

DIVADELNÁ SCÉNOGRAFIA ARCHITEKTONICKÝCH OBJEKTŮ



PETER MAZALÁN

Fakulta architektúry Slovenskej technickej univerzity, Bratislava

Abstrakt: Počnúc začiatkom 20. storočia začalo divadlo narábať s novým výrazovým konceptuálnym literárnym a priestorovým slovníkom. Vývoj metód generovania architektúry priblížil tento syntetický indikátor civilizácie a kultúr v súčasnosti k bodu, keď sa z podstaty svojho archetypu stáva intelektuálnou kódovanou šifrou. Spôsoby jej tvorby a percepcie sa prostredníctvom nových médií zradikalizovali. Architektúra bude v kontexte tejto štúdie reprezentovaná scénografiou. Predmetná štúdia nechápe architektúru v klasickom význame stavby a scénografiu ako kulisu. Skúmame ich vo vzťahu k miestu a jeho inherentným charakteristikám aj cez heterotopiu a synestéziu, kde sa miesto stáva sférou imaginácie publika v jeho špecifickej role.

Kľúčové slová: divadlo, scénografia, architektúra, realizmus, história, divadlo dokumentu, site-specific divadlo

Úvod

Dočasnosc, zaznamenanie správ a informácií, dokumentárna reflektívnosť – aj to sú vlastnosti divadelného umenia. Jednou zo zložiek, ktorá tvorí divadlo, je priestor, kde sa odohráva. Scénografia a divadelná architektúra patria k tým častiam divadelného diela, ktoré významne formujú jeho koncept, sú spoluurčujúcimi faktormi pri čítaní režisérskeho výkladu, a zároveň zasadzujú dielo do určitého estetického rámca. Divadelný priestor atmosféry, rovnako ako architektonický utilitárny priestor, má svoje kultúrne a spoločenské funkcie. Od počiatkov veľkých divadelných reforiem 20. storočia sa stával výraznou, originálnou reinterpretáciou dramatickej predlohy. Divadlo malo tendenciu predostrieť apelatívnu výpoveď nielen po literárnej a hereckej stránke, ale aj svojím vizuálnym spracovaním. Divadelníci začali narábať so širokou škálou výrazových foriem a prostriedkov.

V štúdiu prostredníctvom teórie scénografie a architektúry analyzujeme také divadlo, ktoré je divadlom miesta – priestoru a jeho symbolu takéhoto miesta. Štúdiu koncipujeme ako stručný historický prehľad dvoch divadelných prístupov ku scénografii, ktorá využila priestor mimo divadelnej budovy (scénografia hál a mesta a divadlo-dokument), pričom scénografiu stavíme do nového kontextu k médiu architektúry. Skúmame tu divadlo, ktoré je postavené na úroveň vernej „sociálnej imitácie“, transformujúce nadčasové hodnotové otázky, ktoré sú predmetom drámy. Zamýšľame sa nad scénografiou, ktorá pracuje s reálnou architektúrou, jej obrazom alebo fragmentom vytvárajúcim fikciu, ktorej sila pôsobí odlišne od priestorových divadelných abstrakcií. Takéto dosádzanie príbehov do známych architektonických

typológií¹ môže divákovi priniesť analýzu vlastného hodnotového systému z inej perspektívy, oproti vnímaniu scénických výtvarných abstrakcií. Špecifická architektonicky-hyperrealistická scénografia sociálnej a politickej imitácie dostáva v ďalšej vrstve nové znaky a významy. Architektonická forma, ktorá je predmetom tejto štúdie, je zároveň scénografiou. Teória architektúry tu bude diskutovaná vo vzťahu k divadelnej vede, pričom priestor vnímame ako plochu obrazotvornosti.

Architektonicko-teoretický diskurz s presahmi do filozofie, sociológie a literatúry, snažiaci sa o riešenie systematických definícií, je vo svojej mnohorakosti, ktorú mu prinieslo 20. storočie (t. j. moderna, postmoderné a postštrukturalistické experimentovanie, dekonštruktivizmus a i.), stále otvorený. Slovom Hansa Lehmana: „Nastalo obdobie zmeny spôsobu vnímania: simultánna a multiperspektívna percepcia nahrádza lineárno-postupnú. Povrchnejšie, no zároveň obsiahlejšie vnímanie nastupuje na miesto koncentrovaného, hlbšieho, predobrazom ktorého bola lektúra literárneho textu.“²

Spojenie teórií

Teoretik architektúry Sigfried Giedion sa v diele *Priestor, čas a architektúra* (*Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, 1941) zaoberá modernistickou architektúrou. Za hlavnú úlohu súčasnej architektúry považuje „pretlmočenie platného spôsobu života pre našu dobu“³. Podľa filozofa a teoretika umenia Karstena Harriesa je táto Giedionova idea bez zadefinovania spôsobu života pre našu dobu neucelená, napriek tomu Harries považuje za pravdu, „že nám architektúra má ďalej pomáhať nájsť svoje miesto a svoju cestu vo svete, ktorý v nás vyvoláva stále väčšiu dezoorientáciu.“⁴ Pod etickou funkciou architektúry Harries rozumie jej úlohu napomôcť s artikuláciou spoločného étosu. S Giedionom polemizuje aj o úlohe tlmočenia a interpretácie architektúry: „Ak je tlmočenie jej hlavnou úlohou, potom jej musí náležať schopnosť reči.“⁵ Nie je mu však jasné, či je o architektúre možné tvrdiť, že rozpráva, prípadne, v akom zmysle je to možné povedať: „Sémantika architektúry bude fungujúca, pokiaľ bude mať architektúra zámer byť médiom k podaniu významu s nástrojmi, ktorými sú znaky: reprezentácia a symbol. Architektúra, ktorá reprezentuje inú architektúru, plní sama symbolickú funkciu. Vyzýva nás, aby sme na ňu – a teda nutne aj na jej okolie – nazerali určitým spôsobom. Zmyslom architektonických symbolov nie je popisovať, ale vyjadrovať.“⁶

