

Erika Fischer-Lichte

ÚVOD DO DIVADELNÝCH
A PERFORMATIVNÝCH ŠTÚDIÍ

ÚVOD DO DIVADELNÝCH
A PERFORMATIVNÝCH ŠTÚDIÍ

ÚVOD DO DIVADELNÝCH
A PERFORMATIVNÝCH ŠTÚDIÍ

ÚVOD DO DIVADELNÝCH
A PERFORMATIVNÝCH ŠTÚDIÍ

ÚVOD DO DIVADELNÝCH
A PERFORMATIVNÝCH ŠTÚDIÍ

ÚVOD DO DIVADELNÝCH
A PERFORMATIVNÝCH ŠTÚDIÍ

Erika Fischer-Lichte

Theaterwissenschaft

Eine Einführung in die Grundlagen des Faches

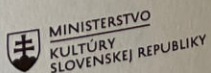
© 2009 Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Z nemeckého originálu preložila Zuzana Vajdičková.

© Divadelný ústav, Bratislava 2021
Edícia Svetové divadlo
ISBN 978-80-8190-079-2

DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA
THEATRE INSTITUTE

Divadelný ústav je štátnou príspevkovou
organizáciou zriadenou Ministerstvom
kultúry Slovenskej republiky.



Erika Fischer-Lichte

ÚVOD DO DIVADELNÝCH A PERFORMATÍVNYCH ŠTÚDIÍ

Preklad: Zuzana Vajdičková

PREDSLOV

Táto kniha je koncipovaná ako úvod do štúdia divadelnej vedy. Zohľadňuje nedávne rozdelenie tohto štúdia na základnú (*undergraduate*) fázu, ktorá sa končí udelením titulu bakalára umenia, a nadväznú, druhú (*graduate*) fázu, zameranú na hĺbkové štúdium a výskum a zakončenú udelením titulu magistra umenia. Poslucháčom bakalárskeho štúdia sú určené prvé dve časti knihy, kým adresátom tretej časti sú najmä poslucháči magisterského štúdia.

Prvé dve časti sa zaoberajú otázkou, čo tvorí predmet štúdia divadelnej vedy a čo sú jej základné pojmy, a oboznamujú s jej najdôležitejšími oblasťami výskumu a metodickými prístupmi. Tvoria tak základ pre úspešné zvládnutie štúdia, na ktorom stavia tretia časť. Tá sa zaoberá divadelnovednými témami, ktoré sa dajú vzhľadom na šírku svojej problematiky skúmať jedine v spolupráci so zástupcami iných vedných odborov.

Tento úvod nemá za cieľ verne zhrnúť všetko, čo sa pod hlavičkou divadelnej vedy, *theatre studies*, *performance studies*, *études théâtrales* a pod. vyučuje na rôznych tuzemských a zahraničných univerzitách. Napísala som ho na základe skúseností z vlastného dlhoročného pedagogického pôsobenia, počas ktorého som nepretržite čerpala zo svojho aktuálneho výskumu. Je teda výsledkom dôsledného prepojenia výskumu a výučby. Iné úvody môžu mať iné ťažiská a o odbore divadelnej vedy sprostredkovať iné predstavy.¹

Každý úvod sa tiež riadi inou systematikou. V niektorých oblastiach sa preto môžu prekrývať a zhodovať, v iných výrazne rozchádzať. Ich porovnávacie čítanie tak môže byť len prínosné.

- 1 Pozri o. i.
BALME, Christopher. Úvod do divadelnej vedy, 2018;
BALME, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, 2008;
KOTTE, Andreas. *Theaterwissenschaft: eine Einführung*, 2005;
CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*, 2004.

PROLÓG

Je všetko divadlo?

Na fašiangy 1723 pozýval profesor medicíny Andreas Ottomar Goelicke smotánku vo Frankfurte nad Odrou:

NA
ANATOMICKÚ PITVU
MŔTVOLY ŽENY,
VRAHYNE DIEŤAŤA,
ktorá sa uskutoční
v najbližšiu nedeľu a po ďalšie dni
medzi 5. a 6. hodinou popoludňajšou
v
ANATOMICKOM DIVADLE
po úvodnej prednáške
o
súčinnosti anatómie a chirurgie,
vždy s náležitou úctou a oddanosťou
pozýva:
VELEBNÝCH PÁNOV GRÓFOV
A VELEBNÝCH PÁNOV BARÓNOV,
ako aj
VZNEŠENÝCH A URODZENÝCH
POSLUCHÁČOV
VŠETKÝCH FAKÚLT
A ĎALŠÍCH ZAJINTERESOVANÝCH
PRIAZNIVCOV
ANATOMICKÝCH UKÁŽOK
ANDREAS OTTOMAR GOELICKE
doktor a verejný profesor medicíny, ako aj
Physicus Ordinarius
okresu Lebuliensis

Tlač Tobias Schwarzer¹

V 13. kapitole *Hamburskej dramaturgie* (1766/67) píše Lessing o hereckom výkone herečky Sophie Friederike Henselovej v role Sary v predstavení jeho hry *Miss Sara Sampson* zo 6. mája 1767:

Madam Henselová umierala mimoriadne kultivovane, v malebnej póze, pričom nesmierne ma zaskočil najmä jeden detail. Všimnime si, že umierajúci často potahujú za oblečenie alebo obliečky. Tento postreh dokázala veľmi šťastne využiť; vo chvíli, keď vypúšťala dušu, zjavil sa odrazu, no len v prstoch zmeravenej ruky, jemný krč; schytila sukňu, ktorá sa ľahko nadvihla a hneď znovu klesla; posledný záblesk hasnúceho svetla; ostatný lúč zapadajúceho slnka.²

* * *

Bob Flanagan, trpiaci nevyliciteľnou chorobou postihujúcou pľúca a tráviacu sústavu, dal kvôli svojej performancii *Visiting Hours* (*Návštevné hodiny*, 1992) v jednej z newyorských galérií postaviť vlastnú nemocničnú izbu. Napojený na kyslíkové fľaše a obklopený fotkami svojich sadomasochistických experimentov, ležal v posteli a vítal divákov/návštevníkov. Prichádzali za ním ako za pacientom do nemocnice počas „návštevných hodín“. Čakal ich tu pripútaný na lôžko. Mohli sa voľne pohybovať a prezeráť si fotografie, mohli ho pozorovať alebo sa s ním – v závislosti od jeho zdravotného stavu – rozprávať. Bob Flanagan zomrel štyri roky po tejto performancii.

* * *

Hlavnou predstaviteľkou inscenácie *Kunst und Gemüse. Theater ALS Krankheit* (*Umenie a zelenina. Divadlo ako choroba*) Christopha Schlingensiefela (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlín 2004) bola Angela Jansenová, trpiaca amyotrofickou laterálnou sklerózou (ALS). Angela ležala v posteli uprostred hľadiska, keďže v dôsledku veľmi pokročilého štádia tejto zákernej choroby už celkom ochrnula. Mohla komunikovať výlučne pohybom viečok pomocou počítača. Do počítača takto zadávala vety a tie sa počas predstavenia premietali na veľkých plátnach. Opisovala napríklad svoj boj so zdravotnou poisťovňou, ktorá jej spočiatku odmietala prispieť na počítač s tým, že taká

drahá investícia sa neoplatí, keďže Angele údajne neostáva ani šesť mesiacov života. Diváci sa spočiatku cítili nesvoji, keďže sa ocitli v spoločnosti umierajúcej ženy, ktorá svoje pomalé umieranie nemienila skrývať pred zrakmi okolia, ale chcela ho s nimi prebrať vo verejnom priestore divadla v rámci tematicky celkom inak zameraného, čiastočne veľmi komického predstavenia. V priebehu večera sa však postupne uvoľnili, dokonca istým spôsobom ožili a na dianí na javisku sa miestami aj zabávali. Vzniklo tu v istom zmysle nové *ars moriendi*, nové umenie umierania.

Tieto štyri príklady z 18. a z prelomu 20. a 21. storočia zjavne spája téma smrti a umierania. Čo ešte majú spoločné, že si zaslúžili, aby boli celkom prvými príkladmi v tomto úvode do divadelnej vedy?

V prvom prípade ide o pozvánku na anatomickú pitvu do budovy zvanej *theatrum anatomicum*. Druhý príklad je opisom hereckého kumštu v scéne umierania dramatickej postavy v činohernom predstavení. V treťom prípade vystavuje ťažko chorý performančný umelec seba a svoju reálnu chorobu pred návštevníkmi galérie. V poslednom prípade ide o predstavenie, v ktorom prevažne postihnutí ochotníci predvádzajú na divadelnom javisku fiktívny dej a v hľadisku zároveň smrteľne chorá žena rozoberá s divákmi svoju chorobu. V prípade takýchto zjavných rozdielov sa núka otázka, či vôbec máme v týchto štyroch prípadoch do činenia s divadlom.

Ten, kto sa rozhodne pre štúdium divadelnej vedy, je väčšinou presvedčený, že vie, čo je predmetom jej štúdia – predsa divadlo. Lenže čo máme na mysli, keď hovoríme o divadle? O aké udalosti nám ide? Dajú sa všetky udalosti uvedené v týchto príkladoch označiť ako divadlo, a teda chápať a skúmať ako predmet štúdia divadelnej vedy, alebo len niektoré z nich? Výskumom anatomických pitiev sa nepochybne zaoberajú aj dejiny medicíny a dejiny vedy. Umenie performancie si zas ako predmet štúdia prisvojujú historici umenia. Ako teda rozhodnúť, čo si ako „svoj“ predmet štúdia môže „legitímne“ nárokovať divadelná veda?

Podobné otázky si treba zodpovedať celkom na začiatku úvodu do divadelnej vedy, ako aj na začiatku jej štúdia. Už zo zbežného pohľadu na dejiny pojmu divadlo je totiž zrejmé, že sú tu veľké rozdiely, pokiaľ ide o jeho možné významy a uplatnenie. Najskôr si teda urobme jasno v otázke možného rozsahu jeho definície.

Poznámky

- 1 Citované podľa
BERGMANN, Anna. *Der entseelte Patient: die moderne Medizin und der Tod*,
2004, s. 177-178.
- 2 LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie* (1766/67).
In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Werke*, Bd. 4, 1973, s. 293-294.

ČASŤ I.

PREDMET ŠTÚDIA A ZÁKLADNÉ POJMY

1. DEFINÍCIE DIVADLA

Nemecké slovo *Theater* pochádza – tak ako podobné výrazy v iných, hoci zďaleka nie všetkých indoeurópskych jazykoch (napr. anglické *theatre*, francúzske *théâtre*, španielske a talianske *teatro*, ruské *teatr*) – z gréckeho slova *theatron*, odvodeného od slova *thea* – „podívaná“, resp. *theasthai* – „dívať sa“. V gréčtine sa ním označovalo miesto upravené ako zhromaždisko pre slávnostné, kultové, politické a športové podujatia. Rozkladali sa na ňom rady sedadiel alebo stavali tribúny, odkiaľ sa dali sledovať sprievody, tance sprevádzané spevom a hudbou, predstavenia tragédií a komédií, najrozmanitejšie úkony sebareprezentácie aténskej polis (mestského štátu) či športové zápolenie. Tento pojem teda vo všeobecnosti označoval miesto, odkiaľ sa dalo dívať na rozmanité druhy podujatí.

Keď tento pojem na prelome 16. a 17. storočia prenikol do nemčiny, spočiatku sa používal v podobnom rozsahu ako latinské *theatrum* na označenie dejiska, resp. miesta, kde sa odohrávalo niečo hodné predvedenia. Označoval teda každé vyvýšené miesto, kde sa niečo ostentatívne a demonštratívne predvádzalo, či už išlo o popravisko alebo miesto anatomickej pitvy, pódium pre komediantov alebo vyvýšeninu, odkiaľ sa dalo sledovať dianie na bojisku.

V druhej polovici 18. storočia sa tento pojem postupne obmedzil na činoherné, operné a baletné predstavenia, ako aj na budovy postavené na ich účely – na inštitúciu umeleckého divadla. Nezahŕňal podujatia ako cirkus, varieté, striptíz ani etnologické a koloniálne výstavy, ktoré sa vynorili v 19. storočí. Historické hnutia divadelnej avantgardy sa začiatkom 20. storočia (približne v rokoch 1900 až 1935) pokúsili vymedziť pojem divadla nanovo, pričom ho na jednej strane zužovali, na druhej výrazne rozširovali. Zužovali ho na čisto estetický pojem vyhradený výlučne pre divadlo ako autonómne

umenie. Ako samostatné umenie nemalo byť iba sprostredkovateľom iného umenia, t. j. literatúry, ale definovať sa prostredníctvom vlastného materiálu, ktorým sa zásadne líši od každého iného umenia – prostredníctvom ľudského tela v priestore. Zároveň však zaznela požiadavka, aby sa preklenula priepasť medzi umením a životom a divadlo sa zmenilo na skutočnosť.

Z tejto požiadavky vyplynulo výrazné rozšírenie pojmu divadlo. Dalo sa ním označiť akékoľvek výstavné, demonštratívne a výpravné podujatie: vystúpenie cirkusových artistov, klaunov a zabávačov, „happeningy“ *avant la lettre*, ktoré usporadúvali dadaisti a surrealisti na uliciach a námestiach, v kaviarňach, kostoloch a parlamentoch, prvomájové oslavy, manifestácie, odborové a stranícke športové slávnosti, etnologické výstavy, ako aj každodenné „scény“, ako dokazuje Brecht v slávnej stati o scéne na ulici. Tento výrazne rozšírený pojem divadla sa koncom 30. rokov opäť značne zúžil a významovo sa vrátil k rozsahu, v akom sa používal koncom 19. storočia.

