a také z reproduktorů v některých situacích zaznívaly dialogy doktorů nad pacientem. Klaunské výrazové prostředky zde byly

obohaceny o hru na hudební nástroj, nezbytnou pomůcku cirkusových hudebních klaunů, kterým však byla pro toto užití zcela neobvyklá fujara.

Po čtyřleté pauze následovala v roce 1981 *Poslední leč*. Ta stojí na počátku řady celkem čtyř inscenací vytvořených v rozmezí šesti roků. Poslední z nich, *Seance*, měla premiéru v roce 1987. Všechny tyto kreace se – některé více, některé méně – opět přibližují žánru činohry, který však je silně penetrován pohybovým výrazem mimu či groteskně surreálné klauniády. Nejvíce činoherní – ostatně na činoherní Smočkovu grotesku *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* navazující – byla hned první *Poslední leč*.

V *Šaškovi a královně* (1983) se Polívka z klauna mění v jeho středověkého předchůdce – šaškovského blázna. V *Terapii* (1984) se naopak klaunské gesto transformovalo do absurdně patafyzického jednání. Poslední *Seance* se tématem vyvolávání ducha Jana Kašpara Deburaua stala silně surrealistickou, groteskní pierotovskou fantazií.

Pokus o stručnou – spíše přehledovou a vypočítavající – charakteristiku jednotlivých Polívkových krací vytvořených v Divadle na provázku již sám o sobě naznačuje obtíže pojmenování stylu Polívkovy autorské, režijní a herecké tvorby. Jednoznačně ji nelze zařadit k žádnému žánru, nacházíme v ní prvky pantomimy či pantomimické grotesky, různých typů klauniád i prvky činoherní. Polívkův styl herecký, v němž mísí vlivy celé jeho dosavadní autorské herecké zkušenosti, je zejména v posledních inscenacích sledované řady napájen výrazovými prostředky všech těchto žánrů.

Pro objektivizující doložení této skutečnosti můžeme citovat ze stati *Autorské herectví Boleslava Polívky v Divadle Husa na provázku (1971–1995)*,³ v níž Ladislava Petišková o *Seanci* píše jako o velmi složité struktuře, jejíž „půdorys je vytvořen kombinací několika dramatických situací: spirituální seance, horečnatého snu umělce samotného a krutě satirické reality malé české domácnosti.“⁴ A později na vrub *Seance* dodává: „Takové velké účtování s povrchními představami, tak radikální rozchod s uměleckou konvencí (v pozitivním smyslu) patří jistě k přednostem dramaturgického

³ Tato stať, jež je součástí publikace OSZLZLÝ, Petr. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974–1985)*. Brno: JAMU, 2010, je rozšířenou podobou původní kratší verze: PETIŠKOVÁ, Ladislava. Polívkovo autorské herectví. In HÁJEK, Petr a kol. *Předběžný portrét*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 225–241.

⁴ PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Autorské herectví Boleslava Polívky v Divadle Husa na provázku (1971–1995)*. In OSZLZLÝ, P. Op. cit., s. 209.

profilu Divadla Husa na provázku, v pantomimickém žánru jde však o postoj zcela ojedinělý. *Seance* je z hlediska Polívkovy tvůrčí cesty výpověď tak hluboká a komplexní, že klade otázky po jeho dalším uměleckém usilování v tomto způsobu výpovědi a předznamenává zakončení jedné významné linie jeho širokého uměleckého potenciálu.“⁵

Naskýtá se tedy otázka, proč nemá být monograficky zpracována právě tato kreaace či inscenace *Pezza versus Čorba*, kterou – jak též píše Petišková – „řada kritiků považuje [...] za Polívkovo nejlepší dílo tohoto období, možná proto, že měla tak velký ohlas v cizině. Možná proto, že jsou zde klauni nejzřetelněji dramatickými postavami.“⁶ Nesporně jsou obě pro takové zpracování velmi dobrým materiálem a uvažovali-li bychom o širší monografické řadě Polívkových inscenací, byly by podle našeho mínění spolu s *Trosečníkem* logickými kandidáty na takové zpracování.

Am a Ea má však z několika důvodů před nimi přednost:

1/ Je první velkou Polívkovou autorskou inscenací. Polívka zde na počátku práce měl komplexní autorskou a režisérskou představu o celku inscenace, i když vyjádřenou písemně jen na jedné straně rukopisu. Poprvé se stává režisérem nejen sama sebe („spoluherce“ v *Stašidýlkách* spíše animoval, než režíroval), ale celého hereckého ansáblu a v něm pak především své klaunské partnerky.

2/ *Am a Ea* byla zcela unikátním inscenačním tvarem. Byla první celovečerní divadelní klauniádou s jednotným příběhem vytvořenou v kontextu nejen českého moderního divadla, ale i v kontextu – v sedmdesátých letech začínajícího – druhého období světového alternativního divadla.⁷

⁵ Tamtéž, s. 209.

⁶ Tamtéž, s. 205.

⁷ Vývoj světového alternativního divadla v našem pojetí členíme na dvě období. První začíná založením Living Theatre a patří do něj Open Theatre, The Bread and Puppet, tvorba Petera Brooka a stejně tak Eugenia Barby a Odin Teatret v tomto období, především však tvorba Jerzy Grotowského a Teatru Laboratorium. Jde o období inspirované především Antoninem Artaudem k hledání kořenů divadla v rituálu. V druhém období začínajícím na přelomu šedesátých a sedmdesátých let a rozvíjejícím se až do let osmdesátých se toto hledání zdrojů divadelnosti obrací ke karnevalovým tradicím a formám, ke komedii dell'arte, improvizovanému divadlu, harlekynádám 19. století, cirkusu a klasickým klaunským výstupům i k němé filmové grotesce. Reprezentují je jména jako Jérôme Savary a Grand Magic Circus, Tadeusz Kantor a Cricot II, Ariane Mnouchkinová a Théâtre du Soleil, Jango Edwards, velká řada klaunů a klaunských skupin a také Divadlo na provázku v mezinárodním kontextu zastoupené především Scherhauferymi inscenacemi *Commedia dell'arte* (s Polívkou v hlavní roli) a *Svatbou*, dále pak Polívkovými v zahraničí uváděnými inscenacemi *Am a Ea*, *Pépe*, *Trosečník* a *Pezza versus Čorba*.

3/ Byla mnohovrstevnatou výpovědí rezonující ve svém nejhlubším významu s nejpálčivějším traumatem doby svého vzniku. Na půdorysu a osnově klaunské, mnohde až dětsky naivní hry, vypovídala o hravosti, o neodolitelném kouzlu hry, o pokušení svobodně si hrát, ale i o lákavém pokušení svobodou jako takovou. Svobodou, která je stále někým omezována a limitována, k níž jsme však neustále skrze svou přirozenost puzeni a která je nám stejně opakovaně upírána.

Vedle těchto tří základních by pro přednostní výběr kreace *Am a Ea* pro monografickou „dokumentaci a analýzu“ byla ještě řada dalších důvodů. Stejně tak početná je i série problémů, které nám po přijetí rozhodnutí takto ji zpracovat vyvstávají a pro něž je nutné hledat řešení.

Klauniáda *Am a Ea* byla postavena na jednoduchém, latentně skrze celou naši civilizační zkušenost do hloubky pronikajícím motivu. Čerpala inspiraci z třetí kapitoly *První knihy Mojžíšovy*, pojednávající o ráji, o setkání, pokušení a hříchu prarodičů Adama a Evy, které skončilo jejich vyvržením do neradostného lidského světa. Rájem zde byla cirkusová manéž (co jiného jí může pro klauna být?) a Archanděly byli dva cirkusoví „ředitelé“ variantně přetavení do podoby dobové společenské situaci odpovídajících Zřízenců-dozorců nesoucích masku bodře dobrosrdečných „vychovatelů“.

Jako nejbližší se naskýtá srovnání s monografickým (v rámci tohoto projektu již publikovaným) zpracováním *Commedie dell'arte* režiséra Petra Scherhaufera. *Commedia* byla stejně jako *Am a Ea* profilovou inscenací Divadla na provázku v období kolem poloviny sedmdesátých let – spolu s ní a s *Alenkou v říši divů za zrcadlem* režisérky Evy Tálské a s „malým muzikálem“ *Balada pro banditu* v režii Zdeňka Pospíšila vyvolala „boom“ diváckého zájmu (jenž způsobil naprosté vyprodání všech představení tohoto divadla trvajících nepřetržitě až do roku 1990). Navíc jejím hlavním hereckým protagonistou s výrazným autorským podílem na celku inscenace byl také Boleslav Polívka, zde v roli (či masce) Harlekýna.

V obou případech jde o divadelní tvar, v jehož výpovědi a významovém sdělení hrálo velkou roli herecké gesto a pohybová akce. U *Commedie dell'arte* bylo tedy nutné, stejně jako to vyžaduje dokumentace a analýza *Am a Ea*, řešit otázku formy jejího slovního zachycení či rekonstrukce. Oproti *Commedii*, kde byla pohybová akce v těsné symbióze s akcí slovní a pohybová souhra, pohybové lazzi a gestické gagy doplňovaly či rozvíjely a k pointám přiváděly dialog a lazzi slovní, je však u *Am a Ea* významová

výpověď celé kreace, stavba a pointování jednotlivých situací a klaunských gagů vytvářena výhradně hereckým gestem a pohybovou akcí a každá situace je naplňována vzájemným (či „po zichovsku“ vespolným) hereckým gestickým a pohybovým jednáním. Slovo zde ve většině situací – především v těch, v nichž dominuje klaunský pár – není pohybovému vyjádření partnerem a zaznívá jen sporadicky.

