

DIVADLO V TOTALITE OBRAZU A „MIDCULT-U“

LUBICA KRÉNOVÁ
teatrologička

„Hegel napísal v predhovore k *Filozofii práva*, že filozofia, tá sova z Atén, vzlieta až za súmraku. Udalosti dňa nastolili nové pomery – až keď sa deň skončil a jasavé farby našich káuz v súmraku všetky rovnako potemneli, môže filozofia začať „šedivú prácu pojmu“. V nikdy nekončiacom dni spoločnosti integrovaného spektaklu nemôže sova z Atén vzlietnuť a my si nemôžeme urobiť pojem o našom svete, preto v ňom nevieme účinne konať.“¹

„Rozdiel medzi znakom (obrazom) a skutočnosťou (zmyslom) tvorí hlavnú tému západnej kultúry. Obrazy preto nielen odkazujú na skutočnosť, ktorá sama nikdy obrazom nie je, ale súčasne svojou materiálnosťou zvädzajú človeka k tomu, aby zabudol na rozdiel medzi obrazom a skutočnosťou a žil jedine medzi obrazmi – stal sa fetišistom. Strach z moci obrazu patrí k nášmu chápaniu reality.“²

Vedome odkazujem k úvahám iných a z ich východísk uvažujem o dnešnom divadle, jeho premenách, o jeho potrebe vytvárania si novej (mediálnej) skutočnosti.

V šesťdesiatych rokoch sa umenie stalo komunikačným prostriedkom, dramatickosť postavy bola vtiahnutá do širších spoločensko-historických procesov. V tom spočívala jeho apelatívnosť nasmerovaná k aktivizácii diváka. „Oslovovanie živého človeka živým človekom.“ (Jan Císař) Vrstvenie obrazov nás ešte viac oddeľuje od primárnej divadelnej skutočnosti a vzdáva sa od javiska, čoho výsledkom je obohacovanie metaforického jazyka divadla, avšak prirodzeným úskalím je významová deformácia a dezinformácia. Odcudzenie sa skutočnosti nie je odcudzovacím efektom, ale narastaním významovej vzdialenosti až za hranicu schopnosti vytvárať si pojem o našom svete. Neustráženým vrstvením významov a ich kontextov sa stráca väzba ku skutočnosti, v našom prípade k divadelnej skutočnosti.

Deväťdesiate roky ešte verili slovu, ale „hazardovali“ s jeho významom. Zámerným nadužívaním synonym, opakovaním slov, komolením slov, monologizovaným vyplavovaním podvedomia frustrovaných postáv (predovšetkým nemecká a rakúska dráma), rôznymi metódami vyprázdňovania ich obsahov, vulgarizáciou (írska dráma a všeobecne cool dráma) a podobne. Čím vecnejšie podanie, tým apelatívnejšie. Čím odcudzenejšie, tým účinnejšie. Tak ako sa kedysi v domácich podmienkach (počnúc Divadlom Na zábradlí Jana Grossmana) pátos odcudzoval civilným gestom a vecnými významami, tak tomu bolo aj o tri desaťročia neskôr (opäť počnúc Divadlom Na zábradlí, ale v réžiách Petra Lébla). Postmodernistická „vôľa“ zo začiatku deväťdesiatych rokov však ešte stále neprekračovala hranice divadelného vymedzenia slova a gesta, herecko-režijnej mizanscény. Dnes veľkú rolu začína preberať aspekt

¹ BĚLOHRADSKÝ, V. O spoločnosti spektaklu. Salon, č. 570, In: *Právo*, 28. 5. 2008.

² BĚLOHRADSKÝ, V. O postmodernej dobe. In: *Kultúrny život*, 25, 1991, č. 6, s. 14.

vizuálnej kultúry (už ako samostatný odbor), ktorú zaujíma iba fenomén zobrazenia (myšlienkové posolstvo je v druhom pláne).

Žijeme v dobe otvoreného útoku reklamy – veľkoplošných billboardov a bigboardov zobrazujúcich zobrazované – (re)-prezentujúcich. Obraz prebija obraz, ak niečo nie je dostatočne masívne vtlačané do našej obrazovej pamäti, takmer neexistuje. Reklama parazituje na výtvarnom umení v najširšom zmysle slova, divadelná scénografia sa napája z oboch zdrojov. Preniká do nej spektakularita, často kontraproduktívna voči myšlienkovému posolstvu inscenácie. Na druhej strane, práve nápaditá scénografia môže byť tým jazýčkom na váhach, inscenačným kľúčom. Ako príklad možno uviesť rozdielny scénografický prístup českého výtvarníka Martina Chocholouška v inscenácii Tracyho Letsa *Srpen v zemi indiánů* (r. Michal Dočekal, 2009), oproti tradične pojatej slovenskej inscenácii s vopred umŕtvujúcou „obývačkovou“ scénou, ktorú uvádza SND pod názvom *August: Stratení v Oklahome* (r. Peter Mikulík, 2011). Chocholoušek abstraktným scénografickým gestom umožnil režisérovi vstupovať do duševných pochodov človeka cez „rezy“ jeho sociopriestorov, ktoré určujú jeho život. Rozdielny scénografický prístup spôsobil zásadný rozdiel v inscenačných výsledkoch. Dostupnosť a prístupnosť k aktuálnym trendom na medzinárodnej výtvarnej scéne, možnosti účasti domácich tvorcov na medzinárodných divadelných festivaloch a rozvoj nielen technických (a elektronických) vymožeností, ale aj rôznych materiálov, to všetko povýšilo scénografiu na „alfu omegu“ inscenácie, od ktorej sa odvíjajú všetky ostatné zložky – réžia, pohyb hercov na scéne a ich výrazové prostriedky, a samozrejme kostým. Často sa však stávame aj svedkami samoúčelného „obžerstva“, ktoré vedie k nefunkčnosti a v konečnom výsledku pôsobí voči tematickému rozkrytiu dramatického textu a jeho myšlienkového posolstva (ach, ten večne platný „archaizmus“!) obmedzujúco, kontraproduktívne. Nemaľý vplyv na zmenu paradigmy – aj v slovenskom divadle – mal vznik festivalu Theater.cz³ v Prahe a relatívna blízkosť viedenského Theater Festwochen. Zatiaľ čo v dráme pretrvávala fascinácia írsko-anglicko-nemeckou dramatikou, režisérске invencie hľadali inšpirácie v inscenáciách etablovaných európskych režisérov na nemeckojazyčných javiskách. Prvé desaťročie tretieho milénia zaznamenáva návrat k slovu a dokonca k „slovu klasikov“. Znovuožíva veľká dráma, avšak videná očami „spektakulárnej spoločnosti“ (Guy Debord). Optika domácej réžie sa opatrne – a s časovým oneskorením voči „vyspelejšej“ západoeurópskej kultúre – „spektakularizuje“. Avšak divadlo je z antropologického hľadiska predovšetkým synonymom pre správanie (hranie, sebaпредvádzanie), potom situáciou a nakoniec zobrazovaním. Médiá v prvom i v poslednom rade zobrazujú.⁴ Dobré vieme, že špecifikom umeleckého obrazu je, že zasahuje všetky vrstvy psychiky. A čím hlbšie vrstvy psychiky zasahuje, tým hlbší je aj náš prežitok. Kardinál Karol Boromejský moc obrazu, na ktorej je založená aj dnešná „moc spektakularity“, definoval už v období protireformácie v Taliansku: „Do duše prenikne oveľa lepšie to, čo oko vidí, než to, čo si možno prečítať v knihách! Pre myseľ dospievajúcich chlapcov a mladých dievčat je oveľa zhubnejšie slovo sprevádzané zodpovedajúcimi gestami, než mŕtve slová vytlačené v knihách.“