Americký teoretik a kritik architektúry, predstaviteľ svetovej architektonickej postmoderny Charles Jencks charakterizuje postmodernu ako hybridnú formu eklectiky a irónie. Je pre neho nepretržitým výberom, dvojitém kódovaním, znakom

¹ Architektonickou typológiou v tomto prípade myslíme druh stavebných objektov podľa ich účelu (napr. školské stavby, stavby pre zdravotníctvo, športoviská, kultúrne stavby, rezidenčné projekty, administratívne objekty a i.) s ich typickou funkčnou a technickou prevádzkou a zázemím.

² LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 13. ISBN 978-80-88987-81-9.

³ Citované podľa HARRIES, Karsten. *Etická funkcie architektúry*. Praha : Arbor vitae, 2011, s. 11. ISBN 978-80-87164-97-6.

⁴ Tamže, s. 13.

⁵ Tamže, s. 23.

⁶ Tamže, s. 139.

širokého výberu, konfliktu a diskontinuity tradície. Postmodernu vníma ako vtipnú a nevinnú, s hybridným výrazom, ktorá je jasne štylisticky definovaná a je stratégiou – na rozdiel od fragmentárneho expresionizmu, agresívne orientovaného štýlu, definovaného ako neomodernizmus.⁷ Pre Umberta Eca je postmoderna reakciou na modernu, rozpoznávaním minulosti, ktorá nemôže byť ignorovaná, pretože jej deštrukcia by viedla k utíchnutiu. Musí byť preto znovu navštívená, ale s iróniou, nie nevinne.⁸

Téma divadelnej scénografie je považovaná za rovnocennú zložku komplexného Gesamtkunstwerku. Izolovaný diskurz o nej, bez režisérskeho a hudobného výkladu, nemusí byť teda relevantný. Scénický priestor však v niektorých prípadoch, predovšetkým pri citáciách fragmentov existujúcej architektúry, dokáže pre recipienta vygenerovať natoľko výrazovo a významovo silné miesta alebo diorámy, že fungujú aj samotné, v zmysle určenia zásadného konceptu.

Scénografické nástroje

Aby sme mohli scénografiu analyzovať, potrebujeme vypracovať teoretický model jej tvorby, fungovania a recepcie. Scénografiu teoreticky analyzujeme vo vzťahu k hercovi, k publiku, k obrazu, ktorý scénografia vytvára, a k miestu, kde sa realizuje. Pojmy heterotopia a synestézia nám pomáhajú k filozofickému pochopeniu a prepojeniu obrazotvornosti so scénickým umením.

Akokoľvek reflexia reality je podstatne ovplyvnená vizuálno-akustickou skúsenosťou, vzormi a šablónami. Rovina vizuálneho vnímania umožňuje veciam vstupovať do vedomia. To, ktoré faktory nám najviac utkvajú, záleží aj na fakte, či budeme priestor analyzovať ako objektívizovaný alebo subjektívizovaný.⁹ Objektívizovaný priestor nás bude zaujímať ako súbor určitých vlastností nezávislých na individuálnych prežívaniach, zatiaľ čo subjektívizovaný priestor nám bude referovať o individuálnych prežitkoch. Oba priestory sú previazané a vzájomne sa ovplyvňujú. V divadelnej scénografii je toto rozdelenie možné sledovať na fyzickom používaní priestoru. Scénografia vytvorí svojimi objemami reálne hranice, ktoré navádzajú interpreta ku schematickým manévrom. Súčasne však dáva možnosť reinterpretovať tieto pohyby a využitie miesta individuálnym, subjektívnym prístupom.

Divadelný obraz nie je možné chápať ako fixný artefakt, ani ho redukovať iba na vizuálne vnímanie. Skôr sa prejavuje ako prchavý synestetický fenomén, ktorý sa neodohráva osamotený pred zrakom a sluchom diváka, ale je ako dianie v atmosfére vnímaný všetkými zmyslami na rovnakej úrovni. Vnímanie obrazu sa v tomto náhľade dá pochopiť ako synestetický obrazový jav, pri ktorom sa orientuje pozornosť tak na inscenovaný divadelný obraz, ako aj na sprevádzajúce predstavy a vlastné telesné pocity. Je to hra obrazov dejúcich sa medzi vnútrom a vonkajškom, subjektom a objektom, prezentáciou a reprezentáciou.¹⁰

⁷ Pozri ŠORMOVÁ, Eva. *Space and the Postmodern Stage*. Praha : MU Studio, 2000, s. 54. ISBN 8070081066.