K oběma inscenacím se také dochoval televizní záznam. *Am a Ea* byla natočena v roce 1977 Československou televizí Brno. Tvůrci záznamu byli „Provázku“ blízký režisér Milan Peloušek a kameraman Václav Myslivec. Jedná se o vůbec první záznam inscenace Divadla na provázku, jehož realizace nebyla jednoduchá. První pokus o natočení *Am a Ea* na klasický celuloidový materiál učinil významný filmový režisér Jiří Menzel velmi brzy po premiéře, toto natáčení však bylo cenzurou zastaveno, natočený materiál byl dán do trezoru a posléze pravděpodobně zničen. O čtyři roky pozdější televizní záznam byl také odložen takzvaně „do šuplíku“ a vysílán až po polovině let osmdesátých. Obě tyto skutečnosti svědčí o tom, že i na televizní produkci dohlížející cenzoři rozpoznali aktuálnost výpovědi této klauniády.

Skutečnost, že přes všechny obtíže byl přece jen televizní záznam *Am a Ea* pořízen a dochoval se, je pro naši práci rozhodující, protože bez něho by písemnou rekonstrukci a podrobnější analýzu kreace nebylo možné provést, stejně jako v případě *Commedie dell'arte*.

Ke *Commedii dell'arte* se však navíc dochoval velký počet scénářistického materiálu. Jednak to je řada pracovních překladů historických scénářů zapsaných hrabětem Potockým, dále pracovní scénáře z pera tehdejšího autorského spolupracovníka Divadla na provázku Miloše Pospíšila, textů, které byly hlavním výchozím materiálem pro improvizace hereckého souboru, a dále dramaturgův úplný dialogický zápis dvou scénářů, které byly uváděny v jednom večeru od roku 1975, aby byly posléze propojeny v scénář jeden, jehož scénická podoba byla televizně zaznamenána. Oproti tomu k rekonstrukci *Am a Ea* máme v archivu Divadla Husa na provázku, (který je plánovitě veden od roku 1975) pouze tzv. *Pracovní scénář* rozčleněný na sedmi ne zcela zaplněných stranách strojopisu do sedmi obrazů. Jde o scénář zapsaný před premiérou, která se konala 28. dubna 1973. V archivu a pravděpodobně ani ve vlastnictví Boleslava Polívky se naopak nedochovala ona „jedna

jediná ručně popsaná ‚stránka‘ “,⁸ která byla dle svědectví dramaturga východiskem práce na inscenaci.

Stejně jako u *Commedie dell'arte* byl i u *Am a Ea* velmi důležitým proces vzniku této kreaace. Pro jeho rekonstrukci existují dva možné zdroje. Prvním jsou svědectví hlavních tvůrců, u nichž musíme počítat s velkým časovým odstupem jedenačtyřiceti let (navíc autor hudby, která byla v této inscenaci a řadě jejích scén velmi důležitá, skladatel Jiří Bulis, se dnešních dnů nedožil) a druhým, možno říci exaktnějším zdrojem mohou být zápisy o zkouškách, jež jsou také v dokumentaci každé inscenace v archivu Divadla Husa na provázku uchovávány. Zápisy vedené Peterem Scherhauserem byly pro rekonstrukci postupu improvizací a celého zkušebního procesu u *Commedie dell'arte* rozhodujícím materiálem. Ze zkoušek na *Am a Ea* se však dochovaly pouze dva listy zápisů z první třetiny března 1973 se stručnými sděleními: „Práce na sólových výstupech“ a „aranžovací zkouška“. Zde však nejde o archivní ztrátu, kterou v řadě jiných případů nelze vyloučit, ale spíše o fakt, že Boleslav Polívka neměl při své první řádné režijní práci vytvořen návyk takové zápisy vést. Opět je tedy nutné spoléhat na paměť režiséra a dramaturga (kterým je autor tohoto příspěvku a připravované monografické dokumentace a analýzy *Am a Ea* – což je výhodou, jež však může být pro objektivitu ošidnou).

Samozřejmě důležitým zdrojem pro analýzu jsou recenze, které vzhledem k situaci v tehdejších ne příliš četných československých tištěných médiích, jejichž vedení redakcí nemělo příliš vstřícný vztah k politicky obtížnému Divadlu na provázku, nejsou příliš četné. A až na výjimky (například recenze Vladimíra Vašuta v *Tanečních listech* či Zuzany Bakošové v *Javisku*) také nevelkého rozsahu. *Am a Ea* se však po prvním zahraničním uvedení na Světovém festivalu experimentálního divadla (Festival Mondial du Théâtre Experimental) v Nancy – které bylo spolu s *Commedií dell'arte* a *Pépem* pro Divadlo na provázku a Boleslava Polívku jako hlavního protagonistu všech těchto produkcí velkým „iniciačním“ zahraničním úspěchem – stala mnoha zahraničními festivaly a otevřenými scénami velmi žádanou. Vystoupení, která se podařila uskutečnit, byla samozřejmě reflektována zahraničními recenzenty. V archivu Divadla Husa na provázku se těchto recenzí zachovalo celkem šestnáct z francouzských, belgických

⁸ OSZLZLÝ, Petr. Pokus o topografický náčrtek krajiny (mého přátelství a spolupráce s Bolkem Polívkou). In ŠTĚDRŇ, Miloš – KRATOCHVIL, Jef – ŽDÍMAL, Dušan. *Bolek Polívka v hlavní roli*. Brno: Jota, 1999, s. 44.

a rakouských listů a v rámci probíhajícího projektu je prováděn širší průzkum. *Am a Ea* se svolením uměleckého vedení Divadla na provázku posléze vyjížděla do zahraničí také s Cirkusem Alfréd i samostatně, proto je dnes obtížné nejen pořídít soupis, o to víc pak mapovat ohlasy všech zahraničních prezentací této inscenace. K otevření této složité problematiky však nemáme v tomto vystoupení dostatek místa.

Vraťme se na závěr příspěvku k problematice písemné rekonstrukce klauniády *Am a Ea*, která je pro její analýzu nezbytná. V případě *Commedie dell'arte* tvořily základní tělo této rekonstrukce zápisy více či méně improvizovaných dialogů a slovních lazzi, které byly podle záznamu doplňovány stručnými popisy fyzických akcí, gestického jednání a pohybových lazzi. V kreaci *Am a Ea* probíhaly stručné dialogy jen na několika místech mezi oběma Zřízenci a celý tvar inscenace byl postaven jen na fyzickém, fyziologickém a gestickém jednání. Rytmus tohoto jednání byl v některých vrcholných situacích veden hudbou, ale u dalších situací byl během zkoušek zafixované stavby proměnlivý. Každé představení bylo ve vyšší míře, než je to běžné, jedinečným, neboť, „tak jak se celá klauniáda rodila v mnoha dnech a v nespočítatelných hodinách zkoušek, zjevovala se a byla při představení znovu jakoby z prvotního nápadu vytvářena v mnohonásobně koncentrovaném čase i před diváky a spolu s nimi. Ta kreace tak byla skrze hru roztáčenou, nabíjenou a tvarovanou neslábnuoucím gejzírem hravosti v neustálém zrodu (ve vzrušujícím souznění s tématem)...“⁹

Písemná rekonstrukce této klauniády, která se nesporně ve vrcholných situacích blížila mimu, jak jej charakterizuje Patrice Pavis, tedy k výrazu, jenž „směřuje k poezii, rozšiřuje své výrazové prostředky, nabízí gestické konotace, které může každý divák volně interpretovat“,¹⁰ musí volit prostředky, které budou mnohde od objektivního, „suchého“ popisu také „směřovat k poezii“ a neubrání se v jisté míře osobnostní interpretaci.

Máme-li se však pokusit o rekonstrukci a analýzu klauniády *Am a Ea* v celém spektru významového vyznění i její divácké recepce v době vzniku a uvádění – tedy v období téměř deseti let následujících po premiéře v roce 1973, nemůžeme pouze rekonstruovat její tvar či texturu, tedy to, co chápeme jako text inscenace, ale musíme se plně soustředit – řečeno ve shodě s H.-T. Lehmannem – na „celou situaci představení

⁹ Tamtéž, s. 50.

¹⁰ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník (Slovník divadlních pojmů)*. Praha: AMU, 2003, s. 258.

konstituující význam a status jednotlivých prvků v něm“, tedy na „vztah hry k divákům, časovou a prostorovou lokalizaci, i na místo a funkci divadelního prostoru v sociální oblasti“.¹¹ Jen tak můžeme učinit pokus o rekonstrukci performančního textu inscenace. Pokus o rekonstrukci a analýzu hravé a hrající si klauniády v úplnosti jejího významu v kontextu dobové společenské situace, tedy i jejího dopadu na diváky od počátečního příchodu Zřízenců až po závěrečnou situaci, kdy se divadlo měnilo z fikce v performanční realitu poté, když se Boleslav Polívka a Dagmar Bláhová převlékli z kostýmů klaunů Ama a Ey do svých civilních šatů a jako autentičtí mladí lidé té doby byli vyhnáni z „ráje“ manéže do drsné reality normalizované společnosti – do skutečnosti bez svobody.

„Čím nádhernější a veselejší byly ty tři hodiny společné hry, tím krutější bylo procitnutí do nehostinné skutečnosti stále více normalizovaných sedmdesátých let.“¹²

Příspěvek byl realizován za finanční podpory ze státních prostředků prostřednictvím projektu Grantové agentury České republiky č. GA13-21421S – *Brněnská studiová divadla II: dokumentace – rekonstrukce – analýza*.

¹¹ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 97.

¹² OSLZLÝ, P. Op. cit., s. 50.