Šesťdesiate roky priniesli v divadle západných kultúr reflexiu o definovaní divadla prostredníctvom divadelných prostriedkov. Zavrholo sa meštianske literárne divadlo, ktoré sa opäť stihlo pevne etablovať, a divadlo sa definovalo vyslovene ako „sústredené... na vzťah medzi hercom a divákom“, ako to formuloval poľský režisér Jerzy Grotowski.¹ V tom istom čase sa v Nemecku začalo sťahovanie z práve zrekonštruovaných alebo nanovo postavených divadelných budov. Divadlo sa hrávalo na uliciach a námestiach, v parkoch a cirkusových stanoch, vo výkladoch obchodných domov, v bývalých továrňach, električkových depách, na bitúnkoch, v obývačkách, dokonca na fasádach výškových budov.

Vznikali takzvané voľné zoskupenia, ktoré – sčasti ako istý druh životnej a pracovnej komúny – skúšali nové formy divadla. Propagovali okrem iného pouličné divadlo a čerpali z divadelných tradícií minulých storočí, akými boli sprievody a vystúpenia kaukliarov, akrobatov, hltáčov ohňa, šašov a klaunov; prípadne sa inšpirovali aj takými rozdielnymi tradíciami, ako je klasický a moderný tanec na jednej strane a *music hall*, cirkus, pantomíma a striptíz na strane druhej, a miešali ich do bezstarostnej zmesi triviálnosti, gýča a umenia. Prekvitali aj nesmierne rozmanité formy divadla jedného herca. Vznikli nové divadelné žánre happeningu, akčného umenia a performancie, a to prevažne vďaka umelcom s výtvarným alebo hudobným zázemím, ako boli Allan Kaprow, Hermann Nitsch, Joseph Beuys a John Cage.

Približne v rovnakom čase sa v bežnom jazykovom úze začal prejavovať sklon rozširovať metaforické využitie slova „divadlo“. Metafora divadla

sa opakovane objavuje už od antiky. Ako divadlo sa označuje, resp. s divadlom sa spája svet (*theatrum mundi*) aj ľudský život (*theatrum vitae humanae*). Sedemnásť storočie túto metaforu bezpríkladne zovšeobecnilo. Pre túto dobu boli „divadlo“ a „svet“, resp. „ľudský život“ dvoma súvisiacimi veličinami, ktoré sa dajú postihnúť jedine so zreteľom na svoj vzájomný vzťah. Život na európskych dvoroch čoraz väčšmi pripomínal divadelné predstavenie. Vezmime si len prísny, prazvláštny španielsky dvorský ceremoniál, bežný na madridskom a viedenskom dvore, alebo francúzsky ceremoniál, ktorý počnúc kráľovým *lever*, teda jeho ranným vstávaním, diktoval každý panovníkov krok – pobyt na dvore bol jednoznačne inscenovaný ako divadelné vystúpenie. Dvojnásobne to platilo pre dvorské slávnosti. Každá dvorana sa menila na javisko: dvorania vystupovali ako herci, kráľ, resp. cisár hral seba samého a ostatní boli aj mimo javiskového priestoru oslovovaní podľa svojej roly, nie podľa svojho skutočného postavenia.

Divadelná metafora sa však neobmedzovala iba na dvorský život. Objavuje sa nielen v samotnom divadle (napríklad u Shakespeara, Calderóna, Gryphiusa či Lohensteina), ale často aj v rôznych rozpravách: filozofických, teologicko-mravoučných, literárnych, historických, životopisných a dejepisných, prírodovedných, technických, lekárskech, zemepisných a iných. Európsky knižný trh zaplavili publikácie so slovom „divadlo“ alebo *theatrum* v názve v súlade s bežným ponímaním divadla ako dejiska, resp. miesta, kde sa predvádza niečo hodné poznania: *Theatrum orbis terrarum* (Antverpy 1570), *Theatrum virtutis et honoris oder Tugend Büchlein* (Norimberg 1606), *Theatrum chemicum* (Štrasburg 1613 – 1661), *Theatrum florae* (Paríž 1622), *Theatrum insectorum* (Londýn 1634), *Theatrum europaeum* (Frankfurt 1634 – 1738), *Theatrum machinarum* (Norimberg 1661), *Theatrum pacis, oder Friedensschauplatz aller fürnemsten Friedens-Instrumenten und Tractaten* (Norimberg 1663 – 1685). Kniha sa tak metaforicky označila za dejisko, kde sa niečo vystavuje bádavému zraku čitateľov.² Zároveň sa tým vyzdvihol etymologický vzťah medzi slovami *theatron*, resp. *theatrum*, a *theoria*, oboma odvodenými od slova *thea* („podívaná“).

V 70. rokoch 20. storočia došlo k veľmi podobnému vývoju. Metafora divadla sa začala čoraz častejšie objavovať v rôznych oblastiach kultúry: používali ju novinári aj politici, manažéri aj odborári, cirkevní predstavitelia aj vedci. V metaforickom význame sa nepoužíval iba pojem divadlo, ale tiež súvisiaca terminológia, ako scéna, maska, výstup, rola, inscenácia a pod.

Pri čítaní nasledujúceho úryvku si čitateľ kladie otázku, kto je tu rečníkom a o čom je vlastne reč:

Pavarotti opustil bonnskú scénu. Jeho odchod poznačil celú inscenáciu – v dobrom aj v zlom. Viac ako doposiaľ hrozí katastrofa, čo nám už poldruha roka veští dirigent (a režisér) Kohl so svojou dychovkou. [...] Na bonnskej scéne už nič neklape. Nedajme sa oklamať tým, že by Pavarottiho už-úž bola nahradila nablýskaná subreta, kebyže zbor FDP narýchlo neangažuje nádejného tenora. Je to len pôsobivá kulisa. V javiskových doskách zívajú diery, z povraziska visia šibeničné slučky – a to všetko len dva roky po tom, ako sa dirigent Kohl a jeho zahraničnopolitický hrdinský tenor ako znovuzjednotitelia Nemecka bezmála utopili v mori ovácií. [...]

Skončili sa časy, keď Kohl [...] zákulisnými čachrami a šikovnými ťahmi v obsadení udržiaval náladu obecnstva [...]. Túto inscenáciu sme si podľa mňa nezaslúžili. Opona! Ostávajú len dve možnosti. Buď sa zmenia postavy a hra, alebo obecnstvo.³

Ide tu o novinový článok o politickej udalosti – odstúpení Hansa Dietricha Genschera z postu nemeckého ministra zahraničných vecí a jeho nahradení Klausom Kinkelom. Jeho slovník je do bodky prevzatý z inštitucionalizovaného divadla: spomína sa tu bonnská scéna, javiskové dosky, povrazisko a opona; režisér, dirigent, hrdinský a nádejný tenor, subreta, zákulisné čachre, inscenácia a hra, obecnstvo a jeho ovácie. Podľa všetkého sa práve divadelná terminológia autorovi článku hodila najlepšie na vyjadrenie kritického postoja k určitým politickým krokom.

Divadelný slovník sa však využíva aj v mnohých iných kontextoch. V rozmanitých kultúrnych vedách sa namnožili – a množia – štúdie, kde slúži v rôznych oblastiach ako nástroj výskumu. Michel Foucault stavia svoje *theatrum philosophicum*, Jean-François Lyotard pozoruje „filozofickú a politickú scénu“, Jean Baudrillard sa zamýšľa nad „scénou tela“. Sociológ Erving Goffman skúma „sebaprezentáciu v každodennom živote“ ako divadlo a Paul Zumthor „predstavenia“ rozprávačov a spevákov v orálnych kultúrach. Etnológ Clifford Geertz študuje „divadelný štát“ na Bali 19. storočia, historik Hayden White poníma „historický realizmus“ ako tragédiu a jeho kolega Richard van Dülmen vidí súdnu prax a trestné rituály raného novoveku ako

„divadlo hrôzy“; Richard Sennett skúma, ako sa v 18. a 19. storočí menili „roly“ na javisku a na ulici, architekt Werner Durth opisuje plánovanie výstavby „scénografa“; politológ Ulrich Sarcinelli študuje „inscenovanie symbolického sprostredkovania politiky“, zatiaľ čo psychologička Joyce McDougallová pitve „divadlo duše“. V tomto zozname sa dá voľne pokračovať. Zdá sa, že vo filozofii, v psychológii, antropológii, etnológii, sociológii, politológii, histórii, vo vede o komunikácii a médiách, v dejinách umenia, literárnej vede, skrátka vo všetkých kultúrnych vedách má divadelná terminológia od 70. rokov kľúčové postavenie. Dokonca aj fyzik Heinz von Foerster hovorí o „kukátkovej filozofii“, ktorej priraduje istý svetonázor, pričom sa otvorene odvoláva na príslušný divadelný termín. Pri takomto širokom využití divadelného slovníka sa núka otázka, či sa dá všetko, čo tieto rôznorodé vedy skúmajú, v konečnom dôsledku označiť za „divadlo“.⁴ V rámci metaforického využívania slovníka umeleckého divadla v súvislosti s divadelnými javmi mimo jeho rámca a kontextu sa v uplynulých desaťročiach udomácnili aj pojmy „divadelnosť“, resp. „teatrálnosť“.⁵ Opisujú sa nimi rôzne druhy predstavení (výskum rituálov hovorí napríklad o divadelnosti rituálu) alebo inscenačné postupy mimo kontextu predstavenia (v dejinách umenia sa zvyknú používať v súvislosti so špecifickou kompozíciou obrazu).⁶

Vzhľadom na rozšírenie pojmu divadla zásluhou divadelníkov a iných umelcov, ako aj na takmer inflačné používanie divadelného slovníka v rôznych kultúrnych vedách je nevyhnutné, aby si divadelná veda vyjasnila, s akou definíciou divadla chce pracovať a čo bude považovať za predmet svojho štúdia. Ak je totiž všetko divadlo a rôzne vedy ho môžu skúmať z rôznych hľadísk rôznymi metódami a rôzne definovať jeho problematiku, načo nám je potom samostatná veda o divadle? Na túto otázku sa dá zmysluplne odpovedať, až keď si presne vymedzíme pojem divadlo, a len keď si ju zodpovieme, má zmysel púšťať sa do diskusie o oblastiach výskumu, teóriách a metódach divadelnej vedy.

V prípade divadelnej vedy – na rozdiel od filozofie, histórie či filológií – nejde o stáročný vedný odbor. V Nemecku a iných západných krajinách sa ako vysokoškolský odbor etablovala až v 20. storočí. Ak teda preskúmame okolnosti a motívy jej vzniku, možno nájdeme aspoň odpoveď na otázku, prečo sa potreba založiť vedu o divadle pocítovala práve v danom čase. Na základe tejto odpovede sa potom pokúsime definovať pojem divadlo.

Prvé prednášky z divadelnej vedy sa na nemeckých univerzitách konali na prelome 19. a 20. storočia: prednášal Max Herrmann v Berlíne, Berthold Litzmann v Bonne, Albert Köster v Lipsku, Hugo Dinger v Jene, Arthur Kutscher v Mníchove, Julius Petersen vo Frankfurte, Eugen Wolff v Kieli a o niečo neskôr Carl Niessen v Kolíne. Išlo o prednášky v rámci germanistiky, jedine v prípade Huga Dingera – netradične – v rámci všeobecnej estetiky. Dejiny divadla, chápané ako dejiny nemeckojazyčného divadla, sa považovali za legitímny predmet štúdia germanistiky, podobne ako dejiny gréckeho divadla spadali pod klasickú filológiu a alžbetínske divadlo pod anglistiku.

Keď bola začiatkom 20. storočia divadelná veda v Nemecku vyhlásená a neskôr etablovaná ako samostatný vysokoškolský odbor, znamenalo to radikálny odklon od spôsobu, akým sa divadlo vnímalo v 19. storočí. V dôsledku úsilia o zliterárnenie divadla v 18. storočí sa divadlo vo všeobecnosti vnímalo ako morálna inštitúcia (Schiller) a literárne umenie. Koncom 19. storočia panoval názor, že divadlo je umením výlučne vďaka svojmu vzťahu k dramatickej tvorbe, teda k literárnym textom. Už Goethe však v dialógu *O pravdivosti a pravdepodobnosti umeleckých diel* (*Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, 1798) v súvislosti s operou sformuloval myšlienku, že za umelecké dielo treba uznať predstavenie ako celok, a nie len jednotlivé zložky, ktoré sa podieľajú na jeho vzniku, ako sú hra či partitúra. Túto myšlienku prevzal a rozvinul Richard Wagner v stati *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Umelecké dielo budúcnosti*) z roku 1849. Pre drvivú väčšinu jeho súčasníkov bol napriek tomu zárukou umeleckej povahy predstavenia výlučne uvádzaný text, resp. hudobné dielo. Ešte v roku 1918 divadelný kritik Alfred Klaar v polemike proti vznikajúcej divadelnej vede napísal: „Javisko môže byť plnohodnotné, len ak

mu poskytne obsah literatúra.“⁷ V súlade s týmto postojom mala činoherné divadlo študovať literárna veda, operu a balet hudobná veda.