⁸ Tamže, s. 54.

⁹ Pozri AJVAZ, Michal – HAVEL, Ivan – MITÁŠOVÁ, Monika. *Prostor a jeho člověk*. Praha : Vesmír, 2004, s. 154. ISBN 80-85977-60-5.

¹⁰ Pozri WIHSTUTZ, Benjamin. *Theater der Einbildung – Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*. Bielefeld : Transcript Verlag, 2011, s. 16. ISBN 978-3-934344-94-5.

Divák sa stáva časťou celku zažitého miesta, resp. miesta skúsenosti, hoci i tu ostáva vo vzdialenosti, ktorá určuje sledovanie iných procesov. Cez vedenie svojho pohľadu vytvára najprv súvislosti a vzťahy. Sleduje sám seba, a zároveň sleduje sledovanie iných divákov. Miesto divadelnej skúsenosti sa stáva laboratóriom videnia a pohľadom na časti procesov, organizuje pohľady a dokáže robiť tieto procesy viditeľnými a neviditeľnými.

Reálne miesta, ktoré súčasne reprezentujú a vysvetľujú viaceré iné sledované miesta a časy, môžeme nazvať heterotopiou. Tá podľa nemeckého teoretika divadla Stefana Tiggesa reprezentuje miesta, ktoré predstavujú „protimiesta“ – uskutočnené utópie, v ktorých všetky skutočné miesta dokážu klásť otázky. Sú miestami ležiacimi mimo všetky iné miesta, hoci sa nechajú samé lokalizovať.¹¹ Zobrazenia vzťahujúce sa na skutočné miesta tematizujú divadelný priestor, alebo vytvárajú miesta nezvyčajné – abstraktné. Divadelnými prostriedkami kreujú reálny čas, keďže vo svojom výraze nevytvárajú fiktívnu časovú vrstvu.¹²

Súčasná divadelná prax vo svojej kontextuálnosti a interdisciplinarite preberá antropológiu popri inom aj v rovine výskumu konkrétneho miesta – už nie ako scénografiu, ale ako skutočné miesto udalosti, teritórium, jeho zdokumentovanie a kontextualizovanie. Ak študujeme divadelný priestor ako heterotopický, zisťujeme, že v určitej sociálnej skupine otvára možnosť formovať utváranie kolektívnej pamäti. Teoretická literatúra Svetlana Boym chápe kolektívnu pamäť ako „zdieľané orientačné body v každodennom živote“, ktoré preklenujú a začleňujú individuálne spomienky do zdieľanej sociálnej siete.¹³ Symbolmi tvorené umelecké obrazy tak dostávajú špecifickú naratívnu, čitateľnú pre zdieľateľov tejto kolektívnej pamäti. Súvisí to s dramaturgickou a scénickou voľbou spracovávať v divadelnom umení citácie predmetov alebo objektov, ktoré sa vzťahujú na historicky nedávne obdobie do roku 1989 (napr. v diele scénografky Anny Viebrock). V súčasnom divadle je prezentovanie konkrétnych vizuálnych symbolov z obdobia pred rokom 1989 nástrojom „ostalgie“ diskurzu.¹⁴ Spoločnosť a jej priestor sa utvárajú vo vzájomnom vzťahu porozumenia vlastnej minulosti a prítomnosti. Toto porozumenie sa materializuje najmä v miestach, ktoré táto spoločnosť obýva, prípadne v miestach, kde im chce porozumieť – v našom prípade v divadlách.

Hudobné divadlo ako syntéza

„Z určitého hľadiska nie je divadlo, ktoré kombinuje svoje vyjadrovacie prostriedky, nové, lebo spájanie rôznych druhov umenia je staré ako umenie samo. (...) Oddeľovanie týchto druhov umenia pravdepodobne nasledovalo vo vývoji ľudského vedomia po rozlíšení umenia a života. (...) Civilizácia trvala na špecializácii umeleckých funkcií. Z historického hľadiska sa len potom mohli špecialisti v jednom ume-

¹¹ Pozri TIGGES, Steffan – PEWNY, Katharina – DEUTSCH-SCHREINER, Evelyn et al. *Zwischenspiele – Neue Texte, Wahrnehmungen und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*. Bielefeld : Transcript Verlag, 2010, s. 319. ISBN 978-3-8376-1015-4.

¹² Pozri DECK, Jan – SIEBURG, Angelika et al. *Paradoxien des Zuschauens – Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld : Transcript Verlag, 2008, s. 15. ISBN 978-3-89942-853-7.

¹³ Pozri ZÁLEŠÁK, Ján. *Minulá budúcnosť*. Brno : Vysoké uční technické, 2013, s. 74. ISBN 978-80-214-4794-3.