Prof. Mgr. Petr Oslzly je dramaturg, scenárista, herec, divadelní pedagog. Vystudoval divadelní vědu a dějiny umění na FF MU. Od roku 1973 patří mezi vůdčí osobnosti Divadla na provázku, resp. Divadla Husa na provázku (1975–1979 a 1992–2001 byl jeho uměleckým šéfem). V letech 1984–1990 v Brně organizoval ve spolupráci s britskou The Jan Hus Educational Foundation a Chartou 77 tajný univerzitní bytový seminář, na němž přednášeli filozofové, politologové a umělci z Velké Británie. V roce 1989 byl zakládajícím členem Občanského fóra a během „sametové revoluce“ členem jeho krizového centra. V letech 1990–1992 působil jako kulturní poradce prezidenta Václava Havla. Na Masarykově univerzitě přednášel dvacet let o světovém alternativním divadle, na Divadelní fakultě JAMU vede jeden ze tří ateliérů dramaturgie a režie a je ředitelem mezinárodního festivalu divadelních škol SETKÁNÍ/ENCOUNTER. Byl spoluzaklatelem a od roku 1993 až do současnosti je ředitelem Centra experimentálního divadla v Brně sdružujícího Divadlo Husa na provázku, HaDivadlo a Divadlo U stolu. Je autorem (a spoluautorem) mnoha divadelních scénářů. Svou divadelní práci reflektoval v řadě studií, píše též o výtvarném umění. Mezi jeho významné publikace patří: *Living Theatre* (spolu s J. Kořánem). Praha, 1982; *Jan Šimek – Příběhy soch*. Brno, 1998; *Divadlo Husa na provázku 1968/7/-1998*. Brno, 1999; *Commedia dell'arte Divadla na provázku*. Brno, 2010; a další.

E-mail: oslzly@jamu.cz

Issues in Reconstruction and Analysis of Boleslav Polívka's Authorial Production of *Am and Ea*

In the 1970s and the 1980s, Boleslav Polívka created a number of authorial productions in the Theatre on a String in Brno. These were on the borderline of pantomime, buffoonery and drama. His masterpiece is the production of *Am and Ea* (1973). In an attempt at its reconstruction and analysis, a number of questions have emerged concerning the method of creative process reconstruction, the scenic form of the work and the style of textual rendering of the research results.

Video tracking jako nástroj analýzy inscenace

MICHAL ZETEL

Následující příspěvek se zabývá ne příliš typickým teatrologickým tématem a je zaměřen na moderní multimediální technologie, konkrétně video tracking. Přesto s analýzou divadelního artefaktu souvisí, neboť hodlá prezentovat postdoktorandský projekt, který zkoumá videotrakovací technologie jako potenciální nástroj analýzy prostorové kompozice inscenačního díla.

Na samotný úvod je třeba poznamenat, že celý výzkum probíhal a stále ještě probíhá v rámci projektu Výzkumného centra JAMU financovaného prostřednictvím operačního programu Vzdělávání pro konkurenceschopnost.

Tento výzkum navazuje na mou doktorskou práci *K problematice mizanscény v činoherní inscenaci*,¹ která mimo jiné při analýze divadelního artefaktu pracovala s videozáznamy inscenací, při jejichž zpracování jsem si opakovaně kladl otázku, jak věrohodně dokáže video zprostředkovat informace o skutečném prostoru a jeho kompozici. Při interpretaci mizanscény jsem neustále narážel na přibližnost popisu skutečného stavu a myšlenka na využití neuvěřitelné palety moderních technologií na sebe nenechala dlouho čekat.

Video tracking na divadle patří dnes již k celkem běžnému vybavení technologického parku, nicméně dosud se podle nám dostupných informací používal výhradně k jiným účelům než analýze jevištního tvaru. Nejčastějším využitím dnes bývá automatické odbavování dalších technologií jako například spouštění videa, světelných změn a efektů či automatického navádění follow spotů („štychů“) na pohybující se objekty, zpravidla herce. Zejména ve sféře komerčního divadla, jako jsou například muzikálové produkce, tyto technologie navzdory vysokým pořizovacím nákladům značně snižují výdaje za lidskou obsluhu těchto světel a momentálně se stávají i jednoznačně přesnějšími než živí operátoři.

¹ ZETEL, Michal. *K problematice mizanscény v činoherní inscenaci*. Disertační práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, 2013.

Druhým běžným využitím je automatické zaměřování videoprojekcí na pohybující se projekční plochy, dále si ovšem ukážeme, že tato novodobá kouzla přináší řadu úskalí.

Podotýkám, že vzhledem k technické a technologické komplikovanosti celé problematiky jsou následující pasáže z technického hlediska velmi zjednodušené, neboť cílovou skupinou výstupů výzkumu by měli být teatrologové či samotní tvůrci, nikoli odborníci z oblasti IT či videa.

I. Cíle výzkumného postdoktorandského projektu *Posílení výzkumného týmu JAMU o výzkumníky z oblasti teorie a dějin umění a autorské volné tvorby děl multimedialního charakteru*

Prověřování možností nových technologických řešení při definování a tvorbě scénického, divadelního či koncertního prostoru

Jedním z cílů mého postdoktorandského výzkumu bylo zjednodušeně řečeno navrhnout technologické řešení na bázi video trackingu, které by umožňovalo při běžných podmínkách veřejného divadelního provozu snímat jednotlivé reprízy konkrétní inscenace a vyvinout jednoduché softwarové řešení schopné analyzovat dané záznamy podle požadavků operátora.

Například nasnímat libovolný počet repríz libovolné inscenace, a poté zadat srovnání rozložení prvků v rámci daného časového úseku v jednotlivých reprízách. Nebo vyhodnotit, s jakou četností se herci během představení pohybovali v jednotlivých sektorech scény.

V konečném důsledku si lze představit i nástroj, který by umožňoval automaticky rozpoznat a vyhodnotit, jaké vzájemné postavení (mizanscény) jednotlivé prvky kompozice zaujímají, s jakou četností a pravidelností se opakují, a tím pojmenovat základní či alespoň převládající prostorové konstelace a kompoziční principy.

Ostatně zde již nejsme daleko od myšlenky automaticky vyhodnocovat gestické figury jednotlivých herců či dokonce typické, ba snad stereotypní grimasy.

A co je nejdůležitější – vše na základě tvrdých dat, podepřených konkrétními údaji se zcela reálnými prostorovými souřadnicemi na časové ose. Veškeré výše zmíněné požadavky jsou již dnes existující systémy v kombinaci s vhodným softwarem schopny naplnit. Ovšem pouze v kombinaci několika systémů najednou, přičemž užití některých

z nich se navzájem vylučuje, nehledě na to, že se pohybujeme v cenových hladinách desítek tisíc eur a v soustavách, které bývají většinou instalovány v daném prostoru nastálo a vyžadují několikaměsíční ladění. Navíc bývají zpravidla velmi citlivé na infračervené záření ostatních zdrojů, kterých je v běžném divadle obrovské množství.

Již v raném stadiu výzkumu ovšem tyto cíle vzaly za své a naše očekávání se ukázala jako naprosto nerealistická. Technologické, logistické a v neposlední řadě i ekonomické překážky jsou stále obrovské.

1. Technologické řešení

Základní požadavky na cílovou sestavu

- a) cenová dostupnost jak pro účely výzkumu, tak pro praktické využití
- b) možnost použít systém v libovolném divadle při běžném provozu – mobilita, flexibilita
- c) jednoduchost obsluhy
- d) přiměřené hardwarové nároky na následné zpracování získaných dat

1.1. Video tracking

Anglická verze Wikipedie definuje tento pojem takto:

„Video tracking is the process of locating a moving object (or multiple objects) over time using a camera. It has a variety of uses, some of which are: human-computer interaction, security and surveillance, video communication and compression, augmented reality, traffic control, medical imaging and video editing. Video tracking can be a time consuming process due to the amount of data that is contained in video. Adding further to the complexity is the possible need to use object recognition techniques for tracking, a challenging problem in its own right.“²

Čili jedná se o jakýkoli proces sledování/stopování reálných fyzických objektů v prostoru pomocí video kamery a případně dalších komponent. V běžném životě se s ním setkáváme stále častěji, aniž bychom si to uvědomovali. Stále více se video tracking uplatňuje v zábavním průmyslu a elektronice. Například tzv. herní konzole jsou typickým příkladem senzorického video trackingu, v případě Nintendo Wii, a nesenzorického, v případě Xbox či Play Station vyšších generací. Jiným příkladem je

² Dostupné na Internetu: <http://en.wikipedia.org/wiki/Video_tracking>, [cit. 20. 11. 2014].

dnes již běžné ovládání televizorů pouhými gesty, špičkou je momentálně Samsung se svou sérií SmartTV.

1.2. Dostupné technologie

V současné době dělíme video trackingové technologie na dvě základní skupiny podle způsobu získávání dat:

A) Senzorické

Zařízení, která kromě videokamer, tedy přijímačů signálů, využívají také vysílače signálu – čili senzory. Příkladem může být produkt kolínské společnosti Cooulux ID Tag, který jsme v rámci výzkumu také testovali. Samotné senzory nejsou drahé a jsou velmi skladné a snadno aplikovatelné, nicméně k činnosti vyžadují vysokofrekvenční videokamery Optitrax a licencovaný software Coolux Widget Designer. Tento set se ale pohybuje již opět ve stovkách tisíc korun. Zkoušeli jsme nahradit profesionální kamery upravenou kamerou k Play Station 3 (zbavenou IR filtru), ale její účinnost je pouze několik decimetrů.

Světovou špičkou jsou momentálně produkty Zatrack vídeňského Zkooru (jednání s touto firmou vygenerovalo nacenění vybavení pro naše potřeby blížící se jednomu milionu korun a práci čtyřčlenného týmu na několik týdnů) a Blactrax toronstkých CAST Software pohybující se v podobných cenových hladinách.

B) Nesenzorické

Systémy zpracovávající čistě videozáznam ať již ve spektru viditelného světla, infračerveného pásma či jejich kombinace.

1.3. Zvolené řešení

Jediným možným řešením tedy nakonec zbyl nejběžnější set dvou průmyslových videokamer, osobního počítače se stříhovou kartou a software na bázi MS Visual Studio 2013 Express s knihovnou OpenCV, respektive EmguCV, kterou navrhl programátor Andy Tomců.

Je cenově dostupný, mobilní a výsledný software je jednoduše obslužný. Jak si ukážeme dále, systém je zatím v první fázi vývoje a krom toho, že funguje pouze v částečně laboratorních podmínkách, automatické vyhodnocování dat je hudbou daleké budoucnosti.