Zakladateľ berlínskej divadelnej vedy, germanista so špecializáciou na stredovek a raný novovek Max Herrmann (1865 – 1942) však obrátil pozornosť na predstavenie. Zasadzoval sa o založenie novej umenovedy – divadelnej vedy, pretože ako tvrdil, z divadla nerobí umenie literatúra, ale predstavenie: „Predstavenie je najdôležitejšie.“⁸ Neuspokojil sa však iba s presunutím ťažiska z literárneho textu na predstavenie, ale zašiel ďalej a medzi oboma postuloval zásadný protiklad:

Divadlo a dráma [...] sú podľa môjho presvedčenia [...] pôvodne protipólmi, [...] príliš bytostnými na to, aby sa ich príznaky zas a znova nevynárali: dráma je slovesným výtvorom jednotlivca, divadlo je dielom obecnstva a jeho služobníkov.⁹

Keďže ani jeden z existujúcich vedných odborov sa nezaoberal predstaveniami, ale každý len textami a/alebo pamiatkami, chýbal odbor, ktorý by skúmal práve predstavenia. Pojem predstavenie sa tak stal kľúčovým pojmom a bolo potrebné, aby sa presne vymedzil, keďže sa z neho mala vyvodzovať potreba nového, samostatného odboru. Herrmann sa o takého vymedzenie pokúsil v niekoľkých statiach z rokov 1910 až 1930.

Východisko a ťažisko jeho úvah tvorí vzťah medzi hercami a divákmi:

Prapôvodný zmysel divadla [...] spočíva v tom, že bolo spoločenskou hrou – hrou všetkých pre všetkých. Hrou, kde sú všetci účastníkmi – účastníci aj diváci. [...] Obecnstvo sa na nej podieľa ako spoluhráč. Je takpovediac tvorcom divadelného umenia. Je prítomných toľko spolutvorcov slávnosti divadla, že sa nestráca jeho základná spoločenská povaha. V divadle je vždy prítomné isté spoločenstvo.¹⁰

Zatiaľ čo pozornosť literárnych vedcov a divadelných kritikov sa sústreďovala výlučne na dianie na javisku a na otázky, pomocou akých prostriedkov sa daný literárny text inscenoval a či mu inscenácia zodpovedá, Herrmann sa zameral na vzťah medzi hercami a obecnstvom. Prišiel s tézou, že v prípade predstavenia ide o hru, na ktorej sa podieľa každý, kto je prítomný v danom priestore, čiže aj diváci. Vyhlásil dokonca, že tvorcom divadelného umenia je vlastne obecnstvo.

Celkom nanovo tým Herrmann definoval vzťah hercov a divákov. Divákov už nechápe ako odmeraných alebo súcitných pozorovateľov, ktorí na základe svojich postrehov a znalosti hry pripisujú deju predvádzanému hercami na javisku určité významy. Nechápe ich ani ako intelektuálnych lúštitelov posolstiev sprostredkovaných konaním a slovami hercov. Tvorivá účasť divákov sa neobmedzuje len na ich predstavivosť. Ide aj o telesné procesy prebiehajúce medzi hercami a divákmi. Tvorivá účasť divákov podľa Herrmanna prebieha v podobe

tajného opätovného prežívania, tieňového napodobňovania hereckého výkonu, vnímania nielen zrakom, ale skôr telom, skrytého nutkania vykonávať rovnaké pohyby, vydávať z hrdla rovnaké zvuky.¹¹

Herrmann poukazuje na to, že pre divácky zážitok a priebeh predstavenia „je v divadle najdôležitejšie spoločne zažiť skutočné telá a skutočný priestor“.¹² V predstavení nejde v prvom rade o to, aby divák rozpoznal významy, aké mu sprostredkováva či už herec (motívy, myšlienky, pocity, duševné stavy stvárňovanej dramatickej postavy), alebo zobrazený fiktívny priestor paláca, lesa či údolia. Oveľa dôležitejšie je „spoločne zažiť skutočné telá a skutočný priestor“ – teda to, čo sa odohráva *medzi* hercami a divákmi.

Činnosť diváka sa teda neobmedzuje len na jeho predstavivosť, ako by sa mohlo zdať po zbežnom prečítaní tohto úryvku, ale chápe sa ako telesný proces. Tento proces sa spúšťa účasťou na predstavení, a to vnímaním, ktoré synesteticky zamestnáva nielen oko a ucho, ale prostredníctvom telesných vnemov celé telo.

Diváci však nereagujú iba na telesné konanie hercov, ale aj na správanie iných divákov. Herrmann tak poukazuje na to, že

v obecenstve sa nájdú vždy aj elementy nespôsobilé nanovo vnútorne prežívať herecký výkon. Tie duševne nakazia obecenstvo ako celok – čo býva inak nesmierne vítaným javom, v takomto prípade však nevhodným – a obmedzujú v tomto prežívaní tých, čo to dokážu.¹³

Nepriaznivo sa to odrazí na celkovom priebehu predstavenia. Herrmann touto úvahou o úlohe diváka ako spoluhráča v predstavení sformuloval a ponúkol novú koncepciu divadla.

Keď Goethe vyhlásil predstavenie za umelecké dielo, mal na mysli súhru rôznych prvkov a druhov umenia, ako poézie, rečníctva, deklamácie, mimiky, architektúry, sochárstva, maliarstva, hudby, teda výlučne dianie na javisku a jeho scénickú podobu. Herrmann však chápal predstavenie ako niečo, čo sa odohráva medzi hercami a divákmi, medzi javiskom a hľadiskom, teda niečo, na čom sa podieľajú všetci.

Herrmann k tomuto novému vymedzeniu pojmu predstavenia nedospel výlučne na základe teoretických alebo divadelnohistorických úvah. Podľa všetkého sa významnou mierou inšpiroval predstaveniami vtedajšieho divadla, najmä divadla Maxa Reinhardta (1873 – 1943).

Max Reinhardt pôsobil od roku 1894 v Berlíne najskôr ako herec, od roku 1900 aj ako režisér a od roku 1903 ako divadelný riaditeľ (intendant). Priestorové riešenia v jeho inscenáciách často vytlačali divákov z pozorovateľskej pozície portálového divadla, čím sa medzi hercami a divákmi nastoľoval nový vzťah. Reinhardt napríklad v roku 1910 v berlínskom Deutsches Theater našťudoval pantomímu *Sumurun*. Krížom cez hľadisko v nej položil *hanamiči*, široký mostík, aký býva bežnou súčasťou japonského divadla *kabuki*. Dej sa tak presunul doprostred hľadiska a diváci mali hercov na dosah ruky, ako poznamenal istý kritik pri príležitosti ich newyorského hostovania.

Telesná blízkosť hercov a divákov charakterizovala aj Reinhardtove inscenácie gréckych tragédií *Kráľ Oidipus* (1910) a *Oresteia* (1911) v berlínskom Zirkus Schumann. Chór tu opakovane prúdil medzi divákov, herci vystupovali spoza alebo z obecenstva. Ako poznamenal kritik Siegfried Jacobsohn: „Hlavy divákov ťažko odlíšiť od hláv štatistov, stojacich rovno uprostred obecenstva.“¹⁴ Alfred Klaar, ktorý neskôr v spomínanom spore s Maxom Herrmannom uprednostnil literárny text pred predstavením, sa v súvislosti s *Oresteiou* poťažoval:

To rozloženie hry v priestore pred, medzi, pod a za nami, tá večná nutnosť meniť uhol pohľadu, to prúdenie hercov do hľadiska, kde sa nám na telo tlačia postavy so svojimi flitrovými kostýmami, svojimi parochňami a šminkami, tie dialógy na diaľku, tie náhle výkriky zo všetkých kútov a koncov budovy, čo ťakajú a mätú – to všetko rozptyľuje, kazí ilúziu namiesto toho, aby ju podporovalo.¹⁵

Ak sa dá slovám tohto kritika veriť, diváci si tu nijako nemohli vytvoriť ilúziu fiktívnej skutočnosti a nechať sa ňou pohltiť. Museli si nájsť celkom novú

pozíciu, a to vo vzťahu k hercom, ako aj k iným divákovi. Predstavenie prebiehalo doslova medzi hercami a divákmi. Keď sa tento kritik sťažuje, že takéto postupy narušali ilúziu, poukazuje na to, že divákovi bolo znemožnené vnímať telá hercov ako znaky dramatických postáv a priestor arény ako znak fiktívneho miesta, že boli opakované konfrontované so „skutočnými telami“ a „skutočným priestorom“ a sami si museli hľadať miesto ako „skutočné telo“ v „skutočnom priestore“. Dá sa teda predpokladať, že Herrmann sa pri definovaní pojmu predstavenie inšpiroval Reinhardtovými inscenáciami a čerpal z nich dôležité podnety.

V súlade s presvedčením, že predstavenie sa odohráva medzi hercami a divákmi a je výsledkom ich konania a interakcie, Herrmann upozorňuje aj na pominuteľnosť a prechodnosť predstavení. Týmto vlastnosťami sa predstavenia výrazne odlišujú od textov a artefaktov, ktorých podoba sa dá zafixovať, vďaka čomu sa môžu tradovať. Pojem predstavenie preto definoval bez ohľadu na použité texty a artefakty, napríklad výpravu. Vyslovene odmietal naturalistické aj expresionistické scénické maliarstvo, hoci mu v mnohých prípadoch priznával umeleckú hodnotu. Označoval ho za „zásadný omyl rozhodujúceho významu“.¹⁶ To všetko je podľa neho pre definovanie predstavenia nepodstatné. Zvláštnu, pominuteľnú materiálnu stránku predstavenia určujú skôr telá hercov pohybujúce sa v priestore. „Rozhodujúce pre divadelnú tvorbu [...] je herecké umenie“, jedine vďaka nemu vzniká „to pravé, čisté umelecké dielo, aké dokáže ponúknuť divadlo.“¹⁷ Zdá sa, že Herrmanna v tejto súvislosti nezaujímali ani tak fiktívna dramatická postava z fiktívneho sveta, vznikajúca vďaka hereckému umeniu, ako už spomínané „skutočné telo“ a „skutočný priestor“. Telo herca v javiskovom priestore teda nechápal iba ako nositeľa významu, ako sa to vžilo od 18. storočia, ale zaoberal sa telom – tak ako priestorom – v jeho zvláštnej „skutočnosti“.

Aj z tohto hľadiska nájdeme nápadné paralely v divadle Maxa Reinhardta. Cieľom nových divadelných priestorov, aké vytvoril napríklad vďaka *hanamiči* alebo arény v Zirkus Schumann, nebolo nejakým novým spôsobom zobrazovať fiktívne priestory. Skôr ponúkali hercom – ako „skutočné priestory“ – nové možnosti výstupu, pohybu a hry vôbec a divákovi umožňovali neobvyklým spôsobom vnímať a zažívať predovšetkým telesnosť hercov. Mnohí kritici vyčítali inscenáciám *Oidipa* a *Oresteie*, že pozornosť divákov sústreďovali najmä na zvláštny spôsob, akým sa tu využívalo hercov telo. Nešlo pritom len o štatistov, hlavne „nahých bežcov“, čo bez zjavynej

funkcie či významu „trielili s lampášmi cez orchestrisko po schodoch do paláca a ako diví zase naspäť.“¹⁸ Zabával sa na nich aj Alfred Klaar v recenzii *Oresteie*. Kritizoval „podivuhodné spleteniny tiel a masové hry končatin, čo včerajšia réžia pribásnila Aischylovi,“ a posmieval sa: „Do pásu nahí bežci si opäť splnili povinnosť a predviedli úklonom až po zem atrakciu ako na gymnastickej exhibícii.“¹⁹

Terčom kritiky sa stala aj hra protagonistov. Jacobsohn sa ponosoval na „strhujúcu zábavu pre divácke masy odchované na býčích zápasoch“²⁰ a ako odstrašujúci príklad opísal scénu z *Obete za mŕtveho*, druhej časti *Oresteie*:

Keď sa Orestes rozhodne zabiť matku, celkom by stačilo, keby sa na ňu vyrútil zo dverí paláca, pritlačil ju k nim a po slovnej výmene odsotil späť do paláca. Tu sa za ňou ženie po schodoch do manéže, kde sa melú, až ju nakoniec príšerne pomaly odvedie nahor po schodoch. Hrôza.²¹

Vo všetkých týchto príkladoch zvláštny spôsob narábania hercov s telom upriamil pozornosť divákov na „skutočné telo“. Telá tu neslúžili ako nositelia významov, ktoré mali sprostredkovať v súvislosti s dramatickou postavou, ale vnucovali sa divákovi tým, že jasne a citeľne pôsobili na ich zmysly. Kritici sa tomu vzpierali. Podľa nich mala inscenácia sprostredkovať významy literárneho textu tým, že vytvorí ilúziu fiktívneho sveta daného textom, kde fiktívne dramatické postavy konajú spôsobom, aký tento text údajne určuje.

Inscenácie Maxa Reinhardta takéto predstavy narušali, podobne ako Herrmannova definícia pojmu predstavenia. Práve táto definícia prispela k založeniu nového vysokoškolského odboru a jeho legitimizácii. Pretože ak je východiskom pri definovaní divadla predstavenie, a nie literárny text či partitúra, z ktorých vychádza, nedá sa náležite skúmať teoretickými postupmi a metódami platnými výlučne v literatúre alebo hudbe. Literárna a hudobná veda nie sú dostatočne vybavené ani vhodné pre výskum divadla. Bol potrebný nový vedný odbor. Predmetom jeho štúdií malo byť predstavenie a mal si vypracovať zodpovedajúce teórie a metódy. Zhodli sa na tom všetci literárni vedci, ktorí sa v Nemecku zaoberali prevažne či výlučne divadlom. Divadelná veda tak v Nemecku vznikla ako veda o predstaveniach.