¹⁴ Pojem ostalgia vznikol v bývalom východnom Nemecku spojením slov Ost (Východ) a algia (smútok).

leckom odbore spájať s odborníkmi z iného odboru a vytvárať moderné divadelno-hudobno-tanečné kompozície ako opery.“¹⁵

Aspekty vnímania divadelného umenia v zmysle, ako ich popísal autor tohto výroku, teoretik umenia Richard Kostelanetz, môžeme demonštrovať na komplexnom divadelnom druhu – hudobnom divadle, konkrétne na opernom umení. Práve zrod opery v 16. storočí významne podnietil vývoj scénickej a javiskovej technológie. Ako pretrvávajúca forma však opera v súčasnosti prechádza obdobím významového prehodnocovania. Analýzou operného umenia sa zaoberajú aj Barbara Beyer a kolektív v publikácii *Die Zukunft der Oper* (Budúcnosť opery). Sociológ a kulturológ Dirk Baecker v nej tvrdí, že baroková opera, ktorá vznikla na kniežacích dvoroch a neskôr bola tvarovaná v mierkach meštiackych divadiel, sa v 20. storočí vyvinula do svojej vlastnej karikatúry. V dnešnej spoločenskej sieti sa usiluje o novú formu svojho súkromia, privátneho zaobchádzania so sebou samou a o svoj vlastný spoločenský vývoj.¹⁶

Iným argumentom, prečo sú vývoj a prežitie operného umenia komplikovanejšími než je to pri iných druhoch umení, je fakt jeho historickosti. Réžia operného diela je definovaná ako umenie interpretácie, pričom môže ísť o interpretáciu historických alebo novodobých partitúr a operných libriet. Diskurz o takzvanom „režisérizme“ alebo „režisérskom divadle“ ako prístupe k interpretácii je vedený predovšetkým pri spracovávaní starších predlôh, na ktoré je už naviazaná uvádzacia prax a je možné ich vo svojej histórii porovnávať. Reinterpretácie, ktoré sa odchyľujú od inštrukcií v partitúrach, od poznámok samotných autorov či od interpretačnej praxe prechovávajúcej konzervatívny, rekonštrukčný naratívny princíp zobrazovania, nahliadajú na historický motív ako na látku, ktorá je potenciálne transformovateľná vo vzťahu k súčasnosti.

Divadelný obraz podľa Benjamina Wihstutza

Teatrológ Benjamin Wihstutz vo svojej práci *Theater der Einbildung – Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers* (2011)¹⁷ publikoval o divadelnom obraze nasledujúce tézy: Divadelné obrazy sú inscenované obrazy. Inscenovanie dáva obrazu jeho rám. Divadelné obrazy sú pominuteľné. Nejedná sa o dielo – obraz, ale o obraz – udalosť (jav). Divadelné obrazy sa stávajú vnímanými vo svojej časovej syntaxi. Tá prepája prítomné s minulým a budúcim. Divadelné obrazy sú synestetické obrazy. Ako synestézie sa stávajú zažitými v jedinečnej podstate.

Podľa Wihstutza, pri rámovaní obrazu nejde vždy o doslovné ohraničenie objektu. Inscenovanie divadelného obrazu by sa dalo zjednodušene chápať ako aranžovanie všetkých elementov divadelného diania – od hereckých skúšok po technickú výpravu a príslušenstvo s jeho následným riadením a logistikou. Architektonické inscenované miesto však samo osebe nedokáže bez divadelného inscenovania vytvoriť

¹⁵ KOSTELANETZ, Richard. *Divadlo zmiešaných médií* [online]. Dostupné na <https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/IM047/um/RichardKkostelanetz.pdf> [cit. 31. 1. 2017].

¹⁶ Pozri BEYER, Barbara – KOGLER, Susanne – LEMBERG, Roman et al. *Die Zukunft der Oper Zwischen Hermeneutik und Performativität*. Berlin : Theater der Zeit, 2014, s. 27. ISBN 978-3-943881-88-2.

¹⁷ WIHSTUTZ, Benjamin. *Theater der Einbildung – Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*. Berlin : Theater der Zeit, 2011. ISBN 978-3-934344-94-5.

divadelný obraz. Keďže je divadlo umením okamihu, jeho zobrazenie (divadelný obraz) je skôr originálnou udalosťou bez schopností ďalšej presnej reprízy. Divadelný obraz je originálom, ktorý sa udeje pred publikom a v okamihu opäť zmizne. Je estetickou kontempláciou, ktorá sa odohrá v moduse zotrvania. Divadelný obraz sa teda udeje vo svojom uvedení ešte predtým, ako je sám obrazom.

Divadelný obraz sa nikdy nevyskytuje v bezznakovom alebo bezvýznamovom priestore. Vždy je vnímaný v kontextoch, ktoré určia významové pridelenie. Tento kontext môže byť ovplyvnený dvojako: na divadelný obraz je nazerané buď v rámci predstavenia v súvislosti s predošlými a nasledujúcimi obrazmi, alebo v závislosti od divákovej skúsenosti, spomienky či očakávania. Wihtstutz tvrdí, že nie je možné oddeľovať scénické obrazy od subjektívneho diváckeho vnímania. Na jednej strane sa stávajú javmi prítomnosti inscenovanými pred divákmi. Zároveň sú však aj predlohami a napodobeninami či subjektívnymi predstavami vo forme spomienok, asociácií a očakávaní. Vnímanie scény je teda možné uchopiť ako dvojakú syntézu. V prvej sú obrazy svojou podstatou syntetizujúcimi fenoménmi: nenechávajú sa redukovat' na svoju vizualitu či inú významovú úroveň, ale budú vnímané komplexne, všetkými zmyslami. Druhá syntéza – pocitová – narába v obraze s pocitom priestorovej atmosféry. Tá generuje u diváka konkrétne emócie. Predlohy a napodobeniny, spomienky a očakávania sú vedomé i podvedomé predstavy niečoho neprítomného, čo sa spája s prítomným – sú obrazom scény.