II. Inscenace *Co se stalo, když Nora opustila svého manžela*

Pro účely testování systému vznikla „na míru“ modelová inscenace, jejíž estetika podléhala specifickým požadavkům výzkumu na úkor uměleckých hledisek, i když jsme se pokoušeli nalézt jistý kompromis a vytvořit svébytné umělecké dílo.

Abychom zjednodušili výsledný algoritmus a odstranili jednu proměnnou, vytvořili jsme konstantní hudebně-zvukový podklad (autor Vojtěch Dlask) bez jakýchkoli pauz, který hercům umožňoval orientovat se v čase a soustředit se pouze na mizanscénu.

V inscenaci také nebyly použity žádné světelné změny. Kdyby ano, musely by kamery snímat v infračerveném režimu, což naše vybavení umožňovalo, nicméně by bylo nutné odfiltrovat infračervené spektrum ze všech ostatních reflektorů a přirozených zdrojů světla, včetně monitorů obslužných zařízení, nouzových světel apod. To je jednak technicky náročné a jednak to znemožňuje univerzální použití systému u jiných inscenací.

V zájmu různorodosti trackovaných scén je inscenace složena z – v jistém smyslu nesourodých – částí, zejména co se týče pohybu herců, a tím pádem i stylu herectví. Pohybujeme se zde v rozmezí od civilního psychologického herectví přes komponovaná taneční čísla (choreografie Jitka Josková) až po improvizované části ve stylu tance pogo.

Také scéna byla zvolena na v podstatě pravoúhlém rastru a v kontrastních barvách bez vzorů kvůli čitelnosti digitálního obrazu. Stejněmu pravidlu podléhaly také kostýmy (výprava: Zuzana Přidalová).

Volba nakonec padla na text Elfride Jelinekové *Co se stalo, když Nora opustila manžela aneb Opyry společnosti*, která jednak nabízí různorodost prostředí a umožňuje širokou paletu situací a hereckého jednání. Souvisí s problematikou také jaksí konstrukčně, neboť pojímá vztahy mezi lidmi navzájem a jednotlivcem a společností jako nemilosrdnou mechaniku ekonomických zájmů a kapitálu.

Zadání pro herce znělo: odehrajte patnáct repríz stejné inscenace tak, jak byla nazkoušena, aniž by byl kladen extrémní důraz na strojové opakování. Mělo se stále jednat o živé autentické herectví, byť zpravidla bez živého publika.

Rovněž základní rozmístění nábytku a rekvizit bylo úkolem hereckého týmu. Již ze srovnání úvodních pozic dekorace je jasné, že bez nalepených značek či exaktního měření vzdáleností k jistým odchylkám nutně dojde, nicméně i to vypovídá o koncentraci ansámblu. První dvě reprízy nebyly vyhodnocovány z důvodu špatného rozmístění kamer a z celkového počtu patnácti snímaných představení byly další tři z vyhodnocování vyjmuty z hereckých důvodů. První dvě ze zbývajících deseti byly pro srovnání nasnímány při pracovním osvětlení. Při řádném scénickém osvětlení pracoval systém zcela jednoznačně přesněji. Po zhruba měsíčním zkoušení bylo tedy zaznamenáno během pěti dnů (25.–30. dubna 2014) celkem patnáct repríz této inscenace.

III. Prezentace současného stavu softwarového řešení a získaného měření

Frame rate signálu z kamer je dvacet pět snímků za vteřinu a systém vyhodnocuje pozici jednotlivých bodů jedenkrát za tři snímky. Jinými slovy za jednu vteřinu získáme cca osmkrát data o poloze jednotlivých bodů v prostoru.

Přestože systém zpracovává data z kamer, které se běžně používají v průmyslu a poskytují na dnešní standard videozáznam v relativně nízkém rozlišení, umožňuje běžný, i když poměrně výkonný osobní počítač sledovat plynule jen omezené množství záznamů současně. Při požadavku více než pěti záznamů najednou se stává program nestabilním a nezřídka tzv. padá.

Dalším a vlastně největším problémem, jehož řešení momentálně přesahuje kapacitu výzkumného týmu a jež je předmětem dlouhodobého softwarového ladění systému, je nahodilost volby jednotlivých sledovaných bodů. Jednoduše řečeno, systém není momentálně schopen sledovat konkrétní bod kontinuálně zpravidla déle než několik vteřin. Příčina je jednoznačná. Principiálně není možné v nesenzorickém systému, jak jsme si vysvětlili výše, programu říci, který konkrétní bod, respektive body, má sledovat. Bylo by to možné pouze v případě, kdyby konkrétní sledovaný bod vynikal konkrétní vlastností, např. barvou, kontrastem apod., a i tak by to byl obtížný úkol.

Důsledky tohoto faktu jsou pro naše účely značně dramatické:

- a) nelze zaručit, že konkrétní bod, který jsme zvolili pro sledování v rámci jednoho záznamu, je byt' v rozmezí pouhých několika vteřin exaktně tentýž, byt' by se tak opticky mohl jevit
- b) ze stejného důvodu není možné nalézt na různých záznamech přesně tytéž všechny sledované body ve stejných snímcích
- c) a v důsledku toho každý bod v jednotlivých záznamech je nutné označit ručně a veškeré údaje o poloze toho či onoho bodu je nutné z programu odečíst a pro další analýzu přenést do jiného programu
- d) automatické vyhodnocení konkrétního požadavku tedy není momentálně možné. Například označit pravou ruku herce v jednotlivých záznamech na začátku každé reprízy a automaticky získat data o pohybu ruky během celého představení je prakticky neuskutečnitelné. Neexistuje v podstatě způsob, jak počítači říci: „Sleduj tento bod“, protože neznáme způsob, jak jej definovat.

IV. Vystup z měření

Samotné simultánní sledování jednotlivých repríz je velmi pozoruhodným a nevšedním zážitkem a pouhým okem lze sledovat rozdíly v pozici jednotlivých prvků v prostoru. Již na běžných videozáznamech je pochopitelně možné zhlédnout reprízy libovolné inscenace a jistě existují i záznamy, kde jsou kamery umístěné ve zcela identických pozicích. Nicméně ještě jsem se nesešel s možností sledovat tyto záznamy vedle sebe na jediném monitoru.

Navzdory výše řečenému byl ovšem cíl tohoto výzkumu poněkud jiný, a sice získat tzv. tvrdá data o přesné pozici konkrétních prvků (a to zejména herců) v prostoru při jednotlivých reprízách inscenace *Co se stalo, když Nora opustila svého manžela aneb Opory společnosti* a v ideálním případě nalézt způsob, jak toto obrovské množství dat pohodlně vyhodnocovat, dle zadaných kritérií. Ze všech výše uvedených technologických obtíží však vyplývá, že i když jsme se od Ejzenštejnových trigonometrických údajů zaznamenávaných otrocky ručně na milimetrový papír notně posunuli, množství dat nutně zadávaných manuálně je ve stávajícím stavu systému nadále tak obrovské, že tento způsob analýzy postrádá smysluplného využití.

Navíc jsem si až během tohoto výzkumu uvědomil veskrze banální fakt, že není možné po setkání s živým uměleckým artefaktem znovu navodit stav „před“ a pokusit se znovu objektivně shlédnout ono dílo „znovu“. Prostorová analýza jednotlivých repríz je sice možná s pomocí video trackingu i bez, ale vzájemné srovnání těchto analýz z uměleckého hlediska v podstatě postrádá smyslu, neboť se jedná vždy o svébytné umělecké dílo.

Naopak inspirativní pro mne stále je srovnání zejména herecké či režisérovy představy o „nazkoušenosti“, jakési „stejnosti“ a trvalosti repríz a nemilosrdných tvrdých čísel. Ani inscenace vytvořená s požadavkem na přesnost aranžmá totiž není nikdy stejná a pozice jednotlivých bodů se někdy liší o celé decimetry. Přesto mohu jako zpravidla jediný divák potvrdit, že vnímání celku tím nijak zásadně neutrpí. Stejně jako se v oněch patnácti reprízách během pěti dnů proměňovala koncentrace a kondice herců, měnila se i divácká tolerance toho, co je možné považovat za „stejně“.

boru činoherní režie na DIFA JAMU (2004) a doktorského programu Dramatická umění tamtéž (2013). Zakladatel olomouckého divadla Tramtarie a brněnského Buranteatru, kde do roku 2013 působil jako ředitel a umělecký šéf. V současnosti vyučuje na JAMU hereckou výchovu v ateliérech činoherního a muzikálového herectví a podílí se na výuce v ateliéru světelného designu. Působí také jako vědecký pracovník ve Výzkumném centru JAMU. Od roku 2015 byl jmenován ředitelem Slováckého divadla v Uherském Hradišti.

E-mail: zetel@jamu.cz

Video Tracking as a Tool for Performance Analysis

A unique study analysing ten performances of the same play (*What Happened after Nora Left Her Husband, or Pillars of Society* by Elfriede Jelinek) was prepared within the post-doctoral research project *Verifying the Chances of New Technological Solutions at Defining and Creation of Scenic, Theatre or Concert Premises*. The performances were created in laboratory conditions and they were recorded by a tracking system using video in the same conditions. Apart from ten common video recordings of ten different performances of the same play made in a very short stretch of time (about one week), the ten recordings were made by two tracking cameras that recorded the performance from different angles thus enabling the recordings of individual performances to be watched in a complete 3D mode. Thus it was possible to get precise spatial coordinates of any point at every moment of the performance and to compare the deviations of each performance from the point of view of spatial composition. The aim of the research is to suggest and to tune a technologically- and financially-affordable tracking system that would be able to make a spatial recording and spatial analysis of one or more performances of any play.