Zhoda však nepanovala v otázke, aké druhy predstavení má tento novoetablovaný odbor vlastne skúmať. Zatiaľ čo Max Herrmann chápal

divadlo ako špecifický umelecký druh a divadelnú vedu ako novú umenovedu, ktorá má skúmať predovšetkým umelecké predstavenia, mníchovského germanistu Arthura Kutschera (1878 – 1960) zaujímali najmä predstavenia ľudového divadla v južnom Nemecku a iných európskych regiónoch so živou tradíciou pašiových hier a iných druhov ľudového divadla.²² Oba sa však zhodne dištancovali od literárnej vedy a odmietali sa obmedzovať na divadelné formy rozšírené v Nemecku.

V tomto smere zašiel ešte ďalej Carl Niessen (1890 – 1969), zakladateľ kolínskej divadelnej vedy, ktorý svojimi teatrálami položil základ divadelného múzea na kolínskom zámku Wahn. V stati *Die Aufgaben der Theaterwissenschaft (Úlohy divadelnej vedy, 1927)* napísal, že nový odbor má čerpať skôr z etnológie ako z literárnej vedy, keďže sa zameriava na „primitívne prejavy mimetického zobrazovacieho pudu u detí alebo národov na nižšom stupni kultúrneho vývoja [sic!],“ ako aj na „klasické drámy“ nemeckej národnej literatúry.²³ Neskôr (1948 – 1958) koncepciu etnologicky zameranej divadelnej vedy rozvinul v *Handbuch der Theater-Wissenschaft (Príručka divadelnej vedy)*. Ako predmet štúdia divadelnej vedy tu v odvážne pôsobiacom výpočte uvádza slávnosti, procesie, obrady, hry, pohrebné a iné rituály rozmanitých kultúr a dôb. Na základe toho žiada, aby sa výrazne rozšírila oblasť jej výskumu. Na rozdiel od Herrmanna nepovažovali Kutscher a Niessen za potrebné presnejšie vymedziť pojem predstavenie. Vychádzali z pojmu mímus, ktorý definovali ako určitú antropologickú danosť, ako vrozený ľudský pud dávať telesný výraz akémukoľvek duchovnému alebo duševnému stavu.

Ani Kutscher, ani Niessen sa však nepodujali definovať mímus, pojem, z ktorého vychádzali, a priblížiť ho ako heuristický nástroj budúceho výskumu, tak aby sa ním dala obhájiť potreba nového vedného odboru. Divadelná veda by sa vtedy mohla založiť ako náuka o míme, prípadne by sa prepojila s etnológiou či antropológiou. Javy, ktoré spomínajú Kutscher a Niessen, však jednoznačne spadajú pod pojem predstavenie, ako ho definoval Herrmann v snahe o jeho presnejšie vymedzenie.

Potreba vedy o divadle sa teda v Nemecku začiatkom 20. storočia zdôvodňovala s odkazom na predstavenie ako pojem, ktorým sa divadlo definuje, a jav, pre ktorý zatiaľ nebol vyhradený žiadny z existujúcich vedných odborov. Max Herrmann by v rámci tohto nového odboru asi najradšej skúmal predstavenia súčasného divadla, pretože jedine aktuálne predstavenia sú vedcovi bezprostredne prístupné. Keďže sa však ostatné umenovedy (dejiny

umenia, hudobná a literárna veda) brali ako historicko-hermeneutické, bolo takmer samozrejmé, že aj novozaložená umenoveda sa bude chápať historicko-hermeneuticky a zameria sa na štúdium predstavení minulosti. Do 70. rokov 20. storočia sa teda divadelná veda na nemeckých univerzitách vyučovala prevažne ako dejiny divadla. Až v 70. rokoch – zrejme v dôsledku radikálnej premeny inštitucionalizovaného divadla – sa začala zaoberať aj súčasnými divadelnými formami.²⁴

V iných krajinách sa divadelná veda zakladala ako samostatný vysokoškolský odbor z iných dôvodov a čiastočne aj v inom čase. V USA sa napríklad vyvinula začiatkom 20. storočia na početných vysokých školách a univerzitách z ponuky nepovinných predmetov ako dramatická tvorba, herectvo, rečníctvo, prednes, a to často pod hlavičkou takzvanej *school of speech*, kde sa vyučovali rétorika, komunikácia, rozhlas, televízia, film a divadlo. Divadelnú vedu ako samostatný historicko-hermeneutický odbor tu však založil rakúsky vedec Alois Nagler. Venoval sa divadelnohistorickému výskumu v duchu Maxa Herrmanna a od 30. rokov minulého storočia prednášal na Yale. V 70. rokoch založil divadelný vedec a režisér Richard Schechner na Tisch School of the Arts Newyorskej univerzity v protiklade k obom týmto zameraniam, označovaným ako *theatre studies*, celkom nový program pod názvom *performance studies*. Spojil divadelných vedcov s teoretikmi tanca, hudobnými vedcami, etnografmi a etnológmi a za predmet štúdia tohto odboru vyhlásil predstavenia/performancie v podobe vystúpení performerov, ako aj rituálov v rozmanitých kultúrach. Toto nové zameranie podnietila jednak úzka definícia pojmu divadla, prevládajúca až do 60. rokov, ktorá v Spojených štátoch zahŕňala výlučne literárne činoherné divadlo a opomínala nielen hudobné a tanečné divadlo, ale aj formy ľudového divadla, jednak vznik nových divadelných foriem od 60. rokov 20. storočia. V *performance studies* sa tak zaujímavým spôsobom odzrkadlili dva faktory, ktoré v prvých desaťročiach 20. storočia rozhodli o vzniku divadelnej vedy v Nemecku: zameranie na predstavenie/performanciu (Herrmann) a rozšírenie pojmu divadla na ďalšie druhy predstavení, ako rituály, obrady a hry v rôznych kultúrach (Niessen), ktoré etnológ Milton Singer zhrnul pod pojem *cultural performance*, kultúrne predstavenie.²⁵

Vznik divadelnej vedy v Nemecku – ako aj jej nové zameranie od 70. rokov a vznik *performance studies* v USA – spadá do obdobia kultúrnej zmeny. Každá táto novinka úzko súvisí s nejakým kultúrnym zlomom. Na otázku,

prečo je potrebná veda o divadle, teda neexistuje jediná odpoveď platná vždy a v každej kultúre. Musíme si ju klásť zakaždým nanovo. Etablovanie divadelnej vedy začiatkom 20. storočia v Nemecku, jej nové zameranie v 70. rokoch nielen v USA a Nemecku, ale aj v mnohých západných krajinách, ako aj takmer súčasné založenie divadelnej vedy ako vysokoškolského odboru v mnohých nezápádnych krajinách sú dôkazmi toho, že zužovať definíciu divadla a obmedzovať ju výlučne na literárne divadlo nemôže byť pre divadelnú vedu produktívne. Zdá sa oveľa zmysluplnejšie vychádzať z pojmu predstavenie, ako to urobil už Max Herrmann, a od 70. rokov *performance studies*. Divadelnú vedu budeme teda chápať ako vedu o predstaveniach, ktorej predmetom štúdia sú predstavenia najrozličnejšieho druhu. Ak sa oprieme o predstavenie, ako ho definoval Max Herrmann, a ak túto definíciu uplatníme aj na predstavenia mimo umeleckého divadla, predmetom jej štúdia budú potom jednoznačne aj všetky štyri príklady spomínané v úvode.

Prevažná väčšina príkladov uvedených v prvej a druhej časti tejto knihy však pochádza z umeleckého divadla. Má to svoj dôvod. Na príklade umeleckého divadla sa dajú najlepšie opísať základné aspekty predstavení a vypracovať a overiť najdôležitejšie teoretické a metodické postupy. Na základe predstavení umeleckého divadla môžeme cielene opísať kľúčové kompetencie odboru, ktoré sa dajú neskôr uplatniť aj pri iných typoch predstavení.

Ak majú byť predmetom štúdia divadelnej vedy predstavenia, musíme si najskôr ujasniť, aké procesy tento pojem zahŕňa – čo vlastne chápeme pod pojmom predstavenie. Herrmannova definícia tohto pojmu je síce smerodajná, no predsa len zbežná. Je preto nevyhnutné, aby sme tento pojem v ďalšom kroku vymedzili. Otázka pritom neznie: „Čo sú to predstavenia?“, pretože takáto otázka si vyžaduje raz a navždy platnú odpoveď, ale skôr: „Čo môžeme dnes v rámci divadelnej vedy chápať ako predstavenie?“ Takáto otázka sa dá za rôznych okolností zodpovedať zakaždým inak. Z každej novej odpovede potom pre divadelnú vedu vyplývajú nové otázky, perspektívy a možnosti.

3. ÚVAHY O DEFINÍCII PREDSTAVENIA²⁶

Za východisko pre tieto úvahy nám posluží Herrmannova definícia divadla ako „hry [...], kde sú všetci účastníkmi – účastníci aj diváci“. Za predstavenie teda budeme považovať podujatia, pri ktorých sa všetci účastníci dostavia v určitom čase na to isté miesto, aby sa tu zúčastnili na nejakom programe – buď ako aktéri, alebo ako diváci. Roly si pritom môžu zamieňať, takže tá istá osoba môže byť raz aktérom, raz divákom. Predstavenie potom vzniká na základe ich stretnutia, ich interakcie, ich spolupôsobenia. Pod túto definíciu spadá tak predstavenie v portálovom divadle so svojím prísnyim delením na hercov a divákov, ako aj happening bez jednoznačne pridelených rolí; futbalový zápas pred divákmi, ako aj bohoslužba; svadba, ako aj stranícky zjazd; smútočný obrad, ako aj berlínsky Karneval kultúr. Otázkou, do akej miery sa tieto rozmanité druhy predstavení môžu či majú považovať za predmet štúdia divadelnej vedy, sa bude zaoberať tretia časť tejto knihy.

Takéto všeobecné vymedzenie pojmu predstavenie implikuje istú základnú charakteristiku a nastoluje niekoľko špecifických otázok, ktoré si treba najskôr vyjasniť. Po prvé z neho vyplýva, že nevyhnutným predpokladom predstavenia je telesná spolupráca rôznych skupín osôb, teda aktérov a divákov. Musíme sa teda pozrieť bližšie na zvláštne *mediálne podmienky* predstavení, čiže špecifické podmienky sprostredkovania vyplývajúce zo súčasnej prítomnosti aktérov a divákov. Po druhé z neho vyplýva pominuteľnosť predstavení. Na rozdiel od výrobného procesu, na ktorom sa tiež podieľajú rôzne osoby v rôznych funkciách a ktorého výsledkom je určitý produkt – auto, práčka, budova a pod. –, predstavenie neprodukuje nič okrem seba samého. Je prechodné, prchavé a dočasné, hoci využíva priestory, telá a predmety, ktoré ho pretrvávajú. Nastoluje sa tým otázka jeho špecifickej *materiálnej stránky*.

Po tretie si treba vyjasniť, ako v predstavení vznikajú *významy*. Všetko, čo sa v ňom predvádza a ukazuje ako znak – či už pohyb, zvuk –, alebo ako vec, je prítomné len istý obmedzený čas a nedá sa pozorovať, čítať a interpretovať opakovane, ako je to v prípade textu či obrazu. Špecifický spôsob, akým v predstaveniach vznikajú významy, tvorí jeho *semiotický* rozmer alebo tiež jeho *semiotickú stránku*. Nakoniec si treba položiť otázku, aký *zážitok* umožňuje predstavenie na základe všetkých týchto podmienok svojim účastníkom a čím sa tieto zážitky líšia od zážitkov príznačných pre iné typy situácií. Tento zážitok označíme ako *estetický* zážitok a v súvislosti s ním budeme hovoriť o *estetickej stránke* predstavenia.

Všetky tieto štyri aspekty spolu úzko súvisia, no z heuristických dôvodov sa nimi budeme zaoberať samostatne.

3.1 Telesná spoluprátnosť

Predstavenie sa odohráva vďaka a za telesnej spoluprátnosti „aktérov“ a „divákov“. Platia v ňom teda celkom iné podmienky ako pri tvorbe a recepcii textov a artefaktov. Texty a artefakty ako výsledok tvorivého procesu existujú oddelene od svojho tvorca, teda nezávisle od jeho telesnej prítomnosti. Môžu ich vnímať jednotlivci alebo skupiny v rôznom čase a často aj na rôznych miestach. Recipienti môžu mať v procese recepcie najrozmanitejšie zážitky a textom či artefaktom pripisovať najrozmanitejšie významy, pričom zážitky a významy toho istého recipienta môžu byť iné pri každom prečítaní textu, pri každom pohľade na obraz, pri každom pozretí filmu. Materiálna stránka textu, obrazu, filmu a pod. sa tým však nijako nezmení.

V prípade predstavenia platia vzhľadom na telesnú spoluprátnosť aktérov a divákov celkom iné *mediálne podmienky*. Zatiaľ čo sa časť prítomných – tí, čo práve plnia funkciu aktérov – pohybuje v priestore, gestikuluje, manipuluje s predmetmi, hovorí a spieva, ostatní – tí, čo práve plnia funkciu divákov – vnímajú ich konanie a reagujú naň. Niektoré ich reakcie môžu prebiehať ako čisto „vnútorné“, t. j. imaginatívne a kognitívne procesy, no veľkú časť tvoria vnímateľné reakcie. Na divadelnom predstavení sa môžu diváci smiať, môžu jasať, vzdychať, stonať, vzlykať, plakať; šúchať nohami, mrviť sa v kresle, s napätým výrazom tváre sa predkloniť alebo so všetkými príznakmi nudy zaboriť do sedadla; so zatajeným dychom takmer ustrnúť;

opakovane pozeráť na hodinky, zívať, driemať a chrápať, kašľať a kýchať, šušať obalmi od čokolády; jesť a piť; šepkať si postrehy alebo bez okolkov nahlas komentovať dianie na javisku; volať „bravó“, „da capo“, tliekať a dupať alebo syčať a bučať; hlučne sa zodvihnúť a na odchode z hľadiska za sebou buchnúť dvermi.