Dokument doby

Nemecká teatrologička Erika Fischer-Lichte tvrdí: „Divadlo, ktoré nedokáže vytvoriť ilúziu a divákovej fantázii neumožní prežiť predvádzané zážitky, nebude schopné uskutočniť premenu a transformáciu ani u ideálneho diváka. Zostane len kratochvíľou a zábavou.“¹⁸ Podľa Richarda Schechnera sa divadlo popri jednoznačných umeleckých formách vzťahuje tiež na politické a spoločenské ceremoniály či športové udalosti. Ide o podujatia „priestorovo sa odohrávajúce prevažne na veľkých plochách. Arény, štadióny, kostoly a divadlá sú stavby, ktoré nebývajú ekonomicky sebestačné. (...) Tieto priestory sú využívané nárazovo a intenzívne. Majú jedinečné usporiadanie, ktoré umožňuje veľkej skupine ľudí sledovať malú skupinu – a zároveň si uvedomovať samu seba. Takéto usporiadanie vyvoláva dojem obradnosti a oslavy. (...) V priestoroch, kde sa performuje realita, dochádza k oživeniu znovupotvrdeniu morálnych hodnôt spoločenstva – posilňujú spoločenskú spolupatričnosť.“¹⁹ Aby divadlo neostalo iba vyššie spomenutou kratochvíľou, divák by s jeho metaforickým jazykom mal byť schopný prepájať a vnímať udalosti, javy a objekty, ktoré ho obklopujú a ktoré priamo žije.

V priebehu svojho vývoja si divadelná architektúra kamenných inštitúcií osvojovala nové slohové, technické alebo dispozičné riešenia. 20. storočie prinieslo celkom nové myslenie o umiestnení divadla. Nie sú to iba alternatívne skupiny, kto využíva nezvyčajné priestory a posúva recepciu divadelníctva. Niektoré, aj renomované divadelné inštitúcie umiestňujú svoje produkcie alebo časť sezóny (napr. festivaly) do

¹⁸ FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003, s. 104. ISBN 80-88987-47-4.

¹⁹ SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009, s. 28. ISBN 978-80-89369-11-9.

priestorov, v ktorých divadelné diela fungujú ako priestorovo-špecifické podujatia. Stávajú sa diverzifikovnejšími a otvorenejšími aj pre nových divákov.

Reformátori divadelného myslenia prvej polovice 20. storočia boli v oblasti architektonických a priestorových možností tvoriví. Všetkých zjednocovala snaha narušiť kukátkový divadelný princíp. Vyhľadávali exteriéry amfiteátrov, nádvorí, prírodných scenérií jazier a hôr, spoluvytvárali politicko-propagandistické divadelné akcie. Produkcie presúvali do obrovských cirkusov, pôvodné divadelné sály prestavovali za účelom rušenia bariér medzi javiskom a hľadiskom.

Scénografia hál a mesta

Rozmach výstavby divadelných budov s ich scénografickými technológiami kulminoval približne od konca 18. do polovice 19. storočia, teda v čase národných obrodení väčšiny európskych krajín. Talianska baroková scénografia prežívala svoj vrchol, no jej ilustratívna dramatická ilúziornosť a izolovanosť, postavená na dekoráciách ako najdôležitejšej divadelnej zložke, vo svojej pôvodnej ideii neustále narážala na drámu, ktorá mala snahu prezentovať čo najviac mechanizmov a kulís. Málo pružná scénografia nevyhovujúca novej divadelnej praxi a tiež vývoj chápania umeleckého vnímania vo vzťahu k zobrazovanej skutočnosti podnietili umelcov k hľadaniu nových miest pre uvádzanie dramatických textov. Divadelníci v 19. storočí začali objavovať možnosti inscenovania hier v iných auditoriálnych priestoroch. V tomto období prekvitala v Európe stavba cirkusových budov, ktoré boli zároveň využívané aj ako festivalové haly, kde sa uvádzali klasické hudobné symfonické diela.

Opúšťanie kamenných divadiel a inscenovanie divadelných diel na pôvodne nedivadelných miestach sa v 20. storočí objavuje už v tvorbe rakúskeho divadelného a filmového režiséra a producenta Maxa Reinhardta (1873 – 1943). V protiklade k dovtedajším, často schematickým spracovaniám divadelných predlôh sa Reinhardt snažil uplatniť v dramaturgii i réžii individuálny prístup ku každému inscenovanému dielu. Používal mnohé technické novinky: otáčavé javisko, farebné svetlo, bežiaci pás. Komponoval scénické obrazy, ktoré boli vo výrazoch, svetle a farebnosti inšpirované klasickými maliarmi, napr. Rembrandtom. Pri koncipovaní divadla cítil jeho intímnu („Kammerspiele“) či naopak monumentálnu mierku. Keď sa v berlínskom Neues Theater roku 1905 zdvihla pred divákmi opona a uvideli krásnu zalesnenú scénu Shakespearovho *Sna noci svätéhojána*, bolo jasné, že „neprichádza iba revolúcia scénografie, ale začiatok nového divadla“²⁰. Sofoklovu tragédiu *Oidipus Rex* inscenoval v roku 1910, po takmer 2000 rokoch od jej vzniku, ako mohutný návrat gréckej drámy v obrovskom berlínskom Zirkus Schumann²¹ (neskôr Grosses Schauspielhaus)

²⁰ PATTERSON Michael, *The revolution in German Theatre – 1900-1933* [online]. New York: Routledge – Taylor and Francis Group, 2016. Dostupné na <https://lnk.sk/mtDX> [cit. 1. 2. 2017].