Globalization as Method

On the Analysis of Hypercultural Performances

DANIELA PILLGRAB

1. Globalization as Artistic Strategy

What we call today "globalization" has a long pre-history, beginning with what Jürgen Osterhammel recently denoted as the metamorphosis of the world in 19th century.¹ That was the age of the great political ideologies, the age of the scientification of Being, the age of the railway and industry, of mass emigration between the continents and a first wave of economic and communicative globalization, of nationalism and of Europe's imperial expansion in all parts of the earth. It was a time full of dramatic break overs and changes in Europe, Asia, Africa and America – a time of a beginning globality. An effect of the increasing movements around the globe was the formation of crossroads, where various cultures came together. The intensive exchange was the effect of the disappearance of a predominant western culture, as Patrice Pavis has commented in *Theatre at the crossroads of culture* (1992).² The encounter with something different gives reason to reflect upon one's own parameters and own standpoints. The intensive exchange of aesthetical methods, from a European perspective especially with Asia, left its traces: whereas Chinese theatre artists, for example, started for the first time in history to test European ideas and methods, traditional Asian performance techniques were introduced into European discourses. Observed from a European point of view, it was especially the historical avant-garde movements that made clear that an examination of performance techniques, coming from different cultural contexts, always lead to radically new forms of aesthetics.

The term "globalization", however, was first articulated by Theodore Levitt, a Professor of Havard Business School. In 1983, he stated that, under the influence of

¹ OSTERHAMMEL, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C. H. Beck, 2013.

² PAVIS, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1992, p. 6.

a powerful force called technology, which drives the world toward a converging commonality: "The globalization of markets is at hand."³ The *Oxford Dictionary of New Words* of 1991 includes 'global' as a new word and defines 'global consciousness' as "receptiveness to (and understanding of) cultures other than one's own, often as part of an appreciation of world socio-economic and ecological issues."⁴

Global mobility entails experiences of multiplicity beyond fixed categories. Byung-Chul Han, professor for philosophy and cultural studies at the Freie Universität in Berlin, emphasizes that the globalization of today is more than an exchange between places: it rebuilds the arrangements of space, it redraws the cartography of our present age. The fact that elements move from one place to another, that one place influences an other, does not make globalization: globalization rather changes the place as such.

Botschaft at Worringer Square 4, Düsseldorf, Germany, September 27, 2014. These are the coordinates of the performance *Catastrophic Paradise* by Claudia Bosse and her company *theatercombinat*.⁵ Yet, once the audience enters, they step into a performative landscape that is abandoned from any concrete time, space, beginning or end. There is no hierarchy of perspective or performative act; the audience is free to move around and focus on whatever attracts their attention. Choreographic actions and constellations of the dancers and performers, installative elements, media and film intermingle with multi-dimensional sound-compositions, voices and text bodies – all shared with the audience in one space. In 'chorical-monological speech-acts',⁶ statements about civil war, revolution and democracy (conducted since 2011 in various cities like New York, Cairo, Beirut, Tel Aviv, Tunis) interweave associatively with text passages from Michel de Montaigne from the 16th century, the Brazilian documentary film *Estamira* from 2004, documents of the Liberian war criminal General Butt Naked, and passages of the Book of Genesis from the Old Testament. In the end, performers and audience hold hands to create a circle, before the performance slowly forms back to as it was in the beginning.

³ LEVITT, Theodore. The Globalization of Markets. In ALIBER, Robert Z. – CLICK, Reid W. (eds). *Readings in International Business: a Decision Approach*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1999.

⁴ TULLOCH, Sara (ed.). *The Oxford Dictionary of New Words. A Popular Guide to Words in the News*. Oxford: Oxford University Press, 1991, p. 133.

⁵ World premiere 24. 9. 2014 in Düsseldorf.

⁶ theatercombinat. *catastrophic paradise*. *theatercombinat* [online], [accessed 4. 12. 2014], <theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_cp_engl.htm>.

Globalization and medial interconnectedness have not only changed our ways of living and communication, but also how we percept and act in the world. Consequently the arts in general and the performing arts in particular did not remain unaffected by these changes and searched for new modes of practice and forms of dealing with life. 'Globalization changes the place as such' – states Byung-Chul Han. And indeed, the audience of *Catastrophic Paradise* enters a landscape abandoned from any concrete place and time. In the 21st century, new aesthetical forms evolved in the performing arts around the world that allow us to read, unveil and understand the mechanisms of an ever-transforming world and reflect on the construction of time, acts and narratives.

2. Against a homogenization of discourse: globalization as scientific method

In 2005, Byung-Chul Han published his book on hyperculturality and globalization. He describes there the processes of globalization as processes of dis-placement (Ent-Ortung), where cultural elements separate from their origins and crowd to a 'hypercultural coexistence', a 'hypercultural simultaneity'. These different cultural elements, subsequently, thicken, intermingle and net distanceless side by side in what Han calls a 'hypercultural space'.

Han criticizes Homi K. Bhabha's postmodern concept of hybrid cultures, described in his influential postcolonial study *The Location of Culture* from 1994.⁷ Although Bhabha's concept of a hybrid interspace would take distance to unessentialist concept of culture, it still appears to be too inflexible, too dialectic for a characterization of what Han calls the *hypercultural* processes of our present time. Bhabha's model of the interspace, so Han, does not correspond to the hypercultural coexistence of the miscellaneous, that is not determined by the either-or but from both-and, and not by contradiction or antagonism but from mutual acquirement. Byung-Chul Han's concept of hyperculturality therefore appears to be more open and undialectic than Bhabha's concept of the hybrid culture.⁸

In the performing art's practice, as illustrated above with Claudia Bosses performance *Catastrophic Paradise*, we can observe a multi-dimensional exchange – be it on the narrative level, on the dramaturgical level, or on the level of performance

⁷ BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.

⁸ HAN, Byung-Chul. *Hyperkulturalität und Globalisierung*. Berlin: Merve, 2005, p. 32.

techniques, and, following the ideas of Byung-Chul Han, we could state that this exchange is taking place within a *hypercultural space*: different elements interweave and bring out radically new aesthetical forms that reflect the dynamics of globalization.

In terms of methodology, however, the situation turns out to be completely diverse. This year 2014, Erika Fischer-Lichte talks in the foreword of *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism* about a problem that has been haunting them for some time: the homogenization of discourse.⁹ Four years earlier, in 2010, Kuang-Hsing Chen, Professor at the Department of Foreign Languages at Tsing-Hua University in Taiwan, points to a very similar challenging topic, when he complains in his book *Asia as Method. Toward Deimperialization* that "intellectual exchange [...] is lagging far behind the flow of capital and popular culture."¹⁰ Writing from an Asian perspective, Chen suggests understanding 'Asia as a method' and explains what he means with that: "For the past few centuries, 'the West as method' has become the dominant condition of knowledge production."¹¹ Knowledge production, however, can be regarded as one of the major sites in which imperialism operates and exercises its power. Therefore, Chen puts forward "'Asia as method' as a critical proposition to transform the existing knowledge structure and at the same time to transform ourselves."¹² An approach which searches for alternative horizons and perspectives in Asia has the potential to advance a different understanding of world history, so Chen, as it "recognizes the need to keep a critical distance from uninterrogated notions of Asia, just as one has to maintain a critical distance from uninterrogated notions of the nation-state. It sees Asia as a product of history, and realizes that Asia has been an active participant in historical process."¹³

Both Chen and Fischer-Lichte talk about a somehow astonishing fact: whereas aesthetic principles from various cultural origins have been interweaving and intermingling for quite a long time within a 'hypercultural space', this is not the case with academic discourse: there are hardly any examples for an interweaving of different

⁹ FISCHER-LICHTE, Erika – JOST, Torsten – JAIN Saskya Iris (eds). *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. New York, London: Routledge, 2014, p. 15.

¹⁰ CHEN, Kuan-Hsing. *Asia as Method. Toward Deimperialization*. Durham and London: Duke University Press, 2010, p. 226.

¹¹ *Ibid.*, p. 216.

¹² *Ibid.*, p. 212.

¹³ CHEN. *Asia as Method*, p. 215

world views and concepts in scientific research. One reason for that we might find in the – still very dominating – Greek thinking, as French Sinologist and Philosopher Francois Jullien shows us in his many books where he confronts European and Chinese thinking: In *The Silent Transformations* (2011), Jullien argues that our failure to notice the effects of changes over time is due to the foundation of Western thought foundations in classical Greek philosophies of being, that encourage thinking in terms of determined forms and neglect the indeterminable nature of the transition taking place. Chinese thinking, in contrast, have a greater sense of the fluidity of life; therefore, it provides a more flexible way of understanding everyday transformations and offers insightful perspectives from which to consider our relation to both history and nature.¹⁴ Instead of an absolutistic 'either-or,' an excluding 'tertium non datur,' Chinese thinking allows an including 'both-and'. This inclusivity, finally, is inherent in Byung-Chul Han's concept of hyperculturality: a coexistence of the miscellaneous, a mutual acquirement of various perspectives. Globalization as scientific method therefore means to permit a diversity of world views, traditions and cultural codes. An approach that replaces precision by an overlap of possibilities.