Podstatnou zmenou v súčasnom divadle (po roku 1990) je, že prestalo veriť v moc slova a čoraz viac viazne v moci obrazu. Prestalo veriť v divadelnú skutočnosť, preto

³ Pôvodný názov Pražský divadelný festival nemeckého jazyka.

⁴ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, 366 s.

si vytvára novú realitu. Prestalo veriť vlastným zdrojom divadelnosti. V paralelnej línii na overených postupoch parazituje bohatá úroda „midcultu“ (Umberto Eco). Pri pohľade na premeny divadla posledných dvoch desaťročí jeho vývoj osciluje medzi dvoma extrémnymi polohami – úplne nezvyklým a úplne zvykovým, a zároveň akoby chýbala „šedá zóna“ pravdy. Súvisí to s potrebou revízie divadelnosti a jej redefinície. Divadlo „šedej zóny“ nerezignuje na myšlienkové posolstvo ani na divadelnosť a zároveň nepopiera mýtus a logos ako jungovský archetyp neoddeliteľného prepojenia.

Prejav straty dôvery v moc slova má dva konce – jeho banalizovanie, vulgarizovanie a vyprázdňovanie a jeho nahrádzanie obrazom. Prvý jav súvisí s premenami dramatického textu na antidrámu a ne-drámu. Postavy vedú dialóg viac s divákom než s ostatnými postavami. Ich monológy sú v mnohých prípadoch skôr mimovoľné „prúdy vedomia“ – často myšlienково a významovo nesúrodé, prerušované, pretrhávané a vytrhávané z kontextov a znova vkladané do iných kontextov. Určité „vybočovanie“ od tematického jadra, opakovanie a nadužívanie slov, bolo zjavné už v drámach Thomasa Bernharda z osemdesiatych rokov. Spôsob jeho dramatického myslenia, ale aj inovácia dramatickej formy, ovplyvnili celý rad nemeckojazyčných dramatikov (Werner Schwab, Peter Handke, Roland Schimmelpfennig, Ewald Palmetshofer, Händl Klaus, Bernhard Studlar, čiastočne Dea Loherová), ak to však nebol najskôr Ernst Jandl so svojou vizuálno-lingvistickou tvorbou (vplyv tzv. vizuálnej poézie). Sú to zväčša dramatické texty, teda nie „básnické diela“, ktorých reč „menej myslí a viac hovorí“. Napokon aj hra domáceho autora Martina Čičváka *Kukura* odkazuje k uvedeným inšpiráciám. Blaho Uhlár v počiatkoch existencie divadla Stoka na začiatku deväťdesiatych rokov úplne rezignoval na slovo a vyjadroval sa výlučne obrazom. Princíp tvorby Viliama Klimáčka v rámci jeho autorského divadla GUnaGU – rovnako v deväťdesiatych rokoch – sa taktiež odvíjal od nedôvery v slovo. Architektónika jeho „nového jazyka“ (často až dadaistického) stávala na nezvyklých slovných spojeniach a spájaní odlišných významových kontextov. Slovo ako také v nich však strácalo primárny význam... Dokonca ešte napríklad aj rozlúčková inscenácia s érou Divadla Komédie⁵ v Prahe v roku 2012 sa obišla úplne bez slov. Dušan Pařízek, režisér inscenácie *Hodina, v ktorej sme o sebe nevedeli* (P. Handke), pomenoval kolobeh života výlučne obrazom (hereckým konaním a pohybom)...

Prejav straty dôvery v moc slova má svoju odvrátenú tvár v jeho nahrádzaní obrazom. Dieťa dnes, v „spektakulárnej spoločnosti“, si odmalička vytvára vzťah k realite na princípe miešania reality s fikciou a zachováva si od reality odstup. Neustále atakovanie médiami a ich obrazmi v ňom vytvára návyk iba sa všetkému „prizeráť“. Prostredníctvom návyku, napríklad notorického opakovania „prizeraniu sa zlu“, sa oslabuje jeho vnímanie skutočnosti, cit a súcit. Svet fikcie (v počítačovej hre) považuje za oveľa „skutočnejší“, pretože doňho môže „aktívnejšie“ vstupovať, riešiť ho a s myšou v ruke o ňom rozhodovať. Zatiaľ čo tej pravej skutočnosti sa len nemo a pasívne prizerať. Stratili sme dôveru v skutočnosť, ktorá nás doposiaľ držala. Táto strata dôvery – povedané s Vilémom Flusserom „táto kríza viery“ – nás doviedla do situácie, že pojem „holej“ skutočnosti sa už pre nás nehodí. (Vilém Flusser)