²¹ Zirkus Schumann, ktorý prevádzkoval významný varietný podnikateľ Albert Schumann, patrilo pôvodne inému cirkusovému a varietnému prevádzkovateľovi, Ernstovi Renzovi. Jeho Circus Renz z roku 1842 bol prvou nemeckou budovou tohto typu. Budova však musela ustúpiť novej výstavbe, a tak prestavbou veľkej trhovej haly vznikol nový Circus Renz, neskôr premenovaný na Zirkus Schumann. Albert Schumann, následne založil druhé veľké varietné divadlo, Albert Schumann Theater vo Frankfurte nad Mohanom.

pre približne 5000 divákov.²² Pred uvedením v Berlíne však *Oidipus Rex* precestoval celú Európu, hralo sa zásadne vo veľkých sálach, pričom turné sa začalo v mníchovskej Musikfesthalle pre 3000 divákov. Budovanie mohutných divadelno-varietných, operetných a cirkusových divadelných objektov po celom Nemecku bolo na vzostupe od polovice 19. storočia, keď divadlo plnilo predovšetkým spektakulárnu a zábavnú funkciu.

Pre uvádzanie gréckych tragédií hľadal Reinhardt arénovité javiská. *Oidipus Rex* bol pre neho prvou skúsenosťou, keď ho pri tvorbe neobmedzoval portálový oblúk. Scéna pozostávala predovšetkým z čiernych zavesených textilných plôch s redukovanými drobnými a abstrahovanými kulisami. Za Reinhardtovu najtypickejšiu a zároveň najvizuálnejšiu prácu sa dá považovať inscenácia hry Karla Vollmöllera *Das Mirakel* (Zázrak), premiérovaná v roku 1911 v londýnskej výstavnej hale Olympia²³. Pre inscenovanie archetypálneho spojenia drámy a náboženského rituálu – stredovekej legendy – bola v Olympii vytvorená monumentálna scénografia znázorňujúca stredovekú katedrálu. Hralo sa bez hovoreného slova, keďže rozloha a usporiadanie scény by znemožnili jeho počuteľnosť. Na produkcii sa podieľal viac než 2000-členný štáb zložený z hercov, hudobníkov, zboru, tanečníkov, štatistov a iného personálu.

Max Reinhardt, ktorý bol popri Richardovi Straussovi a Hugovi von Hofmannsthalovi spoluzakladateľom Salzburských slávností (1920), prispieval k ich konaniu režisérskym dielom. Otváracím predstavením prvého ročníka festivalu bola moralita Huga von Hoffmansthalu *Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes Jedermann*²⁴ v réžii Maxa Reinhardta a so scénografiou Alfreda Rollera. Inscenácia sa hrala na Domplatz (Námestí pred domom), pred vstupom do chrámu. Podľa profesora Johna L. Styana, autora monografie *Director in perspective – Max Reinhardt*, sa zdala byť viac rituálnym divadlom než festivalovým programom a jej diváci skôr komunitou než festivalovým publikom.²⁵

Skutočná scénografia mesta prepožičala *Jedermannovi* špecificky symbolický charakter. Dej sa síce odohrával iba na drevenom javisku pred dverami katedrály, no divák mal zdieľať hry po celom meste. Herci predstavujúci rôzne charaktery vchádzali na scénu vždy z iných námestí, z katedrály, alebo anonymne sediaci v publiku vstúpili do hry z auditoria. Reinhardt naplno využil danosť miesta vo všetkých jeho detailoch: vo zvuku organovej hry a zboru z katedrály, v zvonení zvonov z okolitých chrámov, v hlasoch zo vzdialenejších mestských veží či stredovekého hradu, odkiaľ sa zvuk preniesol omnoho neskôr a znel ako zo záhrobia. Táto symbolika bola vedená v súlade s režisérskou interpretáciou a charaktermi postáv. Reinhardt pracoval predovšetkým s prirodzeným svetlom: s premenou denného svetla od súmraku až k tme osvetlenej faklami. Patril medzi prvých režisérov, ktorí detailne dbali na každú zložku produkcie, čo dokazujú aj dokonalé režijné a technické inscenačné poznámky z jeho režisérskych knihách.

²² Pozri ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA : Max Reinhardt [online]. Dostupné na <https://www.britannica.com/biography/Max-Reinhardt> [cit. 1. 2. 2017].

²³ Olympia bola postavená ako najväčšia výstavná hala v Anglicku v roku 1884 spoločnosťou Andrew Handyside and Company.

²⁴ Hoffmansthalov *Jedermann* sa hrá na Salzburských slávnostiach s výnimkou obdobia 2. svetovej vojny nepretržite.