3. From 'intercultural theatre' to 'hypercultural performances'

In the late 1970s and early 1980, a new term entered western scientific discussions: 'intercultural theatre'. This description pointed to performances that combine elements from different cultural provenience, as, for instance, Peter Brook's *Orghast* performed in the ruins of Persepolis in 1971, Ariane Mnouchkine's Shakespeare cycle in Paris 1981–83, or Robert Wilson's *Knee Plays* 1984, but also for the staging of Brecht's *Good Woman of Szechwan* as Sichuan opera in 1987 or Shakespeares *Macbeth* as *kunqu* opera in 1984. Certainly, the encounter with aesthetic techniques from various cultures has brought distinguished transformations for many centuries; the increasing modernity at the beginning of the 20th century, however, added new relevance to such transfer processes: the cultural exchange initiated at that time went far beyond the practices in previous centuries. Before, nobody saw a need to reflect on a terminological specification of these intercultural processes. At the beginning of the 1980s, however, artists started to use

¹⁴ JULLIEN, François. *The Silent Transformations*. Grasset & Fasquelle, 2009.

various cultural elements in a more and more considered way. New and different were not their productions, but rather the context that brought them forth: a postcolonial discourse, emerging during the 1970s particularly in the United States. Postcolonial thought accused primarily European and American artists a claim to superiority, as they borrowed elements from different cultures in order to overcome their own artistic difficulties in a relatively lighthearted fashion. Therefore, the term intercultural theatre was introduced, and it was believed that such a denotation would underline equality of artists and cultural traditions around the world. Though, if we examine the use of the term 'intercultural theatre' more closely, as Erika Fischer-Lichte has done in *The Politics of Interweaving Performance Cultures*,¹⁵ we will make a striking discovery: it always indicates the fusion of something Western and non-Western. This fact, of course, is to be considered as problematic in many respects. At first, it presupposes that a performance's cultural components can always be clearly separated from one another. Secondly, it implies a sharp division between 'our' and the 'other' culture. And finally, it assumes that cultures are hermetically sealed, homogenous entities.¹⁶

Thus, the concept of 'intercultural theatre' reveals itself to be an exclusive element of Western discourse. Therefore, Erika Fischer-Lichte proposes the term 'interweaving', which, as she argues, is suiting very well – also with its metaphorical significance. It functions on several levels:

“Many strands are plied into a thread; many such threads are then woven into a piece of cloth, which thus consists of diverse strands and threads [...] without necessarily remaining recognizable individually. On the other hand, a process of interweaving does not necessarily result in the production of a whole. [...] The process of weaving is not necessarily smooth or straightforward. [...] Additionally, the phrase captures far more accurately culture's inherent processual nature with its continuous production of new differences. However, these differences are not understood as opposites but seen within an 'as well as' logic, that is, the logic of interconnectedness, as suggested by the metaphor of threads woven into cloth.”¹⁷

I agree in that respect with Fischer-Lichte, but would like to add alternatively Byung-Chul Han's concept of hyperculturality, which I think captures very precisely the

¹⁵ FISCHER-LICHTE et al. (eds). *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*, p. 4.

¹⁶ Ibid., p. 5–7.

¹⁷ Ibid., p. 11.

global situation of a coexistence of various elements deviating from different cultures and traditions.

Beyond that, I propound to think about avoiding the term 'theatre' – within a hypercultural context, and use instead the term 'performance'. As we all know, John Austin introduced this vocable in his lectures given at Harvard University in 1955. Austin deduced the term 'performative' from the verb 'to perform', which simply means 'to do an action'. The term 'performance,' thus, was developed in the middle of the 20th century, when various forms and schools of performing arts of different cultural provenance started intensively to exchange their ideas and concepts.

Labeling artistic happenings that adopt the dynamics of globalization for their artistic strategy (be it in terms of their content, or in their form, or in both) as 'hypercultural performances' therefore means to expose a multi-dimensional exchange on the basis of transnational networks, made possible due to both media interconnectedness and global mobility. Furthermore, instead of being exclusive it wishes to be inclusive, capturing an artistic coexistence of forms and contents from various traditions and cultures.

Performance Analysis: How to look at *hypercultural performances*

To conclude, I would like to point out some aspects that might be significant when we take a look at hypercultural performances. At first glance, a hypercultural space of many co-existing cultural elements might ask for decoding. Instead of following a hermeneutical approach in that respect, however, I would like to remind of Susan Sontag's essay *Against Interpretation* from 1978. The latin root of the English term interpretation is *interpretatio*; literally, that means *exegesis, translation, explanation*, and it denotes in general the comprehension or the subjectively verisimilar explication of a situation, an assertion, an artwork, etc. Interpretation therefore already points to subjectivity, and especially within a hypercultural space, there might be myriads possibilities to “read” cultural symbols.

A similar manifesto passing hermeneutics was published in 2004 by Hans-Ulrich Gumbrecht: in his book *Diessseits der Hermeneutik* (in English: *Production of Presence. What meaning cannot convey*), he published the results of a long research process on that what eludes the sense. Gumbrecht seeks to bring the age of the symbols to an end;

therefore, he replaces *sense* and *hermeneutics* with the production of presence: "[...] I prefer to speak, as often as possible, of 'moments of intensity' or of 'lived experience' (*ästhetisches Erleben*) instead of saying 'aesthetic experience' (*ästhetische Erfahrung*) – because most philosophical traditions associate the concept of 'experience' with interpretation, that is, with acts of meaning attribution. When I use the concepts *Erleben* or "lived experience,' in contrast, I mean them in the strict sense of the phenomenological tradition, namely, as a being focused upon, as a thematizing of, certain objects of lived experience (objects that offer specific degrees of intensity under our own cultural conditions – whenever we call them 'aesthetic'). Lived experience or *Erleben* presupposes that purely physical perception (*Wahrnehmung*) has already taken place, on the one hand, and that it will be followed by experience (*Erfahrung*) as the result of acts of world interpretation, on the other."¹⁸

Thus, following the ideas of Sontag and Gumbrecht, I propose to put the focus of (hypercultural) performance analysis not on decoding or interpreting, but, instead, on the lived experience (*ästhetisches Erleben*), on the aesthetics of affect (*Wirkungsästhetik*). In reflecting on that, however, we have to consider that processes of aesthetic exchange do always have a political dimension. Relevant questions in that respect are in what way hypercultural performances unfold how cultures deal aesthetically – and therefore: politically – with (intracultural) processes of differentiation, and how they talk about political, social, philosophical and cultural issues. *Catastrophic Paradise*, for instance, reflects on the phenomenon of catastrophe that has been transferred from the tragedy in the society. It is part of the overall project (*katastrophen 11/15*) *ideal paradise* by Claudia Bosse and a group of international artists, dancers, performers and theoreticians, and it investigates the potential of structures of collapse until the year 2015. The project can be understood as "a time machine of attacking and understanding present-day history and access the chronology of events that have already happened or will happen."¹⁹ Against this background, *Catastrophic Paradise* creates an extreme situation as an event, which challenges certainties of symbols and surfaces, produces confusion and addresses the body of the

¹⁸ GUMBRECHT, Hans-Ulrich. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press, 2004, p. 100.

¹⁹ theatercombinat. *katastrophen 11/15 ideal paradise*. *theatercombinat* [online], [accessed 4. 12. 2014], <<http://theatercombinat.com/projekte/katastrophen/katastrophen.engl.htm>>.

recipient in his/her concrete presence. The performance frame is understood here as a consilience, *recontre*, as an open space in which the negotiation of a (societal) order takes place from the beginning – between various formats such as installation, performance, discourse, performers, choirs, and recipients.²⁰

Another relevant point is the fact that the hypercultural space does not lead to a global homogenization, that means: it is not a matter of overcoming differences, but of seeing the potential inherent in a respectful perception of them. Claudia Bosse describes *Catastrophic Paradise* as "an approach on the (post)colonial condition of the world, 5 zones with different approaches."²¹

Concluding, we can summarize that processes of globalization do not create homogenization, they rather create an increased diversification. The denotation 'hypercultural performance' thus describes a complex kind of aesthetical interaction that permits all sorts of differences; it indeed produces them and makes them visible. Furthermore, understanding *globalization as method*, we have a myriad of different tools that allow us to talk about – yet without interpreting – *lived experiences* and *aesthetic affects*.

²⁰ theatercombinat. catastrophic paradise. *theatercombinat* [online], [accessed 4. 12. 2014], <http://theatercombinat.com/projekte/katastrophen/cp_dossier_en.pdf>.

²¹Ibid.

Mag. Dr. Daniela Pillgrab získala doktorát v oboru divadelní věda na Vídeňské univerzitě v roce 2010. Poté byla hostující pedagožkou na Škole umění a komunikace Pekingské pedagogické univerzity v Číně. Od roku 2012 pracuje na výzkumném projektu *Mimesis was a Greek Idea. Body Images in Performing Arts in the Age of Globalization* (*Mimesis byla řeckou ideou. Obrazy těla v performančním umění v době globalizace*), který se bude realizovat na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií ve Vídni a na Katedře divadla a tance Havajské univerzity, Manoa, Honolulu v USA. Hlavní oblasti výzkumu: divadlo, tanec a performanční teorie, koncepty těla, performing arts ve východní Asii, umění a politika.

E-mail: daniela.pillgrab@univie.ac.at

Globalizace jako metoda: několik úvah o analýze hyperkulturních představeních

V procesu globalizace ztrácí prostor a vzdálenost svůj význam, symboly kolují po celém světě a vznikají mezinárodní sítě. Díky novým možnostem komunikace a dopravy jsou omezení vědomě vnímaného světa překonána a rozšířena. Při vícerozměrné výměně jsou různé výrazové formy vyvázané z původního umístění a navzájem se proplétají, což vede k vnímání herectví a představení jako mozaiky odlišných prvků a pozic. Toto jsou výsledky globální mobility, která s sebou přináší zážitek rozmanitosti za hranicemi pevně stanovených kategorií. Byung-Chul Han (*Hyperkulturalität: Kultur und Globalisierung*. Berlin: Merve 2005) zdůrazňuje, že globalizace je více než výměna mezi různými místy; proměňuje místo samotné. Deset let poté, co Homi Bhabha formuloval postmoderní popis „hybridních kultur“, Byung-Chul Han navrhl v roce 2005 pojem „hyperkulturnost“. Han popisuje hyperkulturní prostor, kde různé prvky sílí, prolínají se a prostupují. A právě transkulturní kontext globalizovaného světa je důvodem, proč je zapotřebí reflektovat a činit terminologie a paradigmata nesamozřejmými. Ve svém příspěvku uvažuji nad tím, jak využít dynamiku globalizace při akademickém výzkumu performančních umění. Co se stane, když se pokusíme koncipovat globalizaci jako svoji vědeckou metodu? Když připustíme mnohost názorů, struktur a tradic? Jsme schopni – a jak – diskutovat o společných i rozdílných rysech představení v rámci toho, co Byung-Chul Han nazývá hyperkulturní matrix?

The Dramaturg – Where Is the Author?