Fotografia je „matkou“ všetkých „technických detí“ a „starou mamou“ ich „elek-

⁵ Pražské komorné divadlo pod vedením režiséra Dušana D. Pařízka v rokoch 2002 – 2012.

tronických detí“. Od vzniku fotografie je zachytávanie sveta rozložené do moci slov a moci obrazov. Obrazy sú dnes agilnejšie, agresívnejšie – s rýchlejšim a silnejším účinkom než slová – a ťažšie rozšifrovateľné. Pokiaľ fotografia slúžila na verné zobrazenie okamihu skutočnosti, dokumentovala ju. Ďalšie technicko-optické experimentovanie s fotografiou umožnilo manipulovanie so skutočnosťou. Výsledné technoobrazy a elektronické obrazy sú preto už vo svojej podstate klamnú. „Sú to ideologicky skreslené znaky. Prekrucujú svoj vzťah k svojmu významu. A pretože dnes k nám väčšina informácií o svete prichádza vo forme technických obrazov, úlohou kritikov (a vôbec intelektuálov) je odhaľovať klam, ktorý je v takýchto obrazoch ukrytý – „odideologizovať“ ho,“ upozorňuje český filozof Vilém Flusser.⁶ K rozšifrovaniu obrazov (klasická maľba, kresba, grafika, ale aj literárny popis, mizanscéna na javisku tvorená hereckou akciou) nám slúži imaginácia. K rozšifrovaniu technických obrazov (fotografia, film, objekty, inštalácie, ale aj mizanscéna tvorená v súčinnosti hereckej akcie a technickej scénografie) nám slúži technoimaginácia, ktorej sme sa učili od vzniku fotografie. K rozšifrovaniu elektronických obrazov potrebujeme pestovať a rozvíjať „elektronimagináciu“. Je to úloha dneška. Deti ju dostávajú spolu s dojdenskými fľaškami. Zatiaľ čo technoimaginácia zaujímala voči imaginácii komplexný vzťah, rozvíjala ju, agresívnejšia a silnejšia „elektronimaginácia“ tradičnú imagináciu oslabuje. Deti strácajú predstavivosť, potrebujú najprv obraz vidieť, aby získali predstavu. Predstavivosť na základe slov atrofovala. Instantné obsahy a zjednodušené významy ponúkané v muzikáloch či v zábavných konverzačných typoch drámy tomuto procesu napomáhajú aj u dospelého diváka. „Pritom imaginatívne myslenie je v ranných štádiách ontogenézy nepochybne funkcionálne zrelšie,“⁷ zdôrazňuje Jaroslav Vostrý, vychádzajúc z medzinárodne uznávaných psychologických výskumov D. Ottosona a V. S. Rotenberga, ktorí varujú, že „čím viac snahy sa pri výchove vynakladá na to, aby diskurzívne myslenie nadobudlo dominujúce postavenie, tým väčšie úsilie sa potom musí vynaložiť na prekonanie obmedzenosti imaginácie. Obaja autori preto naliehavo vyzývajú k tomu, aby sa vzťah k imaginatívne mysleniu pri výchove zásadne zmenil. (...) Nejde totiž len o nejakú výchovu k umeniu..., ale o pestovanie celkového tvorivého prístupu človeka ku skutočnosti. Od neho predsa napokon závisí ďalší osud ľudskej kultúry.“⁸ Je potrebné dodať, že výskumy – realizované v osemdesiatych rokoch minulého storočia – ešte nezohľadňujú expanziu obrazu ďalších desaťročí. Expanziu, ktorá už nepodnecuje imagináciu, pretože vnucuje hotové obrazy. Falošné obrazy. Vytrhnuté z reality, vytrhnuté z kontextu, slúžiace pre vytvorenie „neskutočnej“ novej reality. Pretože akékoľvek pozeranie sa cez objektív je hľadanie stanoviska. Hľadanie názoru; interpretácia výseku reality; ideovo zamerané, teda nie „nezámerné divanie sa“ (Vilém Flusser). Napriek tomu nedokážeme pred vrstvením obrazov uhnúť, útočia na nás z obrázkových časopisov, z reklamy, televízneho spravodajstva, z filmu... z divadla. Sú našou novou totalitou. Aj napriek klamu a vedomiu, že „menia význam sveta“ (Vilém Flusser), snažíme sa ich dešifrovať vďaka rozvíjanej „elektronimaginácii“. Čo je vlastne „elektronimaginácia“?

⁶ V rámci prednášky Náčrt teorie technoimaginace na 5. Medzinárodnom sympóziu „Der Kritiker ud der Fotograf“, ktoré sa konalo v roku 1980 v Múzeu moderného umenia vo Viedni.

⁷ VOSTRÝ, J. In: *Úvod do štúdia režie a dramaturgie*. Praha : AMU a Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 22.

⁸ Tamtiež.

Schopnosť dešifrovať elektronické obrazy na základe znalosti elektronického (obrazového) vzniku klamu. Cez mediálne obrazy sa totiž divadelný divák nezúčastňuje na divadelnej skutočnosti. Vrstvené obrazy ho od nej vzdávajú a zároveň ju deformujú (určite aj v zmysle umeleckého zámeru – zdvojovanie významov, detailizácia významov, zvyšovanie napätia medzi paralelnosťou obrazov). Chtiac-nehtiac poskytujú o divadelnej skutočnosti „dezinformácie“. Bránia napokon aj katarzii. „Podľa gréckej tradície môže „logos“ vládnuť ľuďom, len pokiaľ sa nachádzajú v stave „anasthesis“, t. j. v stave ľahostajnosti k tomu, čo je zmyslové.“⁹