Tieto reakcie vnímajú nielen ostatní diváci, ale aj aktéri – cítia ich, počujú alebo vidia – a následne na ne reagujú. Hra hercov získava alebo stráca na intenzite, hovoria hlasnejšie a kričia alebo, naopak, zovrú divákov ešte pevnejšie do svojich osídel; cítia sa povzbudení vymýšľať nové gagy a improvizovať. U iných divákov sa na základe vnímaných diváckych reakcií môže zvýšiť alebo znížiť miera, resp. rozsah ich účasti, záujmu, napätia a fascinácie, začnú sa smiať hlasnejšie, prípadne až krčovito, alebo ich smiech celkom prejde, doslova im uviazne v hrdle, poprípade začnú robiť poriadky, hádať sa alebo si nadávať. Čokoľvek robia aktéri, má dosah na divákov, a čokoľvek robia diváci, má dosah na aktérov a ostatných divákov.

Dá sa preto povedať, že predstavenie, ktoré je výsledkom stretnutia a konfrontácie aktérov a divákov, vzniká – a zaniká – vždy až vo svojom priebehu. Treba jednoznačne odlíšiť to, čo sa deje pred začiatkom predstavenia a po jeho ukončení, od predstavenia samého. Predstavenie vzniká takpovediac samo z interakcie aktérov a divákov ako autopoietická slučka spätnej väzby. Jeho priebeh sa teda nedá vopred, na jeho začiatku ani počas jeho trvania celkom naplánovať a predpovedať. Je mu vlastná vysoká miera nepredvídanosti. Neznamená to, že herec hrajúci Othella bežne nedohrá starostlivo naštudované zavraždenie Desdemony len preto, že obecenstvo sa vzbúri alebo poniektorí diváci odmietnu akceptovať dohodu o tom, že všetko je len akože, z ktorej herec vychádza, a vyrúti sa na scénu, aby mu prekazili plány, hoci aj to by bolo mysliteľné a možné. Ide skôr o to, že miera a rozsah účasti, ktoré sa citelne odzrkadľujú v správaní obecenstva, dokážu ovplyvniť intenzitu hereckého výkonu a tá zas ovplyvňuje recepciu a reakcie zo strany divákov.

To, čo sa udeje počas predstavenia, vrátane všetkých vnímateľných diváckych reakcií, sa pred jeho začatím nedá predvídať. Čiastočne to vyplynie až z interakcie počas predstavenia. Platí to pre predstavenia vo všeobecnosti, nielen tie, ktoré cielene využívajú divácku účasť a tým ešte výraznejšie zvyšujú mieru nepredvídanosti, vlastnú každému predstaveniu.

Samozrejme, v predstavení udávajú tón aktéri. Predchádza mu totiž inscenovanie alebo aspoň stanovenie istých pravidiel, s ktorými sa všetci

účastníci alebo prinajmenšom aktéri oboznámia a ktorými sa riadia. V divadle sa napríklad počas inscenovania – dnes väčšinou niekoľkotýždňového skúšobného procesu – vymýšľajú, prechádzajú a určujú postupy, kedy a ako sa počas predstavenia v javiskovom priestore budú objavovať ľudia, veci a zvuky a kedy ho budú opúšťať. V závislosti od divadelnej formy, režiséra, scénografie a hercov sa pri inscenovaní môžu vedome a plánovane vytvárať situácie poskytujúce voľný priestor pre neplánované, neinscenované dianie, správanie a udalosti. No aj keď sa herci verne držia všetkého, na čom sa pri starostlivom inscenovaní dohodli, priebeh predstavenia nemajú celkom pod kontrolou. Každá divácka reakcia ho môže zvrátiť.

Aj preto je dôležité jasne rozlišovať medzi pojmi inscenácia a predstavenie. Zatiaľ čo pojem inscenácia zahŕňa všetky postupy, ktoré určujú, kedy, na ako dlho a ako sa majú v priestore objavovať ľudia, veci a zvuky, pod pojem predstavenie spadá všetko, čo sa udeje v jeho priebehu – čiže celková interakcia javiskového diania a diváckych reakcií.

V konečnom dôsledku spoluvytvárajú predstavenie všetci prítomní. Nijaký jednotlivec ani skupina ho nemôže celé naplánovať, riadiť a ovládať. Neustále sa vymyká úsiliu každého jednotlivca voľne s ním nakladať. Nikto k nemu nemá dispozičné právo. Táto nedisponovateľnosť vyzdvihuje zapojenie všetkých účastníkov. Tí majú na priebeh predstavenia viac či menej silný vplyv, a keďže ide o vzájomnú interakciu, sami sú vystavení jeho vplyvu. Názor, s ktorým sa tak často stretávame, že priebeh predstavenia, konanie a správanie všetkých účastníkov sa dá v plnom rozsahu naplánovať, ovládať a teda predpovedať, je preto neobhájiteľný. To, čo sa udeje počas predstavenia, sa na jeho začiatku často nedá predvídať. Všetci účastníci sú spolutvorcami, ktorí sa rozličnou mierou a rozličným spôsobom spolupodieľajú na jeho tvorbe, hoci sami o ňom nerozhodujú. Práve oni vzájomným pôsobením svojho konania a správania predstavenie vytvárajú, a naopak, predstavenie z nich robí aktérov a divákov. Aktérmi a divákmi sa totiž stávajú až účasťou na predstavení.

Táto špecifická vlastnosť predstavení sa označuje ako „performatívnosť“. S týmto pojmom prišiel koncom 50. rokov – teda približne v čase, keď divadelníci nanovo definovali pojem divadla – filozof John L. Austin vo svojich prednáškach na Harvardovej univerzite *Ako niečo robiť slovami* (*How to Do Things with Words*, 1955). Odvodil ho od slovesa *to perform*, „vykonávať“, a používal ho v súvislosti so slovnými prejavmi, ktorými sa zároveň niečo

vykonáva, napr. krst, blahoželanie, kliatba, sľub. Ide o vyjadrenia, ktorými sa nielen niečo hovorí, ale zároveň sa opisovaná činnosť aj vykonáva. Sú teda autoreferenčné, čiže opisujú to, čo robia, a konštituuju skutočnosť, čiže hovoria o istej spoločenskej skutočnosti a zároveň ju nastoľujú.²⁷ Ako sme videli, obe tieto vlastnosti sú typické aj pre predstavenia, a to dokonca tak neprehliadnuteľne, že predstavenia možno považovať za zhmotnenie performatívnosti.²⁸

Najlepšie to vidno na anglickom výraze pre predstavenie – *performance*. Slovo *performance* je rovnako ako *performative* odvodené od slovesa *to perform*. Hoci sú pojmy „predstavenie“ a *performance* z tohto hľadiska totožné, z iného hľadiska vykazujú značné významové rozdiely. Zatiaľ čo *performance* môže znamenať aj „výkon“ – *the machine's best performance*²⁹ (najlepší výkon stroja) –, v prípade „predstavenia“ to neplatí. Naproti tomu môže nemecký výraz pre predstavenie *Aufführung* znamenať tiež „správanie“. Táto významová možnosť zasa chýba výrazu *performance*.

Divadlo sa nad touto špecifickou performatívnosťou predstavení často zamýšľa prostredníctvom divadelných prostriedkov – najmä hry v hre, akou je napríklad vystúpenie hercov v *Hamletovi* alebo scénka remeselníkov pred Tezeom, Hippolytou a mladými milencami v *Sne svätajánskej noci*. V dnešných inscenáciách sa popri podobnej hre v hre zasadennej v texte bežne využívajú postupy, ktorými dochádza k zámene rol medzi aktérmi a divákmi, čím sa vyzdvihuje táto základná možnosť. V inscenácii *Macbetha* v réžii Jürgena Goscha v düsseldorfskom divadle Schauspielhaus (2006) napríklad herci neodchádzali z javiska do zákulisia, ale do hľadiska, kde si sadali do prvého radu, odkiaľ sledovali kolegov na scéne. Počas jeho inscenácie Čechovovho *Uja Váňu* (2008) v berlínskom divadle Deutsches Theater (2008) ostávali všetci účinkujúci po celý čas na javisku. Ak sa práve aktívne nezúčastňovali deja, stáli pri pravej stene dekorácie lemujúcej javisko z troch strán a odtiaľ pozorovali hru ostatných. Diváci v hľadisku ich v tomto prípade vnímali ako zvláštnych divákov. Diváci na javisku tak odzrkadľovali divákov v hľadisku, čím sa svojím spôsobom nastolila téma spôsobu vnímania v divadle. Podobné postupy sa začali uplatňovať najmä koncom 60. rokov, považovaných vo všeobecnosti za performatívny obrat v západnej kultúre. Divadelné formy, ktoré sa rôznym spôsobom pohrávajú so svojou performatívnosťou, sa často označujú za „postdramatické“.³⁰

Keďže predstavenie vzniká vďaka tomu, že na seba navzájom vplývajú všetci účastníci svojím konaním a správaním, umožňuje im, aby si

počas neho vyskúšali úlohu subjektu spolurozhodujúceho o konaní a správaní iných, ktorý zároveň necháva iných spolurozhodovať o svojom konaní a správaní; subjektu ani celkom autonómneho, ani celkom riadeného zvonka, preberajúceho zodpovednosť za situáciu, na ktorej sa podieľa, hoci ju sám nevytvoril.

Túto špecifickú vlastnosť predstavení vyzdvihovalo a využívalo od konca 60. rokov najmä experimentálne divadlo a performancia. V nemeckom jazykovom priestore sa najvýraznejšie prejavila v premiérovom uvedení hry Petra Handkeho *Publikumsbeschimpfung* (*Osočovanie publika*) v réžii Clausa Peymanna vo frankfurtskom Theater am Turm v rámci prvého ročníka prehliadky Experimenta (3. – 10. jún 1966). Divadlo sa tu definovalo nanovo na základe vzťahu aktérov a divákov. Nechápalo sa viac ako zobrazenie fiktívneho sveta, ktorý má divák pozorovať, interpretovať a pochopiť, ale ako nastolenie zvláštneho vzťahu medzi aktérmi a divákmi. Herci nastolovali a testovali tento vzťah tým, že sa priamo obracali na divákov, nadávali im do „tupcov“, „chuligánov“, „ateistov“, „povlačov“ a „gaunerov“ a svojimi telami voči nim zakaždým vytvárali nové priestorové vzťahy. Diváci na to reagovali rôzne: tleskali, zobrali sa a odišli, komentovali, liezli na scénu, púšťali sa do potýčok s hercami a pod. V tomto prípade k účasti na deji vyprovokovali divákov herci, režisér s ňou nepočítal.

V Spojených štátoch programovo presadzovali divácku účasť najmä voľné zoskupenia ako Performance Group, ktoré v 60. rokoch založil Richard Schechner, alebo The Living Theatre, ktoré už v 40. rokoch založili a viedli Julian Beck a Judith Malinová. Divácka účasť sa u nich dostala na program dňa v inscenáciách z roku 1968 *Dionysus in 69* (*Dionýzos v 69*) a *Paradise Now!* (*Raj teraz!*). Prostredníctvom diváckej účasti upozorňovali na to, že v prípade predstavenia nejde len o umelecký, estetický, ale vždy aj o spoločenský proces, kde sa stretávajú rôzne skupiny, ktoré môžu svoje vzájomné vzťahy rôznym spôsobom negociovat' a upravovať. Napríklad v inscenácii *Commune* (*Komúna*) v réžii Richarda Schechnera (The Performance Group, New York 1970 – 1972) o udalostiach v My Lai počas vojny vo Vietname si mal jeden z performerov vybrať ľubovoľných pätnásť divákov. Mali sa zoradiť do kruhu uprostred miestnosti a predstavovať obyvateľov dediny My Lai. Väčšina vybraných divákov pokyn uposlúchla, ale našli sa aj takí, čo sa mu vzopreli. V tom prípade platilo pravidlo, že sa predstavenie preruší, až kým (1) daný divák nedostane rozum alebo (2) za seba nenájde náhradu; (3) ostane prerušené, ak

sa tento divák nepohne z miesta; (4) ak sa však rozhodne miestnosť opustiť, v predstavení sa bude pokračovať. V takýchto prípadoch bolo jasné, že daný divák preberal zodpovednosť za situáciu, ktorú síce nevytvoril, ale podieľal sa na nej. Ak sa niektorý divák zataľ, museli sa viesť siahodhlé, niekedy vyše trojhodinové diskusie, kde sa reálne a otvorene negocioval vzťah medzi performermi a divákmi.

To, čo sa prejavilo v *Komúne* v dôsledku nastolených pravidiel diváckej účasti, platí pre každé predstavenie: prebieha zakaždým aj ako spoločenský proces, ktorý sa riadi istými pravidlami. Ak sa tieto pravidlá dodržiavajú, zmiznú zo zorného poľa. Ak sa porušia a/alebo sa nastolia nové, predstavenie sa prejaví ako spoločenský proces.