WOJCIECH BALUCH

Roland Barthes was one of the most well-known and prominent perpetrators of the disappearance of an author from the horizon of considerations on modern art. In his theoretical-literary essay published in 1968 “Death of the author”, with the use of convincing arguments and the power of an undeniable writing talent, this French theoretician of literature successfully undermined the author’s authority as a source of meanings and significances to be read in a given oeuvre. Following the path set by Barthes, but also by contemporary theoreticians of art and culture, further theoretical-literary reflection was divided into two main streams. The first one developed various, philosophically complex concepts of a subject deconstruction whereas the second one made a reader the proper author of a text. A closer look at the two methods of excluding the traditional subject of an author from the scope of reflection on a text reveals that in fact the two strategies hide hopeless struggles with the concept of an autonomous subject. All attempts at deconstruction presuppose the prior existence of a coherent subject. The transfer of the responsibility of a text creation onto a reader paradoxically strengthens the concept of a homogeneous source of meanings and significations of a given oeuvre. In such a situation a reader becomes simply a new author, who, throughout the reading process, sets the final and in practice totally authoritative order of meanings.

The failure of the project of depriving a text of its author as an autonomous creator has, in my opinion, two reasons. The first one is linked with the feeling of sentiment to this former category, as a result of which we only seemingly fight against an author. The second one, and more important for me, is the consequence of the tendency for developing subsequent theoretical models that relate to previous ones, which most frequently leads to a practice of undermining or falsifying previous findings. As a result, old questions and old concepts of description keep coming back to life in new acts of negating their existence or procedures of their deconstruction.

Due to the above, in my reflections on an author's situation in modern drama, I have decided to start from a reflection on the phenomena that occur in artistic practice and focus on the person of a dramaturg. This profession has its longest tradition in German theatre. It came to Poland from Germany in the beginning of the 21st century to develop in a significant way in slightly more than a decade. However, independently from an increasing significance of a dramaturg in Polish theatres, the understanding of his role in the creative process still remains at the stage of initial recognition. This situation of uncertainty is best rendered by titles of more and more frequently published texts on the profession of a dramaturg: "But a dramaturg, who is he?"¹ or "A man or a fish?"². The most symptomatic in this respect is the text of one of the lecturers of Academy for the Dramatic Arts in Kraków, in which he confesses that from the beginning of his teaching career in the speciality of dramaturgy, he tries to get to know what he has been teaching his students.³

This quite grotesque clash of perplexity in defining the role of a dramaturg with a quite dynamic increase of the authority of the representatives of this profession constitutes a symptom of a transition period, in which old categories of description lose their operability, and the new ones have not been defined yet. Polish theatre finds itself at this very moment, more and more transformed due to the appearance of dramaturgs. I would like to reflect on the selected aspects of those transformation the subject of my presentation. An insupportable indefiniteness of the profession of a dramaturg and consequences of his actions allow for making an attempt to present theatre activity in a perspective that has not been defined so far.

While looking at the beginnings of modern dramaturgy in Poland, one may notice a strong turn into the direction of more or less complex research that precedes and accompanies staging a play. The lack of a deeper recognition of the explored subject was one of frequent accusations that young Polish playwrights were faced with at the turn of the 20th and 21st century. From that time more and more important role in theatre stagings started to be played by dramaturgs, for whom the recognition of a wide political, cultural, and historical spectrum became an indispensable element of their

¹ WĘGRZYŃIAK Rafał. Ale dramaturg, kim on jest? *Notatnik teatralny*, no. 58–59 (2010), pp. 12–25.

² GRUSZCZYŃSKI, Piotr. Człowiek czy ryba? *Dialog*, no. 9 (2010), pp. 122–126.

³ NYCZEK, Tadeusz. Dramaturg. *Dialog*, no. 7–8 (2011), p. 76.

creative work. A model taken from Germany was domesticated also in Poland. As a result the spectacles themselves gained more political character as defined by Brecht and later on developed by post-Brechtian theatre. However, the Brechtian concept of a political theatre is a certain problem in the inquiries on the dramaturg's work. A convincing argumentation of the need to critically approach the surrounding reality makes that the final effect in the form of a spectacle moves into the background the work made to prepare the staging. The critical dimension of an oeuvre becomes the main criterion of its interpretation and evaluation and thus to a large extent it unifies the diversity of methods of the work on the staging itself. This is why in my considerations on the work of a dramaturg I prefer referring to artists related to Brecht, whose legacy in a larger extent includes their practical actions rather than theoretical generalisations. I am thinking about Erwin Piscator and Peter Stein. On the basis of their selected works, I would like to emphasise the specificity how some modern Polish dramaturgs use critical research postulated by the stream of the critical theatre.

The play by Piscator which aroused my interest in the context of a dramaturg's work was entitled *Rasputin, die Romanows, der Krieg, und das Volk, das gegen die aufstand*.⁴ Preparations for its staging began with renting a place near Berlin so that the group could work in peace on the preparation of the source material. This quite considerable organisational and financial informality would be probably surprising for many modern theatres, which find it difficult to gain funds for their projects.

However, in some respects the work of Piscator group resembles practices that can be noticed on the ground of modern dramaturgy. As a result of the work on the drama, its text was enlarged in terms of the number of scenes and the time-frames of the plot itself. This quite popular tendency to "re-write" classical dramas was characterised by yet another specific feature I will refer to later on. New scenes were written jointly by Gasbarra and Leo Lania as Piscator emphasises. From the perspective of years, it is impossible to determine what this collaboration was about. While having a closer look at the history of drama, it is easily noticeable that whereas a group work in theatre is an

⁴ All details about work on this play are drawn from PISCATOR, Erwin. *Scena półkolista*. In PISCATOR, Erwin. *Teatr polityczny*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1983, pp. 185–206. Original title *Das politische Theatre*, Reinbek bei Hamburg 1963.

indispensable element of this type of artistic activity, it is not common to write a drama jointly as a literary oeuvre.

Piscator attaches to the description of the work of the drama group a reading list that includes historical, political, economic, and literary works. What is more interesting than this list is Piscator's confession in which he reveals that "the leitmotiv of work" on the spectacle were the memories of Paleologue, the French ambassador in Peterborough.

I mentioned both elements of work on the play due to their potential to undermine classical models of dramaturgy. In this respect a group work on a text by two dramaturgs or the replacement of a linear structure of a drama with quite a free order of memories resembles the practices of modern dramaturgs, who rewrite texts of other authors with similar freedom. But in the case of the work by Piscator's group, the freedom meant rather liberation from obligations with regard to a drama and its author in order to achieve a more significant credibility of the text. "Drama is important for us – Piscator explains – but only to the extent it can be proven with facts."⁵ The final effect of dramaturg work aimed then to reveal in drama its historical foundation, which was supposed to be the main criterion of its value.

A similarly complex research on contexts accompanying dramas, authors, or selected topics were developed by another German director, Peter Stein in his theatre activity. While preparing for the staging of one of Shakespeare's plays, together with his group, he conducted a detailed research on the Elizabethan period including both the study of source materials and practical learning of skills typical for that period. Some actors for half a year learned to sing madrigals, others learned how to play a lute. After such thorough preparations, the group organised a two-day event called *Shakespeare's Memory*, during which the viewers could freely walk in a subspace filled with different types of exhibits, characters, and activities typical for the period in which Shakespeare lived. Nine months later, in the same place, Stein's group staged the drama *As You Like It*. Despite the fact that these happenings were distant in time from one another, the artists' intention seems to be very clear to Patterson,⁶ who describes this event. According to

⁵ Ibid., p. 187.

⁶ PATTERSON, Michael. *Peter Stein, Germany's Leading Theatre Director*. London: Cambridge University Press, 1981.

him, the aim was to remind of the fact that the timeless masterpieces by Shakespeare were at the same time very deeply rooted in their epoch. However, this reminder was not to be done in a form of explication, but by the creation of space of common experience of actors and viewers, the eponymous *Shakespeare's Memory*.

The two undertakings described above differ from one another in the aim of the research conducted by groups. In the case of Piscator, the aim was to reconstruct the factual aspect of drama's credibility. For Stein the most important was the common space of historical experience. However, in both cases the final effect was of a coherent and homogeneous character. It does not happen so in the case of works by many modern Polish dramaturgs, who eagerly display the diversity of sources they used, and they leave the final result of their work open for interpretation by viewers and further changes introduced by other artists. Nevertheless, I would like to leave this topic, which is extremely interesting for a theoretical reflection, aside in favour of a phenomenon that maybe is not so common as rewriting and mosaic-like nature of a text, but which in my opinion better renders the specificity of the turn now taking place in the field of dramaturgy. Here I am thinking about the clear inclusion of one's own voice among other discourses contributing to a "text for theatre" (drama text) and one's own experience stemming from the research conducted. In order to illustrate what this strategy is about, I would like to refer to an example of a dramaturgy exercise that the students of Direction and Dramaturgy Department at the Academy for the Dramatic Arts in Kraków had to do. As a whole the task is quite easy, but very symptomatic. First of all students were asked to write, in any selected form, a narrative which would describe an experience important for them. Once the narratives were ready, at the next stage of work, the group read one of them, and the lecturer asked students to write a new narrative on the basis of the one they have just read. At the same time, he selected a character or a perspective sketched in the narrative that was supposed to become a point of departure (or even a dominant) for writing a new story. This quite obvious creative writing exercise, described well an important aspect of work of modern dramaturgs. While writing a story parasitizing a colleague's text, students could not limit themselves to the creation of interesting variations. We need to remember that the source text described an event important for its author. Attempts of getting into someone else's text turned out to be an interference in a private space of one of the

fellow students. At the same time, struggles with such a personal story caused that the narrative strategies adopted by students lost their merely speculative character, becoming a noticeable signals of authors' personal attitude towards the original text.

This simple example of work performed by students of the Academy in Kraków accurately renders the change that took place in dramaturgy from the times of popularisation of research as a creative method by Piscator. The practice of carrying out research that was supposed to erase the individual subject of author from the drama, unexpectedly become a convincing vehicle of dramaturg's voice in the most recent dramaturgy. Obviously, this voice is no longer authoritative, but strongly personal.

While describing the example of the exercise of developing and simultaneous digging into the text of a colleague, I wanted to emphasise the importance of intertwining the text with personal experience. I will describe in detail the strategies of weaving the personal voice into the research material in the context of the second phenomenon important for modern dramaturgy, which is the common work on the dramaturgy of a staging.