Divadlo v zásade pracuje so synchronizovaným (dialekticky podmieneným) posolstvom slova a obrazu. Stratili sme však dôveru aj v divadlo v jeho tradičnej divadelnosti a telesnosti a jeho základné princípy zobrazenia nahrádzame intermedialitou. Intermediálne divadlo zmnožuje obrazy interpretácie, ale zároveň oslabuje obrazy dramatického konfliktu. Avšak „pokles dramatickosti zjavne neznamená to isté ako pokles teatrálnosti,“¹⁰ píše Lehmann v *Postdramatickom divadle*. Totalita obrazu uvrhla slovo do neslobody; v intermediálnom divadle najviac „trpí“ herecstvo. Herec sa už taktiež nepodriaďuje iba slovu, ale čoraz viac obrazu. Herecká akcia vstupuje do dialektického vzťahu s mediálnymi obrazmi. Mediálne obrazy – napriek svojej efektности – sú nositeľmi chladu, nechávajú nás oveľa ľahostajnejšími než živá herecká akcia (návyk z televízneho spravodajstva). V triešti prevrstveného jazyka obrazov herec a jeho priamo (naživo) sprostredkované gesto, priamo sprostredkovaný výraz, stráca pôvodný význam. Kompaktnosť jeho hry (hrania postojom, gestom, mimikou) sa atomizuje do médiom prenášaných detailov, polocelkov a celkov, často zobrazovaných naraz a z viacerých uhlov. Herec nepoužíva gesto vo vzťahu k slovu, ale vo vzťahu k obrazu. „Osamostatňuje ho“ a vkladá do služieb nie telesného, ale mediálneho stvárnenia. Nepoužíva fyziognómiu ako celok, ale iba jej detaily (detail tváre, detail úst, detail ruky, detail prstov). Vzniká multihra, syntetické posolstvo, v ktorom je herec iba súčasťou, jednou zo zobrazujúcich vrstiev.

Nedá sa povedať, že by slovenské divadlo ostatných rokov pracovalo s novými médiami významotvorne, skôr v rovine estetickje (mechanické začleňovanie video-projekcie do zložky scénografie, prípadne réžie; plnenie ilustratívnej a čiastočne interpretačnej funkcie). Spomeňme najvýraznejšie domáce inscenácie v uvedenom zmysle – *Heda Gablerová* (DAB, r. S. Sprušanský), ale aj baletné inscenácie posledných rokov *Odyseus* (ŠDK, SND, r. O. Šoth) či *Everest* (SND, r. P. Lančarič). Príkladnou a azda aj ojedinelou inscenáciou, ktorá narába s intermedialitou ako s inscenačným princípom, teda významotvorne, je *Oresteia* v SND (r. Rastislav Ballek, 2012). Inscenovaná necelé dva roky po intermediálnej inscenácii ad oculos Matthiаса Hartmanna *Vojna a mier* (v produkcii viedenského Burgtheateru), využíva totožné inscenačné postupy a výrazové prostriedky. *Vojna a mier*, uvedená aj v rámci festivalu Theater.cz v roku 2011, napriek rozloženiu významov medzi slovo a obraz, napriek demontáže textu, komentovaniu deja a vystupovaniu postáv zo svojich rolí, funguje vo výsledku ako mozaika príbehov zjednotených na princípe lineárneho prerozprávania hercami.¹¹ Na rozdiel od Hartmannovej veľkolepej dramatickej epepeje, v ktorej obraz prevažne preberá samostatnú časovo-dejovú líniu (v retrospektíve a v simultánnom zo-

⁹ BĚLOHRADSKÝ, V. O spoločnosti spektaklu. Salon, č. 570, In: Právo, 28. 5. 2008.

¹⁰ LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*, Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 307.

¹¹ Bližšie In: Krénová, L. Nielsen psy, hlavne „Cvičené opice!“. In: Kód, 2012, č. 1, s. 23 – 25.

brazovaní aktuálneho diania) a logicky dopovedúva slovo, je *Oresteia* R. Balleka skôr príkladom postdramatického, „postepického“ a intermediálneho divadla, v ktorom obraz preberá dominantnú úlohu a potláča mýtus. Slovo sa vzdáva svojho prvotného významu, kľúčovej úlohy pri dešifracii myšlienkového posolstva. Divadelnú estetiku *Oresteia*, ktorá absorbovala filmový jazyk, estetiku klamu elektronických obrazov, možno označiť za vrcholné dielo „mediálneho divadla“ na Slovensku, ale zároveň aj za „omámenie sa možnosťami“. Živé divadlo sa v dôsledku priznanej technickej mašinerie rozpadá na efekty. O to viac, že Ballek, až uvzato hľadajúci režisér, preskumpuje jazyk antického divadla s dnešným elektronickým divadelným jazykom, výsledkom čoho je nesúrodosť, neorganickosť a excentrickosť výrazu, rozbíjanie a vzájomné prebíjanie sa javiskových významov a najmä odtelesňovanie herectva. Hlavným úskalím inscenácie *Oresteia* je teda narúšanie herectva ako podstatnej zložky divadla. Jan Mukařovský a Jiří Veltruský sa zhodovali v tom, že herec je „jednotiaci činiteľ“, ktorý zabezpečuje integráciu celku. Zostáva otázkou, či v *Oresteia* práve prostredníctvom herca – ako najzložitejšieho znakového systému – po vstupe intermediality (a významového znásobenia jeho znakového systému) naberajú ostatné zložky ešte divadelnú funkciu? Ak tvrdenie Mukařovského a Veltruského, ktorí vnímali základ divadelnosti v hereckom konaní, prestáva platiť, možno bol názor Jiřího Honzla, voči ktorému sa kriticky vymedzovali, vizionárskou intuíciou dnešného intermediálneho divadla. Honzl prirovnával herecké konanie k elektrickému (dnes by sme mohli povedať aj elektronickému) prúdu, v ktorom divadelnosť vzniká tak, že niektorý divadelný prostriedok kladie odpor druhému. Obraz kladie odpor obrazu, gesto kladie odpor gestu, mimika kladie odpor gestu atď. Takže už ani nie brechtovské komentovanie jedného prvku druhým, ale Honzlovo „kladenie odporu“. Téza Petra Karvaša, že divadelnosť sa začína tam, kde znakový charakter prevláda nad reálnym, tu však platí. V *Oresteia* je znakovosť nad reálnym viacvrstvová. Nielen gesto je nad slovom a scénický text nad literárnym textom – tretiu vrstvu vytvára mediálny text. Dominantnú úlohu konania potom na javisku preberajú mediálne obrazy (zobrazujúce herecké konanie atomizované do detailov a sprostredkované nezávisle na telesnom konaní herca na javisku). Herectvu je upretá kompaktnosť a kontinuálnosť. Niežeby nemal dostatok priestoru, ale zmnožovanie obrazov rozdrobuje celistosť jeho prejavu. Po nástupe televízie sme charakterizovali televízne herectvo ako „osiláciu výrazových prostriedkov medzi divadelnosťou a filmovosťou“. Rozdiel v herectve spočíval iba v ich odlišnom uplatňovaní a v hierarchizácii. V *Oresteia* sú využité oba spôsoby uplatňovania výrazových prostriedkov, pričom detaily preberajú úlohu dopovedania, ale aj umocnenia či spochybnenia. Zvukové a mimické (sprostredkované cez mediálne obrazy) výrazové prostriedky prevládajú nad gestickými a predovšetkým postojovými prostriedkami. Zmnožujú sa dramatické situácie odohrávajúce sa fyzicky na javisku a paralelne sa odohrávajúce v mediálnych obrazoch na javisku. Výsledné divadelné obrazy tak vstupujú do antinómie – silnejú v znásobených efektoch a slabnú v základných významoch. Vzniká dramatická polyfónia (niekoľko navzájom prepletených dejov) telesného a mediálneho konania. Umelecký sloh inscenácie je daný štruktúrnou nejednotou a odvíja sa od režisérovej štylizácie v rovine hereckej, priestorovej, scénografickej, obrazovej, mimicko-výrazovej. Na záver je „vrhnutá vlna“ – vrchol imaginácie a významového tresku. Štylizácia všetkých zložiek napokon narúša princíp dramatickosti. Polyfonickosťou hraného a nehraného, telesného a netelesného, divadelného a mediálneho deja žiaľ nevzniká