Tento spoločenský proces sa mení na politický, ak v predstavení – tak ako v *Komúne* – dôjde k mocenskému zápasu aktérov a divákov alebo tiež jednotlivých divákov a jedna strana sa pokúsi nanútiť druhej určitú definíciu vzťahov, názory, hodnoty, presvedčenia. Keďže každý – hoci rozličnou mierou – spolurozhoduje o priebehu predstavenia a zároveň ho o sebe necháva rozhodovať, nikto sa na predstavení nepodieľa „pasívne“. Každý je tak spoluzodpovedný za to, čo sa počas predstavenia udeje. Kto na ňom ostáva, v zásade vyjadruje súhlas s tým, čo sa deje. Kto nesúhlasí, môže sa pokúsiť o kritiku a presadenie vlastných názorov alebo môže odísť. Každý z prítomných tu v podstate nesie svoj podiel zodpovednosti.

Treba na to pamätať v prípade vyslovene politických predstavení, ako sú politické oslavy a iné typy masových podujatí. Veľmi často sa argumentuje tým, že podobné predstavenia poskytujú vhodnú príležitosť na manipuláciu zúčastnených skupín vládncami vrstvami. Znamenalo by to, že usporiadatelia by dokázali riadiť a kontrolovať priebeh predstavenia, teda úspešne uplatňovať inscenačné postupy, ktorými by sa dalo „pasívne“, „nevinné“ obecnstvo presne vypočítaným spôsobom ovládnuť a prinútiť, aby sa správalo podľa ich predstáv. Ak však vychádzame z predpokladu, že účasť na predstavení znamená zároveň súhlas s tým, že zaň preberáme spoluzodpovednosť, dá sa o manipulácii hovoriť iba s výhradami.

3.2 Pominuteľnosť predstavení

Predstavenie nie je hmotným artefaktom, ktorý by sa dal zafixovať a tradovať. Je pominuteľné a prechodné, vyčerpáva sa vo svojej prítomnosti, t. j. v neustálom stávaní a pomíňaní – vo svojej autopoiéze,³¹ sebautváraní. Nijako to nevyplýva z využívania hmotných objektov, ktoré po ukončení predstavenia ostávajú a dajú sa uchovať ako jeho stopy. Po svojom ukončení je však predstavenie nenávratne stratené; nikdy sa nedá celkom presne zopakovať. Zatiaľ čo pri inscenácii sa počíta s opakovaním, predstavenie ostáva jedinečnou udalosťou. Núka sa tu otázka, čo tvorí *materiálnu stránku* predstavenia – jeho priestorovú, telesnú a zvukovú stránku – a ako sa prejavuje.

3.2.1 Priestorová stránka

Na prvý pohľad sa môže zdať, že otázka *priestorovej stránky* je bezpredmetná. Priestory, kde sa predstavenia odohrávajú, sú predsa vopred dané, či už ide o divadelné budovy, alebo továrne, bunkre, električkové depá, veľtržné haly, ulice, námestia, parky, ako aj iné priestory využívané na divadelné predstavenia, štadióny na športové podujatia, kostoly a chrámy na náboženské obrady, parlamenty a iné priestory na politické zhromaždenia. S tým sa dá súhlasiť. Zároveň sa však vynára otázka, čo tvorí priestorovú stránku predstavenia. Musíme totiž rozlišovať medzi architektonicko-geometrickým priestorom, kde sa predstavenie koná, a priestorom, ktorý prostredníctvom predstavenia vzniká a dáva mu svoju pečať.

Architektonicko-geometrický priestor je skutočne daný už pred začiatkom predstavenia a neprestáva existovať ani po jeho ukončení. Pokiaľ ide o budovu, často sa spája s predstavou kontajnera: je akousi nádobou, ktorej základné vlastnosti (pôdorys, výšku, šírku, dĺžku, objem atď.) nijako neovplyvňuje to, čo sa v nej deje. Aj keď časom sa v dĺžke objavajú diery a nerovnosti, farby vyblednú, omietka sa začne drobiť, architektonicko-geometrický priestor ostáva rovnaký.

Architektonicko-geometrický priestor vďaka vydeleniu javiska a hľadiska ponúka špecifické možnosti, pokiaľ ide o nastolenie vzťahu medzi aktérmi a divákmi, pohyb hercov na scéne, ako aj vnímanie divákov, ktorých zároveň usporadúva do istej štruktúry. To, ako sa s týmito možnosťami naloží, či a ako ich tvorcovia využijú, či ich obídu alebo sa im dokonca vzopru, vplýva

na priestor predstavenia. Ten môže zmeniť každý pohyb osôb, predmetov, svetla, každý zvuk. Je nestály, neustále fluktuuje. Priestorová stránka predstavenia sa formuje v priestore predstavenia, na jeho základe a za podmienok ním daných.

Divadelné priestory bez ohľadu na to, či sú stále, alebo sa na divadelné účely využívajú či vytvárajú len dočasne, platia v tomto zmysle vždy ako priestory pre predstavenia. Dejiny divadelných budov a javiskovej techniky, ktoré doteraz spadali prevažne pod dejiny architektonicko-geometrických priestorov – a dejiny techniky –, možno na základe toho chápať ako dejiny priestorov predstavenia.³² V každom prípade ponúkajú svedectvo o tom, akú podobu mal vzťah aktérov a divákov, aké mali herci možnosti pohybu a aké mali diváci možnosti vnímania. Vzťah aktérov a divákov má zakaždým inú podobu v závislosti od toho, či sú diváci rozmiestnení okolo časti priestoru vyhradenej pre aktérov a obkolesujú ich takmer zo všetkých strán (ako v starogréckom divadle, v *theatrum anatomicum* alebo v arénovom divadle Maxa Reinhardta); či stoja po troch stranách obdĺžnikového alebo štvorcového javiska, prípadne sa okolo neho voľne pohybujú (ako pri stredovekých náboženských hrách a v okrúhlych budovách alžbetínskeho divadla); alebo sedia oproti javisku oddelenému rampou (ako v prípade portálového javiska, vynájdeného v 17. storočí v Taliansku, ktoré dnes nájdeme v početných západných divadlách), či tiež križom cez hľadisko leží mostík (ako v japonskom divadle *kabuki*, v mnohých experimentoch Maxa Reinhardta a Vsevoloda Mejerchoľda alebo v inscenáciách Einara Schleeфа z prelomu 80. a 90. rokov 20. storočia). Možnosti pohybu hercov zas rozhodujúcim spôsobom ovplyvňuje to, či majú k dispozícii rozsiahly okrúhly priestor, ktorý je až na *thymelé* (oltár) prázdny, ako v gréckom divadle, alebo musia hrať v úzkom priestore pred prvými kulisami na portálovom javisku ako v dvorskom divadle 17. storočia. Aj divákom sa zakaždým ponúkajú iné možnosti vnímania; za bieleho dňa môžu pri menlivom slnečnom svetle kľzať zrakom po celom priestore predstavenia a okolitej krajine až k moru, aby ho následne opäť upreli na protagonistov na *skéné*, choreutov v *orchestre* alebo iných divákov; môžu sa nachádzať v interiéri osvetlenom sviečkami, pred javiskom s kulisami namaľovanými podľa zásad lineárnej perspektívy a sedieť buď v ideálnom bode oproti úbežníku, alebo na mieste, z ktorého síce perspektívu vnímajú len skreslene, o to lepší výhľad však majú do lóží naproti; môžu sa z prítmnia hľadiska dívať na scénu, jedinečnú osvetlenú (ako sa to vžilo po vynájdení elektrického svetla v poslednej štvrtine

19. storočia); alebo sa nachádzať v priestore, ktorý v priebehu predstavenia ponúka po sebe, resp. v ľubovoľnom poradí možnosti arénového javiska, alžbetínskeho divadla a portálového javiska, tak ako Piscatorovo totálne divadlo z roku 1927.

To, že divadelný priestor dáva vzťahu aktérov a divákov, ich pohybu a vnímaniu zakaždým inú podobu a štruktúru, ešte neznamená, že o nich v plnej miere rozhoduje. Divadelný priestor ponúka isté možnosti bez toho, aby rozhodoval o tom, či a ako sa s nimi naloží. Navyše sa dá využiť aj neplánovaným a nepredvídaným spôsobom. Vo francúzskom divadle 17. storočia napríklad urodzení diváci často sedávali na javisku, teda v časti priestoru pôvodne vyhradenej hercom, zaberali tu miesto a bežne sa bez okolov nahlas rozprávali. Nielenže tým ovplyvňovali vzťah aktérov a divákov, vyplývajúci z rozdelenia priestoru, ale tiež možnosti pohybu hercov, ako aj vnímania divákov. Prezentovali sa ako aktéri zvláštneho druhu a spoluvytvárali priestor predstavenia. Priestor predstavenia sa vyznačuje práve tým, že umožňuje aj iné ako predpokladané využitie, hoci iní účastníci môžu takúto nečakanú úpravu vnímať ako nevhodnú až neprijateľnú.³³

Keď koncom 60. rokov 20. storočia tvorcovia opustili stále divadelné budovy v prospech nových priestorov, ktoré sa dovtedy využívali inak a teda nijako nepredurčovali vzťah aktérov a divákov, jasne upozornili na to, že práve predstavenie zakaždým nanovo definuje vzťah aktérov a divákov a určuje možnosti ich pohybu a vnímania – že práve ono definuje priestorovú stránku.

Priestory predstavenia sú vždy aj atmosférické priestory. Priestorová stránka nie je len o tom, ako aktéri a diváci daný priestor využívajú, o ich pohybe a vnímaní, ale tiež o zvláštnej *atmosfére*, ktorou tento priestor dýcha. Atmosféry, ako uvádza filozof Gernot Böhme, sa nedajú lokalizovať, pritom sa však šíria priestorovo. Neprináležia ani objektom, resp. osobám, ktoré ich vyžarujú, ani tým, čo do priestoru vstupujú a telesne ich vnímajú. Na divákov/návštevníkov spravidla zapôsobia ako prvé, „odtlačia“ sa na nich, umožnia im tak celkom špecifickým spôsobom zažiť daný priestor a zároveň ozvlášťujú priestorovú stránku. Tento zážitok sa nedá vysvetliť len s odkazom na jednotlivé prvky priestoru – jeho rozlohu, konkrétne objekty, pachy, zvuky, svetlo. Netvorí totiž atmosféru jednotlivo, ale vzájomnou súhrou, spravidla vykalkulovanou v inscenačnom procese. Böhme definuje atmosféry ako „priestory, podfarbené prítomnosťou vecí, ľudí či okolitých konštelácií, t. j. ich extázami. Sú ich sférami prítomnosti, ich realnosťou v priestore.“³⁴ Pojem „sféry prítomnosti“

odkazuje na špecifickú aktuálnosť vecí. Böhme ho bližšie definuje ako „extázu vecí“, ako zvláštny spôsob, akým sa vec javí vnímateľovi ako aktuálna. Pod extázami nemyslí len farby, pachy a zvuky, ale tiež rozmer a tvar. Vďaka extáze pôsobia veci navonok a vnímajúcemu sa javia zvláštnym spôsobom aktuálne – takmer sa mu vnucujú do pozornosti. Práve v súvislosti s atmosférou je citelná pominuteľnosť priestorovej stránky. Iný dopad svetla, iná melódia, iný pach ju môžu náhle či postupne zmeniť. Atmosféry sú *per se* pominuteľné. Každá snaha o ich ustálenie nevyhnutne stroskotáva.

Atmosféra má pre vnímanie priestorovej stránky zvláštny význam. Priestor a veci – vrátane pachov, ktoré šíria, a zvukov, ktoré vydávajú – sa vďaka atmosfére, akou dýchajú, stávajú pre subjekt vstupujúci do priestoru takmer naliehavo aktuálnymi. Vnímajúcemu subjektu v danej atmosfére akoby prilipnú na telo, dokonca doň vniknú – najmä v prípade svetla, zvuku a pachov. Divák sa totiž nenachádza oproti atmosfére, nemá od nej odstup, ale atmosféra ho obopína a obostiera; vnára sa do nej, stáva sa tak istým spôsobom jej súčasťou a svojimi reakciami prispieva k tomu, že sa umocňuje, opadá alebo celkom vytráca – čím sa priestorová stránka prípadne tvorí nano-vo alebo inak.³⁵ Práve atmosféra je asi najlepším dokladom pominuteľnosti priestorovej stránky predstavenia.

3.2.2 Telesná stránka

Na rozdiel od priestorovej stránky je pominuteľnosť z hľadiska telesnej stránky zrejmalá. Čokoľvek urobí herec na javisku, nepretrvá krátky moment vykonania. Platí to pre rýchly presun priestorom, ako aj pre vzpaženie či zvrátenie obočia. Na rozdiel od maliara, sochára, básnika či skladateľa netvorí herec, spevák ani tanečník trvajúce „dielo“, ktoré by sa od nich dalo oddeliť. Všetko, čo vytvoria, je pominuteľné a prechodné a zo svojrázneho, až svojhlavého materiálu: ich vlastného tela – alebo slovami filozofa Helmutha Plessnera „v materiáli ich vlastnej existencie“.³⁶ Treba si tu položiť otázku, ako tento veľmi zvláštny materiál utvára špecifickú materiálnu stránku predstavenia – pominuteľnú telesnú stránku. Ak na ňu máme odpovedať, musíme si najskôr vyjasniť, o aký druh materiálu tu ide.

Ľudské telo sa nedá porovnať s nijakým iným materiálom, nedá sa ľubovoľne opracovávať a tvarovať. Je živým organizmom, ktorý sa nachádza v neustálom procese stávania, v procese permanentnej transformácie.