The practice of group writing of a text is not that uncommon in the history of theatre, which is best proven by the discussed example of the work of two dramaturgs on Piscator project. Generally speaking, the popularity of this form of creative activity is derived from the fashion of "writing on the stage," which was popularised in the 1960s and 1970s. However, this model aimed at a result similar to the one achieved by an individual author. The main goal of "writing on the stage" was to create a community by working out an agreement and acceptance of the work's final result. The modern work on the dramaturgy of a spectacle often leads into the opposite direction, emphasising the diversity of sources, experiences, and discourses explored during the artistic work. Cathy Turner and Synne Behrndt point to such a mosaic-like nature of sources in *Dramaturgy and Performance*,⁷ so far the major work on the modern dramaturgy. In this context, the authors identify a new task of a dramaturg, which is to link different voices, suggestions, and improvisatory actions in one whole.⁸ At the same time they emphasise that a dramaturg does not aim at obtaining the maximum level of spectacle's coherence,

⁷ TURNER, Cathy – BEHRNDT, Synne. *Dramaturgy and Performance*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2008.

⁸ *Ibid.*, p. 170.

but he often leaves spaces open for interpretation of viewers or improvisations of actors. This just reflection does not exhaust the list of tasks that a dramaturg often performs during the group work. His role is not merely limited to the ordering of the materials provided. During works he is also responsible for encouraging his group to search both in the external sources and in their own experiences. Dramaturgy is not only about the introduction of some order, but, using a colloquial metaphor, it is about creating an artistic confusion, on arousing team members' activity, and their mutual confrontation. In this perspective, a dramaturg does not play the role of an author but an animator, about whom Henry Jenkins wrote in a text on a trans-medial narrative.

I would like to describe briefly this kind of work on a selected example of preparations of an original adaptation of *Platonov* by Mikhail Chekhov made by two dramaturgs of Academy for the Dramatic Arts in Kraków. First of all their mutual cooperation seems to be very interesting. The adaptation of the drama, which is basically about its shortening, was made collectively, mainly during talks and negotiations held at the common table. The discussion of the project with the group was done in the presence of both dramaturgs. However, later on works on establishing relations between characters in individual scenes was made by one person, who tried to get out of the actors their personal experiences as a basis for future characters. Because this work was linked with some kind of opening necessary to free one's imagination, the other dramaturg played the role of a person disciplining the work of the team, often strengthening the voice of the first dramaturg. Towards the end, while watching the staging ready from the director's point of view, he also suggested some staging solutions, which complemented relations created between the characters.

This quite simplified scheme of dramaturgs' work, which I had a chance to follow, does not render the whole complexity. It allows only for noticing that the traditional model of author is not adequate to the situation described neither as a model, nor as a concept which practice opposes to. The above example of work of two dramaturgs is also a basis for yet another important reflection on the character of modern research that was conducted in order to stage *Platonov*.⁹ They did not cover the historic context of the drama, but the cultural space corresponding to the frames of the popular 1990s TV

⁹ *Platonow*, direction and dramaturgy by Małgorzata Maciejewska and Tomasz Jękot, premiere: 22. 5.2014, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie.

series *Dynasty* imposed on the text. Authors of the staging were interested mainly in the history of Poland of the 1990s, for which the world created by the *Dynasty* producers was an unachievable model. This large-scale research found its reflection in the staging. Due to the time constraints I would like to point out only three of its characteristic elements. The first one is a monologue that in a confession-like manner depicts the image of the 1990s from memory. What is characteristic for the manner of work, it was an unprocessed e-mail from one of the team's dramaturgs, heuristically sketching her memories from that period. The adaptation of the drama as a whole turned into a scheme of scenes typical for soap operas. The construction of characters was based on imagination and fantasy of young actors for whom the 1990s are the memory of their childhood. A considerable part of work on *Platonov* as about the analysis of different materials from the 90s and confrontation against them, mainly in order to stimulate individual memories and fantasies of the team members.

While having a look at this schematically drafted dramaturg's and director's solutions, one can see two features specific for modern dramaturgy. First of all, from the complexity of creative relations that are revealed by the discussed example it is impossible to have any idea about the author. It is not a dramaturg who, by organising the whole work, is also a part of the process and creative experience. Second of all, as I have already mentioned, historical and cultural inquiries lose their objective character, or using Brecht's words their distancing character, in favour of a personal commitment, which on one hand strengthens the individual voices of a staging creators, and on the other it does not allow any of them to take a dominating position.

In such a situation it is not very difficult to predict that what should also change is the language of a staging analysis. Having some suggestions about methodologies that are interesting in this context, I would like to end my today's presentation with some general observations, which point to the direction of future research. First of all, in the light of the described changes introduced by dramaturgs to the creative activity, questions about what a staging presents should be replaced by a question: what a given dramaturgy makes important for the viewers. Secondly, if the staging becomes an oeuvre which consists of "voices" of many individuals, also its interpretation should in a larger extent provide for the individual dimension of our reception. To make the above postulate more precise, searching for the meaning of the staging we watch, we should

try to look for an answer to the question what was important for me and how it changed my life experience. Next, while trying to create a new language of description of modern theatre plays it is worth turning to its dramaturgy.

At the present stage, I cannot provide an exhaustive definition of dramaturgy, but I also do not want to do this. For I am convinced that on the basis of its various historical clarifications and examples of dramaturgs' work such as those that I have described in my paper, we should face with the category of dramaturgy, adopting it as a central for the present-day theatre. Achievements and work methods of modern Polish dramaturgs prove that nowadays it is the most interesting and most dynamically developing branch of theatre activity. What is more, the horizon of dramaturgs interest and their artistic practice go beyond the field of theatre-related activities. The philosophical background to which they refer to and the ability to the immediate adaptation to changes brought by the modern technological revolution make that the phenomena noticed in dramaturgy can be described in categories of an important turn in modern culture. This is why in my opinion the present interest in the theatre staging should shift into the direction of dramaturgy and analysis of changes that occurred in theatre and not only theatre activity as a result of the emergence of a dramaturg.

Dr. hab. Wojciech Baluch působí na Katedře performatiky Jagellonské univerzity v polském Krakově. Ve své první knize *Performing the Meaning* vytvořil model interpretace vnímaných divadelních (ale rovněž obecných, každodenních) situací jako kompilaci kognitivní sémantiky a teorie relevance. V roce 1998 získal stipendium Fulbrightovy nadace na šestiměsíční pobyt na Katedře lingvistiky na univerzitě SUNY v Buffalu ve Spojených státech. Ve své další knize navrhuje svůj vlastní model slabého diskurzu v současné polské dramatice. V současné době pracuje na novém obratu v oboru humanitních věd v kontextu nové formy tvorby iniciované vznikem nové pozice dramaturga. Rovněž se zabývá televizními seriály a subjektem identity v době digitálních médií.

E-mail: wojciech.baluch@uj.edu.pl

Dramaturg – kde je autor?

Příspěvek se zabývá důsledky vzniku postu dramaturga v divadle. Pozice dramaturga, která je v německých divadlech dobře zavedená, se v Polsku stala velmi oblíbenou teprve před deseti lety. Během tohoto období otevřela krakovská Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego nové studijní programy pro dramaturgy a v polských divadlech začali působit absolventi tohoto nového uměleckého oboru. Díky jejich přítomnosti v divadlech a jejich uměleckému působení vznikly nejen nové formy dramaturgie, ale byl rovněž ovlivněn vizuální rozměr inscenace a změnil se perspektivy její analýzy. Zdá se, že stále silnější pozice dramaturga v polském divadle s sebou přináší velký potenciál změn mnoha aspektů inscenace. Ve svém příspěvku se soustředím na problematiku autorovy pozice v divadle, na vybraných příkladech budu demonstrovat, jaké otázky vyplývají z vymizení jeho autority.

F O T O G R A F I C K Á
P Ř Í L O H A



Děkan DIFA JAMU Zbyněk Srba zahajuje konferenci



Auditorium konference



Jan Císař a Eva Stehlíková



Wojciech Baluch



Josef Kovalčuk



Daniela Pillgrab



David Drozd



Petr Oslzlý a Jan Císař



Erhard Ertel



Mariusz Bartosiak



Křest poslední knihy Bořivoje Srby *Prozření Genesisovo*, zleva Zbyněk Srba, tlumočnice Eva Leňová, Josef Kovalčuk, Martina Procházková, Petr Oslzlý



Setkávání při společenském programu, zleva Daniela Pillgrab, Michal Zahálka, Tomáš Příkrý, Martina Procházková, Radka Kunderová, Jitka Šotkovská

Ediční poznámka

Publikace obsahuje příspěvky přednesené na mezinárodní teatrologické konferenci *Aktuální otázky analýzy inscenace/představení: in memoriam prof. PhDr. Bořivoj Srba, DrSc.*, která se konala ve dnech 21.–22. listopadu 2014 na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. Jsou zachyceny v původním jazyce a v pořadí, v jakém na konferenci zazněly. Výjimku představují příspěvky doc. MgA. Davida Drozda, Ph.D., a doc. Dr. Andrease Engharta, kteří nedodali finální verzi k publikaci. Způsob odkazování a uvádění bibliografie byl sjednocen podle běžně užívané české a anglosaské normy.

AKTUÁLNÍ OTÁZKY ANALÝZY INSCENACE/PŘEDSTAVENÍ

In memoriam prof. PhDr. Bořivoj Srba, DrSc.

Příspěvky přednesené na mezinárodní teatrologické konferenci DIFA JAMU

21.-22. 11. 2014 Brno

Editorka Radka Kunderová

Česká korektura Jitka Šotkovská

Grafická úprava obálky Josef Bubeník

Fotografie z konference Petr Chodura

Fotografie Bořivoje Srby archiv rodiny Srbovy

Překlad Ivan Kolman

Vydala Janáčkova akademie múzických umění v Brně v roce 2014

Vydání první

ISBN 978-80-7460-073-9