napätie, ale jeho difúzia (re-reprezentácia). Konanie ako „súvislý významový rad“ (Jiří Veltruský) sa triešti o ďalšie významové pole (obrazové – herecká akcia v detaile gesta a mimiky), ale aj herecká (telesná) akcia v popredí javiska a iná herecká (mediálna) akcia v pozadí javiska. Po vstupe mediálnych vzťahov do javiskových dramatických vzťahov sa pôvodné znaky premieňajú, významovo posúvajú a znejasňujú. Z intermediálne pojatí *Oresteí* sa vytráca pravda. Pojatie pravdy závisí od pojatia skutočnosti. Pri vytváraní novej skutočnosti má pravda znepravdepodobnený význam. Je to ešte stále pravda? Ballekova inscenácia nespeje k správnej pravde, ale drží sa antickej predstavy o pravde zodpovedajúcej gréckemu slovu *alétheia*. *Léthe* znamená skrytosť, nejasnosť, dezorientovanosť (široká rieka zabudnutia). Pridaním hlásky *a* vzniká situácia, keď nie sme až takí stratení, a predsa len sa vďaka svojim zmyslom a prostredníctvom oznamovania trocha orientujeme. *Alétheia* má však ďaleko od správnosti (*orthotés*). Grécky básnik mal vždy pravdu už len tým, že ju zo seba „vydýchol“, hoci sám pravdu nemal. Podobne je to aj s Ballekovou inscenáciou. Nemožno jej uprieť *alétheiu*, nemožno ju však označiť za inscenáciu „divadelnej správnosti“, dokonca ani nie pôvodnosti.¹² Povedané nejednoznačnými slovami najautoritatívnejšej českej odborníčky na antickú drámu a divadlo Evy Stehlíkovej: „Jsem přesvědčena, že tu není nic náhodného, třeba nedokážu všechny motivy identifikovat, natož vyložit. Úhrnem to vše dává smysl – od bzučení sartrovských much na počátku až po děláni papírových lodiček a jejich pouštění ve vaně a odklizení mrtvol v igelitových pytlích. Nicméně je to vše na hranici snesitelnosti – a přiznávám, že pro mne je to notnou dobu i za touto hranicí...“¹³ Teda za hranicou schopnosti vytvoriť si pojem o našom svete. V *Oresteí*, navyše, zvlášť stupeň desivosti slúži ako miera novosti. „Čím desivejší, tým novší.“¹⁴ Čo je to vlastne „nové“? Nové znamená každú situáciu, ktorá sa snaží vymaniť z tendencie smerujúcej k pravdepodobnosti. Inými slovami povedané – zo zvyklosti. Každé umenie by malo ísť proti zvyku, aby sa doňho znova vrátilo. Každá nová estetika sa začína ako „veľký tresk“ a čím viac sa stáva obvyklejšou (redundantnou), tým viac sa stišuje. (Vilém Flusser) Tak ako zaniškujú staré estetické normy a vznikajú nové (čiastočnou absorpciou starých), tak sa všetko nové nevyhnutne musí vrátiť do všeobecnej tendencie, že sa stane starým. Intermediálne divadlo s odhalenou mediálnou mašinériou je iba dočasná kapitola vo vývoji, kým sa nestane skrytou, kým ju divadelný jazyk neabsorbuje ako „technologickú vymoženosť“, ktorá už nebude transparentnou mediálnou estetikou.¹⁵ Príkladom takejto absorpcie bola minimalistická produkcia Thalia Theater z Hamburgu – Kafkova *Amerika* v réžii Bastiana Krafta uvedená v rámci Theater.cz v roku 2010, ktorá pracovala s mediálnou estetikou v rovine naratívности a organického prepojenia telesného a netelesného obrazu na javisku nerušivým spôsobom, a tiež bez porušenia efektov synergie a synestézie. „Režisér Rossmannov príbeh odohrávajúci sa v jeho

¹² Nakrúcanie diania na obrovskom javisku a v obrovskej veľkosti ako základný inscenačný princíp použil v roku 1996 napríklad aj Ivo van Hove v *Caligulovi* v divadle Het Zuidelijk Toneel.