Nepozná stav bytia; pozná bytie len ako stávanie, ako proces, ako zmenu. Každým nádychom, každým žmurknutím, každým pohybom sa nanovo tvorí, obmieňa. Nedá sa ním teda voľne disponovať. Telesné bytie vo svete v podobe stávania, nie bytia, v zásade odporuje každej predstave o diele. Dielom sa ľudské telo môže stať jedine po smrti ako mŕtvoľa. Jedine vtedy dosahuje aspoň načas stav bytia, ten je však možné uchovať jedine rýchlym zabalzamovaním. V takomto stave sa dá využiť ako materiál: opracovať, preparovať a tvarovať nielen v rámci pohrebných obrádov, ale tiež umeleckých postupov, čoho jasným dôkazom je kontroverzná výstava *Körperwelten* (Svety tieľ) Gunthera von Hagensa. Živé telo sa tvrdošijne vzpiera tomu, aby ho niekto vyhlásil za dielo, niečo ešte, aby z neho dielo urobil. Predstavuje „materiál“, ktorý sa tvorí zakaždým nanovo.

Ľudské telo možno tiež chápať ako materiál len v obmedzenej miere. Ako ukázal Plessner, vo vzťahu k telu treba vychádzať vždy z istej dvojakosti. Človek má telo, ktorým môže – tak ako inými predmetmi – manipulovať, môže ho využívať ako nástroj alebo ako znak pre niečo iné a ako znak interpretovať. Zároveň však týmto telom je, je telom-subjektom. Z tejto zvláštnosti podľa Plessnera vyplýva *conditio humana* – odstup človeka od seba samého. Tým, že herec vystupuje zo seba, aby „v materiáli vlastnej existencie“ stvárnil postavu, poukazuje na túto dvojakosť a na odstup človeka od seba samého, ktorý z nej vyplýva. Napätie medzi fenomenálnym telom herca, jeho telesným bytím vo svete, a jeho stvárnením postavy, ktoré podľa Plessnera konaniu herca v predstavení dáva hlboký antropologický význam a najmä zvláštnu dôstojnosť, možno označiť ako napätie medzi fenomenálnym a semiotickým telom.

Toto napätie je častou témou divadelných a najmä hereckých teórií. Vo Francúzsku 17. storočia napríklad zvädzali odporcovia divadla zúrivy spor o morálnosti divadla (*la querelle de la moralité du théâtre*).³⁷ To, že sa v divadle súčasne prejavuje a pôsobí semiotické telo aj fenomenálne telo, podľa nich spôsobovalo u divákov ďalekosiahle a veľmi neblahé zmeny. Boli presvedčení, že herecké zobrazovanie vášnivého konania môže divákov nakaziť a vyvolať v nich podobné vášne, čo nevedie k blahodarnej katarzii, ako si myslia zástancovia divadla, ale k nesmierne škodlivému narušeniu duševnej rovnováhy, ktorou sa človek odcudzuje sebe samému a Bohu. Tento názor zastával ešte v 18. storočí aj Jean-Jacques Rousseau. Namietali tiež, že telesné prednosti herečiek a hercov pôsobia na divákov opačného pohlavia eroticky príťažlivo, vyvolávajú v nich pocity smilnej, ba priam cudzoložnej túžby a zvädzajú ich.

Keďže fenomenálne a semiotické telo herca sa na javisku prejavujú vždy súčasne, pre diváka to môže mať len katastrofálne následky.

Herecké teórie sformulované počas procesu zliterárňovania divadla v 18. storočí sa usilovali vyhnúť podobným negatívnym dôsledkom a uvoľniť napätie medzi fenomenálnym telom herca a jeho stvárnením postavy. Uprednostňovali herecké stvárnenie a presadzovali dominantné postavenie literárneho textu nad hereckým umením. Herec už nemal hrať podľa toho, ako mu velila jeho radosť z hry, improvizáčny talent, dôvtip, génus či tiež jeho márnivosť a samolúbosť. Jeho úloha sa mala obmedziť na to, aby svojím hereckým umením sprostredkoval obecnstvu významy, ktoré jazykovými prostriedkami vyjadril básnik v texte. Herecké umenie sa malo zamerať na to, aby herca naučilo, ako má tieto významy – najmä pocity, duševné stavy, myšlienkové pochody a charakterové vlastnosti – vyjadriť svojím telom. Malo hercovi pomôcť, aby z javiska vymazal, nechal zmiznúť svoje telesné bytie vo svete, svoje fenomenálne telo tým, že ho podľa možnosti celkom pretvorí na „text“ zo znakov pre konanie postavy, jej cítenie a pod.

V tomto duchu Johann Jakob Engel, filozof a neskôr riaditeľ berlínskeho divadla Hof- und Nationaltheater, v stati *Ideen zu einer Mimik* (Úvahy o mimike, 1785/86) hreší hercov za to, že spôsobom, akým narábajú s telom, upriamujú pozornosť diváka na svoje fenomenálne telo, čím mu bránia vnímať ho ako znak postavy:

Nechápem, čo za zlovoľný démon to dnes posadol našich hercov a najmä herečky, že chcú také veľké umenie priviesť k pádu či, presnejšie, ku krachu? Vidíme Ariadnu potom, ako ju horská nymfa oboznámi s jej smutným osudom, ako sa rozpleští na zemi, rýchlejšie, než keby do nej udrľ blesk, a takou silou, akoby si chcela rozdrúzať lebku. Ak pri takom neprirodzenom, takom odpudivom výkone zaznie hlasný potlesk, tak jedine z rúk neznalých, ktorí nemajú ani potuchy o tom, čo je v skutočnom záujme hry, ktorí si zaplatili lístok, len aby tupo gánili, a radšej by sa videli v kaukliarskej búde alebo na býčích zápasoch. Znalec, ak aj zatlieska, tak len zo súcitnej radosti, že si to úbohé stvorenie, inak možno aj celkom milé dievča, hoci aj zlá herečka, neublížilo. Krkolomné kúsky nepatria ani len do pravej pantomímy, lebo aj ona zobrazuje istý dej a na ten sa snaží sústrediť pozornosť a záujem diváka; patria jedine

tak do budy potulných akrobatov, kde sa záujem zameriava výlučne na skutočného človeka, na jeho telesnú hybkosť a stúpa úmerne s nebezpečenstvom, akému sa dotýčný trúfalec vystavuje.³⁸

V divadle má divák vnímať výlučne postavu a cítiť len s ňou. Ak jeho pozornosť upúta fenomenálne telo a prestane ho vnímať ako znak duševného a citového rozpoloženia postavy, ale ako zmyselné telo, začne cítiť s hercom, čo ho „nevyhnutne vytrhne z ilúzie“.³⁹ Je nútený opustiť fiktívny svet hry a vydať sa do sveta reálnej telesnosti.

Herec sa preto musí podrobiť akémusi „odtelesneniu“. Všetkému, čo odkazuje na jeho organické telo, na jeho telesné bytie vo svete, sa musí odnaučiť, až kým neostane len „čisto“ semiotické telo dokáže zmyslovo vnímateľným a vierohodným spôsobom predviesť významy textu a sprostredkovať ich divákovi tak, aby pochopil, o čo v hre ide. Práve to sa podľa všetkého podarilo Sophie Friederike Henselovej v role Miss Sary Sampsonovej v scéne umierania, a to tak dokonale, že ju za to Lessing vychválil do neba. O tom, že ani takýto spôsob hrania nepomáhal vždy pochopeniu hry, svedčí napríklad recenzia naštudovania novej hry Friedricha Ludwiga Schrödera *Stille Wasser sind betrüglich* (Tichá voda brehy myje) z berlínskych novín *Litteratur- und Theaterzeitung*. Recenzent v nej 22. mája 1784 oznamuje čitateľom: „Po treťom predstavení vám budem schopný povedať obsah a poradie výstupov.“ O necelé tri mesiace sa v čísle z 3. júla ospravedlňuje, že sľub nedodrжал, s odôvodnením: „Ešte stále vám nedokážem presne zhrnúť obsah hry. Moju pozornosť tak veľmi zamestnáva hra niektorých hercov, že sa nedokážem sústrediť na scénosled.“ Podľa všetkého za toto uchvátenie hrou niektorých hercov, ktoré mu ako divákovi bránilo pochopiť dej, mohlo nielen ich semiotické, ale aj ich fenomenálne telo. Jedno od druhého sa nedá oddeliť, hoci si to teoretici herectva v 18. storočí odmietali pripustiť.

Pre paradigmu psychologicko-realistického herectva, ktorá vznikla v 18. storočí a ktorej nové teoretické základy na prelome 19. a 20. storočia položil Konstantin Stanislavskij (1863 – 1938), je typická snaha odstrániť napätie medzi fenomenálnym a semiotickým telom tým, že sa fenomenálne telo celkom stratí za semiotickým telom, resp. v ňom – čo sa však nemôže nikdy podať.

Odklon historických avantgardných hnutí od literárneho divadla viedol zároveň k novej konceptualizácii hereckého umenia. Vsevolod Mejerchol'd

(1874 – 1940) akoby priamo odpovedal Engelovi, keď sa vyslovne odvoláva na kaukliarsku jarmočnú búdu, a recenzenti akoby boli Engelovou slabou ozvenou, keď kritizujú nový spôsob narábania s telom vyzdvihujúci fenomenálne telo v Reinhardtovom naštudovaní *Kráľa Oidipa* a *Oresteie*. Podľa nich bol „cirkusový v tom najvulgárnejšom zmysle slova“ a dobrý akurát tak pre obecenstvo „odchované na býčích zápasoch“.⁴⁰

Vo vývoji nového herectva sa tak do popredia dostala materiálna povaha ľudského tela. Zatiaľ čo Edward Gordon Craig (1872 – 1966) považoval ľudské telo práve pre napätie medzi fenomenálnym a semiotickým telom za nevypočítateľné, a preto za nevhodný materiál pre umenie,⁴¹ podľa Mejerchol'da (1874 – 1940) bolo nekonečne tvárnym a poddajným materiálom, ktorý môže herec tvorivo spracovávať:

V umení máme vždy do činenia s organizáciou materiálu. [...] Umenie herca spočíva v organizácii jeho materiálu, t. j. v umení správne využiť výrazové prostriedky svojho tela. V hercovi sa spája aj organizátor aj organizovaný (to je umelec a materiál). Formulou herca bude veta $X = A1 + A2$, pričom X = herec, $A1$ = konštruktér, ktorý vymýšľa a dáva pokyn realizovať výmysel, $A2$ = telo herca, vykonávateľ príkazu konštruktéra $A1$.⁴²

Herec sa tu vyslobodzuje spod závislosti od literatúry, no zároveň aj tu cítiť snahu uvoľniť napätie medzi „byť telom“ a „mať telo“: subjekt, ktorý sa už takmer nechápe ako telo-subjekt, nadobúda plnú dispozičnú moc nad telom-objektom. Kým teoretici 18. storočia dúfali, že každá stopa po zmyselnosti a nedokonalosti ľudskej prirodzenosti na hercovom tele sa v procese semiotizácie stratí – hoci poniektorí, ako napríklad Schiller, o tom silno pochybovali –, podľa Mejerchol'da a iných avantgardistov bolo ľudské telo strojom, ktorý sa dá donekonečna zdokonaľovať a uváženými zásahmi optimalizovať, čím sa nakoniec zaručí jeho hladký chod. Nezaujímal ich ani tak znakovosť tela ako jeho špecifická objektová materiálnosť, ktorá sa podľa nich dala ľubovoľne formovať. Pozornosť sa sústreďovala na pohyb podla nich dala ľubovoľne formovať. Pozornosť sa sústreďovala na pohybovosť tela, jeho „reflexívnu excitabilitu“, ktorou „vie nakaziť diváka“,⁴³ čiže dostať ho tiež do stavu excitability. Tento proces mal prebiehať podľa vzoru stimul-reakcia bez toho, aby sa pritom muselo prejaviť fenomenálne telo, telo-subjekt.

Telo slúži hercovi ako ľubovoľne manipulovateľný objekt/stroj a upozorňuje na seba svojím dokonalým fungovaním. Špecifickým spôsobom tak pôsobí na diváka a zároveň sa v jeho vnímaní môže stať semiotickým telom, ktorému môže pripisovať celkom nové významy, čím sa stáva „tvorcom novej podstaty“.⁴⁴

K novým významom dospel aj Bertolt Brecht (1898 – 1956) v „novej technike hereckého umenia, ktorá vyvoláva odcudzovací efekt“ (1935 – 1941). Aj keď herec nemá stvárňovať postavu tak, aby za ňou celkom zmizol, aby sa zo svojej roly vytratil, ide Brechtovi najmä o jeho semiotické telo. Herec má stvárňovať postavu a zároveň svoj postoj k nej. Z jeho hry sa má divák dozvedieť nielen to, čo postava robí a ako sa správa, ale aj to, že by mohla konať a správať sa aj inak. Keďže sa herec „nestotožňuje s postavou, ktorú predstavuje, môže si zvoliť voči nej určité stanovisko, povedať o nej svoju mienku, vyzvať diváka ku kritike predstavovanej osoby, ktorý tiež, čo sa jeho týka, nebol pozvaný, aby sa s ňou stotožňoval“.⁴⁵ Divák tak môže interpretovať semiotické telo herca nielen z hľadiska konania a správania zobrazovanej postavy, ale aj z hľadiska postoja, aký k nej zaujal sám herec, a na základe toho dospieť k novým – spoločenskokritickým – významom. Či a ako sa pritom dostáva k slovu fenomenálne telo herca, Brecht nespomína. Vo svojich úvahách sa sústreďuje na celkom špecifické využitie hercovho semiotického tela.

Od 60. rokov 20. storočia sa v divadle overujú a rozvíjajú spôsoby práce s telom, ktoré dôsledne vychádzajú zo zdvojenia „byť telom“ a „mať telo“ a otvorene poukazujú na napätie medzi fenomenálnym a semiotickým telom. V tejto súvislosti vznikol rad postupov, ktorých cieľom bolo toto napätie produktívne využiť.