²⁵ Pozri STYAN, John L. *Director in perspective – Max Reinhardt* [online]. Cambridge : Cambridge University Press, 1982. Dostupné na <https://lnk.sk/vxUY> [cit. 1. 2. 2017].

Popri špecifických projektoch v exteriéri mesta ponúkajú Salzburské slávnosti aj predstavenia v atraktívnom objekte niekdajšej Felsenreitschule (jazdeckej školy). Do skaly vytesaná budova sa stala jednou zo scén festivalu v roku 1926. Max Reinhardt tu popri inom inscenoval Goetheho *Fausta* (1933). Vtedy spolu so scénografom Clemensom Holzmeisterom umiestnili do zadnej a bočných stien kamennej arkádovej architektúry ponuré mesto, vytvorené zoskupením chudobných domov a katedrály. A keď Benátske bienále ponúklo vo svojom prvom ročníku (1934), ktorý bol venovaný divadlu, priestor klasickej drámy odohrávajúcej sa v Benátkach so zadáním, aby bol príbeh inscenovaný priamo v uliciach mesta, k prvým inscenáciám patrili Shakespeareov *Kupec benátsky*, pripravený Maxom Reinhardtom na malom námestí Campo San Trovaso.

Aj Jacques Copeau, iniciátor francúzskej divadelnej reformy na počiatku 20. storočia, režíroval v tridsiatych a štyridsiatych rokoch, keď už bolo plenérové inscenované divadlo etablovaným druhom, niekoľko takýchto hier v malebnej Florencii. Prvou inscenáciou bola hra *Mirakulum o svätej Ulive*. Na nádvorie jedného z florentských kláštorov umiestnil hlavné a bočné pódia, na ktoré diváci hľadeli spod arkád loggií. Vrcholom Copeauovej línie exteriérových miesto-špecifických inscenácií bolo inscenovanie starofrancúzskeho mystéria *Zázrak s pozláteným chlebom*, uvedeného pri príležitosti 500. výročia hospicu a chudobinca na nádvorí v meste Beaune. Hlavným scénickým prvkom so symbolickým významom sa stala stará studňa predstavujúca peklo.

Divadlo dokumentu

Iný, o niekoľko desaťročí mladší princíp divadla, ktorý využíva reálny priestor ako významný kontextuálny rozmer, tvoria divadelné skupiny, ktoré privádzajú divákov k divadelnej akcii aj mimo kamenných auditórií. Jedným z prvých a najznámejších zoskupení je nemecko-švajčiarska umelecká skupina Rimini Protokoll, aktívna od konca deväťdesiatych rokov 20. storočia. Tu pôsobiaci umelci bývajú označovaní za zakladateľov tzv. novej vlny dokumentárneho divadla.

Divadlo faktu, ako sa tiež takéto divadlo označuje, vo všeobecnosti kreuje svoje predlohy a scenáre na základe existujúcich dokumentárnych prameňov. „Najznámejšie projekty spájajú konkrétnu udalosť zachytenú prostredníctvom rozhovorov, novinových článkov, inú skupinu tvoria inscenácie, ktoré cez prizmu súčasnosti ,prehodnocujú‘ minulosť cez dokumentárne materiály (dobové filmové zábery, prejavy, piesne) v konfrontácii so súčasnosťou. Mnohé z nich nadobúdajú silný politický rozmer.“²⁶ Diela skupiny Rimini Protokoll zapadajú do diskurzu teoretikov, ktorí o podobných formách divadla hovoria ako o „divadle, ktoré nenarába s fikciou, divadle, ktoré predtým, než sa začne pripravovať (...) vychádza z nejakého prieskumu, prieskumu situácie – aktuálnej alebo historickej. Divadle, ktoré nie je fikciou.“²⁷

Priestorové a scénografické riešenia Rimini Protokoll sú v produkciách alúziami na reálne miesta vytvorenými pomocou nových médií (video a fotoprojekcií), čistými bezkulisovými javiskovými plochami, site-specific projektmi alebo vysunutým audi-

²⁶ PODMAKOVÁ, Dagmar. Dva svety dokumentárneho divadla. In *Slovenské divadlo*, 2011, roč. 59, č. 2, s. 130.

²⁷ Tamže.

tóriom, ktoré putuje ako mobilné kukátko autoprívesu za svojím javiskom. Scénické premýšľanie skupiny vzniká v rovine pochopenia divadla ako kukátka alebo voyeristického priezoru na ľudí.²⁸ Výskumný charakter vzťahu diváka k scéne, k literárnej predlohe a hercom (performerom aj skutočným skúmaným a civilným osobám) je prítomný v každom projekte. Tie bývajú súbormi skúmaných spoločenských fenoménov v niekoľkých častiach, trvajúcich aj viac rokov.

Predstavenie, resp. cyklus predstavení *Truck Tracks Ruhr* (2016) je konceptom mobilného divadla – hľadiska. (Idea pohyblivého auditória bola prítomná už v predchádzajúcich prácach Rimini Protokoll.) Divadelníci prostredníctvom tohto projektu skúmajú percepčné možnosti divákov voči scéne, ktorou je architektúra a krajina, ktorú diváci mňajú v pohyblivom hľadiskovom boxe upraveného nákladného vozidla: jeho zasklená pozdĺžna stena tvorí rám vnímaného predstavenia. Projekt má tiež druhú, audio rovinu, prezentovanú živou rozhlasovou hrou. Divák v auditóriu preskleného nákladného auta vizuálne spracúva zvukové stopy, vždy v úzkom vzťahu reálnych momentov z okolia pristaveného vozidla.