¹³ STEHLÍKOVÁ, E. Bratislavský dvojboj aneb Několik poznámek přichozího odjinud. In: *Kod*, 2013, č. 1., s. 17.

¹⁴ FLUSSER, V. Zvyk jako hlavní estetické kritérium. Moc Obrazu. In: *Výtvarné umění. The Magazin for Contemporary Art*, 3 – 4 / 1996, s. 44.

¹⁵ Podobnými kapitolami boli kedysi v československom divadle „theatergraph“ E. F. Buriana či Laterna magika Evalda Schorma. Obe boli jazykotvorné; obe poetiky sa napokon vstrebať do celkového divadelného jazyka.

mysli uzavrel do priehľadného skla s vnútornými zrkadlami a fyzickú neprítomnosť ostatného sveta umocnil tým, že herec hrá všetky postavy v jednej osobe – strýčka, kuriča, Robinsona... Inšpirovaný úzkostnými obrazmi Francisa Bacona uplatnil introspektívny prístup prostredníctvom sebasnímania jediného aktéra na kameru, ktoré vďaka vzniknutej obrazovej dvojexpozícii nadobudlo povahu až psychologického experimentu.¹⁶ Neokázalého, nevtieravého a v určitých momentoch dokonca aj hravého.

Netreba opakovať, že divadelný jazyk vo svojom „logos“ odjakživa čerpal podnety a inšpirácie z iných umeleckých oblastí. V určitom období to bol film, kontinuálne je to výtvarné umenie, ktoré celkovo ovplyvňuje scénický vývoj divadla, a v druhej polovici dvadsiateho storočia to bol opäť film, resp. video a videoart. Video-art sa zrodil už v päťdesiatych rokoch minulého storočia v srdci televízie. Doba vyprodukovala video ako nový spoločenský objektív pre milióny rôznych pohľadov, videní, umeleckých názorov, ale aj technických možností. Identifikovateľnú tvár – ako nového média – dostalo už začiatkom sedemdesiatych rokov (Acconci, Campus, Graham, Nauman). V osemdesiatych rokoch čoraz výraznejšie pojímalo do seba kontakty s ostatnými druhmi umenia: filmom (Godard, Kuntzel, Viola), literatúrou (Hill, Godard, Kuntzel), objektmi a inštaláciami (Hill, Nauman, Paik), performancou a architektúrou (Acconci, Graham), hudbou (Odenbach, Paik, Viola). Koľko výtvarných umelcov i divadelníkov (!) ešte v poslednom desaťročí čerpalo z uhrančivej video-inštalácie Nam June Paika *Video-ryba*, ktorú vytvoril v priebehu rokov 1979 – 1985?! Z výtvarných umelcov spomeňme dielo Davida Hirsta i jeho parodizáciu Davidom Černým; v divadle napríklad inscenáciu *Zlatý kvetník* uvedenú na festivale Theater.cz v roku 2010, ktorá adaptovala už inde „obohraté“ nápady v scénografickej (Kathrin Frosch) i režijnej (Sebastian Baumgarten) zložke inscenácie. „Vizuálne strhujúci *Zlatý kvetník* chtiac-nechtiac nútil k otázke, či sa nám to celé iba zdá, alebo sa to naozaj všetko odohráva v jedinej jednej inscenácii? (...) Napriek prebujnenosti divadelných znakov, medzi ktorými nechýbajú videoprojekcie, dramatickosť zostáva uväznená v scénickej multiplicité a nespája sa ani s textom, ani neprestupuje do vnútorného sveta hrdinov.“¹⁷ Diváka i kritiku nechala chladnými. Známý jav je aj to, že divadlo zväčša preberá nové trendy i „módne vlny“ s určitým časovým oneskorením. „Nová spektakularita“ s novými postupmi vizuálnej dramaturgie prevzala štafetu video-artu na medzinárodnej divadelnej scéne až v osemdesiatych rokoch. Mediálna estetika na európskych javiskách zažívala svoj kulminálny bod v polovici deväťdesiatych rokov¹⁸ a v súčasnosti sa táto kapitola (s odhalenou mediálnou mašineriou) uzatvára. Potvrďuje to aj osemnásťročná existencia festivalu nemeckojazyčného divadla v Prahe Theater.cz, kde „veľký tresk“ nových médií na javiskách začal ustupovať krátko po príchode nového milénia. Intermedialita sa medzičasom buď „vstrebáva“, alebo opäť ustupuje primárnym divadelným postupom. Aj posledný ročník festivalu ukázal, že dominanciu medzi divadelnými zložkami nanovo preberá herec a jeho telesné konanie na javisku.

Odstránenie hraníc medzi západom a východom urýchlilo príliv inšpirácií, avšak

¹⁶ KRÉNOVÁ, L. Zdá sa, že troskotanie hrdinov nespeje ku katarzii, ale je zmierením s hamartiou. In: *Kód*, 2011, č. 1, s. 25.

¹⁷ Tamtiež, s. 23.

¹⁸ Vrcholným bol divadelný epos Roberta Lepagea *Sedem prúdov rieky Ota* (1994 – 1997).

slovenské divadlo na začiatku deväťdesiatych rokov rýchlo nadobudlo uspokojivý pocit, že muzikálovým boomom dohnalo vývoj. O novátorstvo na Slovensku sa vtedy, a žiaľ aj doteraz, najviac usilovala alternatívna scéna. Intermedialita prenikala na domáce javiská pomaly, viac-menej iba prostredníctvom mechanického uplatňovania nových technických a technologických možností. Hranice medzi novým a starým vo vývoji divadla nikdy nie sú ostré, predsa však zvolenú estetiku pre slovenskú *Orestiu* pociťujeme dnes na jednej strane ako pozoruhodnú, v slovenských divadelných súvislostiach doslova nevídanú, ale v kontexte medzinárodnej divadelnej scény skôr ako pozabudnutie sa v nedávnej divadelnej minulosti. Zatiaľ čo slovenské divadlo – opäť s časovým posunom – sa iba prebúdzá do veku „elektronímaginácie“, európske divadelno-režijné trendy sa navracajú k primárnej divadelnosti a do „šedej zóny“ pravdy. Aktuálnym príkladom je opus Martina Kušaja *In Agonie (Die Glembays / Galizien / In Agonie)* – impozantná inscenácia trilógie Miroslava Krležu uvedená v rámci Wiener Festwochen 2013. Kušejova réžia vytvára koncízne kompozície obrazov s dôslednou figurálnosťou, napájajúcich sa z rýdzo divadelných prostriedkov.¹⁹