K inému typu dokumentárnych divadelných projektov patrí javiskové dielo *Quality Control* (2014). Hlavným protagonistom takýchto projektov býva rozprávač – neherec, respondent, ktorý preberá vlastnú tému. V *Quality Control* je ním žena, ktorá ochrnula v následku úrazu. Inscenácia je umiestnená v štúdiu priestore. Scénografia v náznaku evokuje miesto, kde sa tragédia udala: plytký bazén, skok do ktorého sa stal posledným ženiným veľkým pohybom. Redukcia scénického zobrazenia pracuje s videom a reálnymi rekvizitami súvisiacimi s postihnutím. Text nie je literárnym dielom, ale vecnou výpoveďou, spolupôsobí iba so scénickými utilitárnymi fragmentmi.

Prístup Rimini Protokoll k site-specific projektom demonštruje projekt *Ciudades Paralelas – Parallel Cities* (2010), transportujúci idey a interpretácie k reálnym mestským štruktúram. Umelci skupiny oslovili niekoľkých iných umelcov, aby si vybrali mestské štruktúry, predovšetkým funkčné objekty. Tí si za sledované divadelné stanice zvolili verejne exponované miesta (frekventované ulice) vo vzťahu k intímny alebo súkromným priestorom (pohľad do okien bytoviek). Akciou, ktorú zrežirovali na týchto, za normálnych okolností všedných, anonymne preplnených miestach, sa umelci snažili priviesť divákov k uvedomeniu si a prehodnoteniu ich percepčného vzťahu k vybraným objektom. Akcia sa odohrávala zrežirovaním udalosti v bytových jednotkách, ktoré boli cez okná zreteľne viditeľné aj pre divákov z ulice, na monitoroch vlakovej stanice, ktoré v reálnom čase premietali inscenovaný konflikt, prípadne šepotom v slúchadlách, sprevádzajúcim divákov po mestskej knižnici. Podobne ako iné projekty Rimini Protokoll, aj *Ciudades Paralelas – Parallel Cities* je putovný, a zároveň patrí k tým, ktoré sú skôr procesom a výskumom než divadelnou exhibíciou.

Záver

Peter Brook ako jeden z prvých autorov pomenúva vo svojich teoretických materiáloch o divadelnom umení neviditeľnosť. Brook chápe javisko ako miesto, kde sa môže cez naše myšlienky zjavovať neviditeľné („The Theatre of the Invisible-Made-

²⁸ Pozri DECK, Jan – SIEBURG, Angelika et al. *Paradoxien des Zuschauens – Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, s. 63.

-Visible"²⁹). Každé divadlo, ktoré sa nevydá na cesty hľadania nových – aj riskantných – možností, je podľa neho mŕtvým divadlom vsádzajúcim na istotu.

Už spomínaný teoretik Richard Schechner, aj na základe skúseností so svojou skupinou Performance Group, ktorá mu slúžila ako laboratórium na overovanie jeho myšlienok, opisuje v publikácii *Six Axioms for Environmental Theatre* (1968) dramatický priestor, kde si publikum musí hľadať svoje miesto a súčasne nasledovať hereckú akciu. Inscenácie sú utvárané predovšetkým priestorom. Schechner rozlišuje pojmy transformovaný priestor (teda zámerne upravený) a nájdený priestor (taký, kde prebieha inscenácia vo vzájomnom dialógu s priestorom). V prípadoch, keď sa divadlo dostáva von z budovy a funguje bez striktnej diferenciacie hľadiska a javiska, herca a diváka, aj bez klasickej divadelnej dramaturgie, je možné hovoriť o priestorovej akcii, o rôznych druhoch happeningov a performancií, ktoré sú bližšie k výtvarným konceptom než k inscenovanému divadlu.

V priebehu dejín vzniklo niekoľko diel, ktoré sa stali medzníkmi súčasne v divadelnom umení, výtvarnom umení a v architektúre. Potvrdzujú podstatu scénografie a divadla ako intermediálneho umeleckého druhu, v ktorom sa postupne strácajú hranice medzi jednotlivými odbormi.

THEATRE SCENOGRAPHY OF ARCHITECTURE OBJECTS

Peter MAZALÁN

Since the beginning of the 20th century theatre has developed a completely different form of expression tools. The development of architectural methods has reached the point where it is continually moving apart from its archetype to newer and newer intellectual encryption. The method of its creation and perception have been radicalised by means of new media to offer a greater extent of its own representation. Architecture in the context of our study will be represented by the scenography. Architecture will be explored in relation to a space and its inherent characteristics by means of heterotopy and synaesthesia. Space with its specific role becomes a sphere of imagination for the audience. The study does not consider the classical term of architecture as the building and scenography as a staging of decorative mise-en-scène.

Peter Mazalán
Fakulta architektúry STU
Námestie slobody 19
821 45 Bratislava
e-mail: peter.mazalan@gmail.com

²⁹ Cit. podľa Jerzy Grotowski [online]. Dostupné na <http://owendaly.com/jeff/grotowsm.htm> [cit. 1. 2. 2017].