„Slovo spektakel je odvodené od slovesa spectare (dívať sa, kontemplovať). Rovnaký základ má aj slovo teória, odvodené od slovesa theorein (dívať sa, kontemplovať). V starom Grécku slovo teória pôvodne znamenalo „sprievod pozvaných hostí, na ktorý sa ľudia dívali“. V slove teória je však sloveso „dívať sa“ obsiahnuté v zmysle oslobodzujúceho odstupe od toho, čo je samozrejmé. Bez tohto odstupe nemôžeme byť rozumní. V slove spektakel sloveso „dívať sa“ naopak zotročuje. Čo tá dvojité interpretácia pohľadu znamená – nazeranie, ktoré z nás v jednom prípade robí pasívnych divákov, v druhom naopak rozumejúcich jednotlivcov? Teória je pohľad plný dištancie k videnému, zatiaľ čo spektakel je pohľad podliehajúci jeho lacnému povrchu. Neosciluje však všetko konanie legitimované kultúrou medzi teóriou a spektaklom? A nemôže sa spektakel zvrátiť v teóriu?“²⁰ Môže. Súčasný rakúsky filozof Konrad Paul Liessmann upozorňuje na nebezpečenstvo teórií, ktoré sa rodia na obhajobu gýču ako umenia a ne-umenia ako umenia. Pretože – ako sám vraví – súčasným umením môže byť aj lopata na sneh – so správnou a dôrazne uplatnenou teóriou môže byť klasifikovaná ako strhujúce umelecké dielo. Keďže teória sa snaží všetko pomenovať, ex post vytvorí teóriu, vzniká riziko, že neerudované posudzovanie nedokáže rozlíšiť umenie od podvrhu a mystifikuje. Na pseudoumenie sa potom navrúbluje pseudoteória. Liessmann v publikácii *Teória nevzdelanosti. Omyly spoločnosti vedenia* zdôrazňuje, že umenie, ktoré potrebuje teóriu, aby sa vôbec mohlo vnímať ako umenie, žiadne umenie nie je. A inde nám dokonca udeľuje právo, že „ak ide o zlé, štandardizované, alebo dokonca hlúpe texty, ktoré nás skôr chcú morálne donútiť k tomu, aby sme na ľubovoľnú vec pozerali ako na umelecké dielo, môžeme ich... vyhodíť bez zlého svedomia, že budeme považovaní za zaostalých a reakčných obmedzencov.“²¹

Tak ako sa pop-artistom začali vymykať zbrane proti konzumu z rúk a stávali sa z nich prostriedky k popovej sebareprezentácii, tak ako sa Salvador Dalí pohyboval na hrane medzi umením a snobizmom, tak ako sa Guy Debord napokon neubrnil vlast-

¹⁹ Medzinárodný festival Theater.cz 2012 uviedol jeho inscenáciu *Horké slzy Petry von Kantovej*, v ktorej použil „staronové“ médium – polopriehľadné zrkadlá, ktoré doslova nastavoval verejnej mienke spoločnosti.

²⁰ BĚLOHRADSKÝ, V. O spoločnosti spektaklu. Salon, č. 570, In: *Právo*, 28. 5. 2008.

²¹ LIESSMANN, K. P. *Univerzum věci. K estetice každodennosti*. Praha: Academia, 2012, s. 53.

ným zábránám, že chcel, aby bol antitelevízny, tak sa môže stať, že divadlo zahŕtené v intermedialite sa stane mediálnym sebaпредvádzaním. Pretože najpodstatnejšou črtou „rozptýlenej spektakularity“ (Václav Bělohradský) je to, že hlasy protestujúcich sa stávajú tovarom a úspešne sa s nimi obchoduje. Spektakulárna kritika spektakla sa stáva pokryteckým nárekom nad situáciou.²²

Umelecká kritika by však nemala unáhľene a nedočkavo merať starnutie nového, ale v každej „novej forme“ hľadať zmysluplné jadro výpovede. Nepodliehať nekriticky novým vlnám, udržiavať si meradlá „optimálnosti“ a nepodriaďovať sa mantinelovému posudzovaniu medzi dvoma extrémnymi polohami. Na jednej strane krajnej nepravdepodobnosti a na druhej strane úplnej pravdepodobnosti, ktorá sa blíži k tautológii, ustrnutiu vývoja. Obe polohy tvoria horizonty estetického univerza v každej dobe. Pri pohľade na premeny slovenského divadla posledných dvoch desaťročí akoby jeho vývoj takisto osciloval medzi oboma polohami – úplne nezvyklým a úplne zvykovým –, a zároveň, akoby chýbala akási „šedá zóna“ divadla, do ktorej v prednovembrovom vývoji patrili najmä inscenácie režisérovo Miloša Pietora a Vladimíra Strnisku. Preto dnes vďačíme za každý „šok“, len aby sme neskĺzali k pohodlnej priemernosti „midcult-u“. Buď adorujeme každý experimentálny vývoj, aj keď mnohokrát ide o „jednookých kráľov medzi slepými“, nehovoriac o nepôvodnosti oproti svetovému vývoju divadla, alebo viac či menej akceptujeme proces, pri ktorom sa estetická kategória krásy približuje k zjednodušenej, komunikatívnej, diváckej, kritériám náročnosti sa vzpierajúcej „peknosti“. „Pekných“ inscenácií na slovenských javiskách sú desiatky, „jednookým kráľom medzi slepými“ je napríklad *Oresteia*. A predsa, alebo práve preto, sa stala v dnešnom stave slovenského divadla takmer „naddejinným“ dielom. Fascinujúcou inscenáciou so skrytou (absorbovanou) mediálnou estetikou na domácej scéne bola ocenená, ale v uvedenom zmysle nedostatočne zanalyzovaná inscenácia Opery SND *Orfeus a Eurydika*, v ktorej sa filmová a videoklipová estetika plne integrovala do divadelnej. Scénografické riešenie umožňovalo simultánnosť niekoľkých dramatických plánov a paralelné vstupovanie do viacerých dejových i časových rovín bez toho, že by sme si uvedomovali princíp – bez toho, že by scénograf Boris Kudlička exhibicionisticky „vystavil na obdiv“ svoju znalosť účinnosti a efektnosti intermediality na javisku (r. M. Treliński, 2008). Ako pozoruhodnú inscenáciu nerušivého prestupovania základnej divadelnej skutočnosti s novou realitou, základného scénického jazyka s jazykom nových médií – v tomto prípade svietenie projektorom a videoprojekcie čiarových kódov – na báze významotvornej funkcie, možno klasifikovať tiež *Napichovačov a lízačov* Divadla SKRAT (r. Dušan Vicen, 2011).

Divadlo dnes prevažne zabáva a utvrdzuje nás v už poznanom tak, aby napĺňalo vkus „midcult-u“²³, teda „strednej“ kultúry. Do tohto rozmedzia sa vmestí celý rad tzv. zvykových inscenácií, ktoré sú charakteristické všeobecnou zrozumiteľnosťou, používaním známych postupov, zneužívaním a deformovaním prvkov „vysokej“ kultúry, zámerným vyvolávaním efektov a afektov (dojatia) až po hranicu gýču. Sú to inscenácie, o ktorých sa marketing cieľenými prostriedkami usiluje presvedčiť konzumenta, že sa stretáva s umením, pričom v nás vzbudzujú oprávnené rozpaky, či vôbec máme dočinenie s umením. Sú to ale inscenácie, ktoré sú od tých umeleckých

²² DEBORD, G. *O spoločnosti spektaklu*. Praha : Intu, 2007, 167 s.

²³ Termín z estetickéj teórie Umberta Eca. Blížšie In: *Skeptikové a tēšitelé*. Praha : Argo, 2006.

rozpoznateľné predovšetkým tým, že sa im nepodarilo dopátrať pravdy ľudskej, ani umeleckej. Čo je však pravda? Čo je to pravda na javisku? Stanislavskij, a po ňom najmä Lee Strasberg, ju hľadali v hercovej psychike, ktorá bola cestou k hercovej pravde. Pravda v umení uskutočňuje našu premenu. Človek – prekročiac všeobecné vzorce poznania a porozumejúc tomu novému – sa stáva iným. Pravda je skúsenosť, ktorá rozvracia zvrchovanosť nášho vedomia. Práve skúsenosť pravdy nás posúva zase o krok ďalej. Uplatňujúc prísne kritériá estetiky rôznych estetických teórií nemôžeme obísť fakty, že umenie nevzniká na objednávku a jeho skutočná hodnota nepodlieha trhu. Že umenie vzbudzuje cit, nie dojatie. Že umenie – pokiaľ sa vyhne postmodernému (nepôvodnému) – má prekvapovať, nie šokovať. V zóne druhej krajnosti – hoci v úprimnom zápase o originalitu – je tendenciou súčasného divadla preceňovanie logosa a podceňovanie mýtu. Divadlo v premenách ostatného dvadsaťročia vzbudzovalo emócie chladom, humanizovalo dehumanizáciou (vplyv nemeckojazyčnej dramatiky a divadla), kultivovalo vulgarizáciou (vplyv predovšetkým írskych dramatiky) a podmaňovalo nie mocou slova, ale mocou obrazu. Chýbalo viac zastúpené divadlo „šedej zóny“, ktoré vzdeláva (ideál osvietenstva) alebo esteticky zušľachťuje. Chýbalo umenie myšlienky v divadle a umenie pravej divadelnosti. Za ostatných (vyše) dvadsať rokov ich azda bolo (vyše) dvadsať. Z činoherných inscenácií slovenských profesionálnych divadiel sem možno zaradiť tituly *Proces* (1992), *Armagedon na Grbe* (1993), *Tance na konci leta* (1994), *Ujo Váňa* (1995), *Višňový sad* (1995), *Ako sa vám páči* (1996), *Matka* (1996), *Les* (1997), *Scény z domu Bessemenovcov – Meštiaci* (1998), *Historiky z viedenského lesa* (1999), *Stoličky* (1999), *Macbeth* (1999), *Bližšie od teba* (2000), *Ignorant a šialenec* (2005), *Ivanov* (2006), *Popol a vášeň* (2007), *Všetko za národ* (2008), *Anna Kareninová* (2009), *Médea* (2009), *A budeme si šepkať* (2009), *HOLLYROTH* (2010), *Coriolanus* (2010), *Pohania* (2011)... a snáď aj ďalšie. Česť výnimkám.

THEATRE IN THE TOTALITY OF IMAGE AND "MIDCULT"

Lubica KRÉNOVÁ

The author in this paper confrontates a global development of the theatrical aesthetics catering for primarily the influence of the fine art and the film within the international context, with the evolution of the theatre in Slovakia, understandably with a time lag. Inspired by the contemplations of the contemporary philosophers, especially the Flusser's, Bělohradský's and Liesmann's, and regarding their intersecting areas in "spectacular society" (Deborg), the author gives a concise analysis of the metamorphosis of the contemporary theatre in the meaning of the Jung's archetype disruption of mythos and logos – in the process from disbelief in word, the loss of its power, to obtaining of the total power of picture, by which the development of the intermedia theatre is directly influenced. The theatre, which emphasizes an intermediality, is regarded by the author as a chapter in its evolution. There are the theatrical representatives – within the theatrical aesthetics – in which an intermedia machinery is concealed or uncovered, and in accordance with this divergence the thought meaning is being changing. The author reaches the conclusion that in contemporary theatre we lack the performances of the „grey zone“ of truth, which arises out of belief in word and a primary theatricalism.