Poľskému režisérovi Jerzemu Grotowskému (1933 – 1999) sa to napríklad podarilo obrátením vzťahu herca a roly. Herec podľa neho nie je na to, aby stvárňoval nejakú postavu. Rolu, ukotvenú v texte, chápe skôr ako nástroj na dosiahnutie iného cieľa: „Herec musí s javiskovou postavou zaobchádzať ako so skalpelom na preparovanie svojej osobnosti.“⁴⁶ Rolu už nechápe ako cieľ a zmysel hercovej činnosti, ale ako prostriedok plniaci celkom iný účel. Grotowskému pri výchove herca nejde o to,

aby sme ho niečo naučili, ale aby sme eliminovali prekážky, ktoré mu v duchovnom procese môže klásť jeho organizmus. Hercovo telo nesmie klásť nijaký odpor jeho vnútorným procesom, a to tak,

aby neexistoval vlastne žiaden časový posun medzi vnútorným podnetom a vonkajšou reakciou; slovom, aby telo podľahlo akémusi zničeniu, spáleniu a aby divák vnímal iba viditeľný priebeh duševných impulzov.⁴⁷

Podľa Grotowského sa „mať telo“ nemá oddelovať od „byť telom“. Telo nepredstavuje nástroj; nie je výrazovým prostriedkom ani materiálom pre tvorbu znakov. Jeho „matéria“ sa pri a prostredníctvom činnosti herca skôr „spája“, mení na energiu. Herec svoje telo neovláda – ani v Engelovom, ani v Mejerchoľdovom význame. Necháva ho, aby sa samo stalo aktérom, aby sa prejavilo ako telo-subjekt, „vtelená myseľ“, *embodied mind*.

Ďalší postup, ktorý využíva najmä Robert Wilson, spočíva v tom, že sa individuálnosť hercovho tela vyzdvihuje, priam vystavuje, takže hercovho tela nikdy nemizne za stvárňovanou postavou. Skôr sa obe jasne rozostupujú. Ani tu nemá performer za úlohu stvárniť nejakú postavu, ale skôr vyzdvihnúť vlastnú, individuálnu telesnosť a vystaviť dielo-telo, ktoré vytvoril, a to aj za pomoci kostýmu a líčenia. Vzťah k postave pôsobí skôr ako náhodný.

Ďalší postup má za cieľ vytvoriť akúsi priepasť alebo rozpor medzi fenomenálnym telom herca a stvárňovanou postavou. Ak herci – ako napríklad v inscenácii *Julius Caesar* (1998) v podaní talianskeho súboru Societas Raffaello Sanzio – pre vetchosť, neduživosť, zraniteľnosť či tiež obludnosť svojej telesnosti upriamujú pozornosť na svoje fenomenálne telo, divákovi sa len z času na čas darí vnímať ich ako postavy, ktoré majú podľa bulletinu stvárňovať. Výrazne sa tým posilňuje napätie medzi fenomenálnym telom a semiotickým telom a ostáva nepretržite citelné.

Ďalším, často využívaným postupom je nakoniec takzvaný *cross-casting*, obsadzovanie herečiek do mužských rolí a hercov do ženských. Napríklad v inscenácii hry *Des Teufels General* (*Diablov generál*, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlín 1996) v réžii Franka Castorfa hrala generála Corinna Harfouchová a Pützchen hral Bernhard Schütz. Ani jeden z hercov nerobil nič preto, aby diváci zabudli na to, že tu hrá žena muža, resp. muž ženu, takže ich pozornosť priťahovalo práve napätie medzi fenomenálnym a semiotickým telom hercov.

Akční a performanční umelci sa tomuto napätiu usilovali vyhnúť tým, že odmietali stvárňovať fiktívne postavy vo fiktívnych svetoch. V *Zyklus für Wassereimer* (*Cyklus pre vedrá*, 1962) kľáčal člen hnutia Fluxus Tomas

Schmit uprostred tridsiatich vedier, rozmiestnených do kruhu. Prelieval vodu z jedného do ďalšieho v smere hodinových ručičiek dovtedy, kým sa celkom nevyšpliechala alebo neodparila. Schmit tu nestvárňoval postavu, ktorá vykonáva túto činnosť vo fiktívnom svete s nejakým cieľom. Išlo tu o umelca Tomasa Schmita, ktorý v reálnom čase na reálnom mieste pomocou reálnych predmetov robí istú činnosť bez toho, aby znamenala niečo iné ako to, čím je – prelievaním vody z jedného vedra do druhého.

Keď o tridsať rokov neskôr ťažko chorý Bob Flanagan v jednej z newyorských galérií postavil svoju nemocničnú izbu a vystavil svoju chorobu pred zrakmi pozorovateľov/návštevníkov, neodkazoval na nijakú postavu ani symbolický poriadok, ale výlučne na seba samého a svoju chorobu. Pozornosť sa sústreďovala na jeho fenomenálne telo a každé jeho gesto, každý pohyb, každý zvuk a každé slovo neznamenal nič iné ako to, čo boli, čím zakaždým nanovo upozorňovali na toto fenomenálne telo, poznačené chorobou a smrťou.

Zatiaľ čo v 18. storočí teoretici herectva žiadali, aby herec nechal svoje fenomenálne telo celkom zmiznúť za svojím semiotickým telom, resp. v stvárňovanej postave, akční a performanční umelci od 60. rokov 20. storočia vyhlasujú, že svojím fenomenálnym telom vykonávajú činnosti, ktoré nemajú znamenať nič iné ako to, čím sú. Sústreďujú sa teda na samo fenomenálne telo a každou činnosťou naň nanovo upozorňujú.⁴⁸ Divákovi to však nijako nemusí brániť v tom, aby fenomenálnemu telu umelca a jeho činnosti do-
datočne priradil nejaké významy – napríklad v Schmitovom prípade ju môže interpretovať ako prípravu na upratovanie alebo ako umývanie vedier, ako napĺňanie napájadla či nejakú symbolickú činnosť odkazujúcu na plytvanie životne dôležitými zdrojmi či stvárnenie človeka celkom pohlteneho svojou činnosťou a podobne.

V prípade Boba Flanagana môže divák interpretovať telo tohto smrteľne chorého umelca ako znak blížiacej sa smrti alebo ako *memento mori* či ako výzvu, aby sa smrť neukrývala pred zrakom verejnosti a neodsúvala z jej povedomia do nemocníc a hospicov. V jeho performancii môže vidieť aj znak vôle žiť a tvoriť, vďaka ktorej tento umelec ani tvárou v tvár smrti neprestáva prezentovať svoje nápady obecenstvu.

Hoci paleta teoretických a programových požiadaviek siaha od zmiznutia fenomenálneho tela za semiotickým telom až po predvádzanie fenomenálneho tela, od dôrazu na „čisto“ semiotické telo až po vyzdvihnutie „čisto“

fenomenálneho tela, nesmieme zabúdať, že obe sú navzájom neodlučne späté, že jedno sa nemôže *prejaviť* bez druhého, pričom, pravdaže, fenomenálne telo si vieme ľahko *predstaviť* bez semiotického, naopak to však neplatí.

Ich vzájomný vzťah sa dá veľmi produktívne vysvetliť pomocou pojmu *vtelenie*. Nemyslí sa ním to, že niečomu „duchovnému“ – nejakej idei, predstave, významu či netelesnému duchu – sa dočasne „poskytne“ telo, vďaka čomu sa môže vyjadriť alebo vnímateľne prejavíť. Takto sa pojem vtelenia chápal v 18. storočí a toto chápanie vychádzalo z ponímania významu na základe teórie dvoch svetov: významy sa chápali ako mentálne, „duchovné“ entity, ktoré sa môžu prejavíť len pomocou príslušných znakov. Kým jazyk je takmer ideálnym znakovým systémom, ktorým sa dá duchovno, teda významy, vyjadriť vo vernej a „čistej“ podobe, ľudské telo je pre tvorbu znakov oveľa menej spoľahlivým médiom a materiálom. Schiller preto dôrazne varoval pred „veľmi pochybným prínosom divadelného stelesňovania“.⁴⁹ Telo sa musí na to, aby sa vôbec mohlo príslušne využiť, najskôr podrobiť istému odteleniu: všetko, čo odkazuje na organické telo, na hercovo telesné bytie vo svete, je potrebné z jeho tela odstrániť, až kým neostane len „čisto“ semiotické telo. Iba „čisto“ semiotické telo dokáže zmyslovo vnímateľným spôsobom verne predviesť a sprostredkovať významy zakotvené v texte. Podmienkou vtelenia je teda odtelenie. To sa zároveň vzpiera pominuteľnosti predstavenia, lebo hoci sú znaky, ako hercove gestá, pohyby a zvuky, prechodné a prchavé, významy, ktoré vyjadrujú, pretrvávajú.

Antropológ Thomas Csordas v 90. rokoch definoval pojem vtelenie / *embodiment* celkom nanovo. Definoval ho ako „existenčné podložie kultúry a Ja“.⁵⁰ V jeho poňatí vtelenia sa ruší dualizmus tela a ducha. Duch sa už nechápe ako niečo, čo existuje mimo tela či dokonca v protiklade k nemu, ale vníma sa jedine ako vtelený. Pojem vtelenia sa tak vzťahuje na tie prchavé telesné procesy, ktorými sa fenomenálne telo zas a znova prejavuje vo svojej osobitosti a zároveň produkuje špecifické významy. Herec prezentuje svoje fenomenálne telo zvláštnym spôsobom, ktorý sa často vníma ako *bytosťná prítomnosť* a súčasne ako dramatická postava – napríklad Hamlet alebo Médeia. Ani táto bytosťná prítomnosť, ani postava neexistujú mimo rámca týchto špecifických hereckých vtelovacích postupov, ktorými ich herec v predstavení prezentuje, ale vznikajú len vďaka nim.⁵¹

Pojem *prítomnosť* sa tu chápe v trojakom význame. Po prvé znamená obyčajnú prítomnosť fenomenálneho tela aktérov. Ide tu o *slabú koncepciu*

prítomnosti. Od tejto obvyčajnej prítomnosti treba odlišovať prítomnosť, ktorá aktérovi umožňuje ovládnuť priestor a vynútiť si záujem diváka. Divák cíti silu vyžarovanú aktérom, ktorá ho núti, aby na herca upriamil celú svoju pozornosť, ale bez toho, aby tejto sile podľahol; vníma ju skôr ako istý silový zdroj. Diváci cítia, že herec je prítomný v nezvyčajne intenzívnej miere, vďaka čomu sám pociťuje svoju nezvyčajne intenzívnu prítomnosť. Hovoríme vtedy o *silnej koncepcii prítomnosti*. Ďalší dojem prítomnosti vzniká v divákovi, keď sa hercovi/performerovi jeho vteľovacími postupmi podarí vytvoriť energiu, nechať ju kolovať v priestore a pôsobiť na diváka. Vďaka tejto energii ako sile vychádzajúcej z fenomenálneho tela herca získava herec vo vnímaní diváka zvláštnu prítomnosť. Ak privedie aj diváka k tomu, aby sám vyprodukoval istú energiu a nechal ju kolovať v priestore, bude sa aj divák cítiť zvláštnym spôsobom prítomný. Ak herec prezentuje svoje fenomenálne telo ako zdroj energie, prejavuje sa ako vtelená myseľ. Vďaka tejto prítomnosti vníma divák herca a zároveň aj sám seba ako vtelenú myseľ; kolujúcu energiu vníma ako transformačnú – a teda životnú – silu. Ide tu o *radikálnu koncepciu prítomnosti*.⁵² Energia uvoľňovaná fenomenálnym telom hercov – a divákov – koluje v priestore a fyzicky ju vníma každý prítomný. Vo svojej pominuteľnosti predstavuje dôležitého činiteľa v interakcii hercov a divákov, z ktorej vzniká predstavenie.

3.2.3 Zvuková stránka

Zvuková stránka je takmer vzorovým príkladom pominuteľnosti predstavení. Čo môže byť pominuteľnejšie ako zaznievajúci/doznievajúci zvuk? Vynára sa z ticha priestoru, šíri sa v ňom, naplňa ho, aby v ďalšom okamihu odznel, rozplynul sa, zmizol. No aj keď je zvuk pominuteľný, bezprostredne pôsobí na človeka, ktorý ho vníma. Sprostredkuje mu nielen pocit priestoru (v tejto súvislosti treba pripomenúť, že náš zmysel pre rovnováhu sídli práve v uchu), vníka mu do tela a často v ňom dokáže vyvolať fyziologické a afektívne reakcie. Poslucháča strasie, má zimomriavky, rozbúši sa mu srdce, zrýchli dych; upadne do melanchólie alebo, naopak, prepadne eufórii, zmocní sa ho nejaká nejasná túžba, ožijú v ňom spomienky a tak ďalej. Zvuková stránka dokáže silno zapôsobiť.

Priestor predstavenia nikdy nie je len miestom, kde sa díva (*theatron*), ale tiež miestom, kde sa počúva (*auditorium*). Zaznievajú v ňom hovoriace

a spievajúce hlasy, hudba, zvuky. Dodnes sa vo fejtónoch, ale aj v (literárnej) vede objavuje názor, že európske, resp. západné divadlo sa od iných kultúr odlišuje tým, že jeho zvuková stránka je v podstate totožná s hovoreným prejavom. Vyvodzuje sa z toho záver, že zvuková stránka ako taká vlastne nie je v predstavení relevantná, že je len sprostredkovateľkou jazyka, médiom, ktorým sa jazyk prejavuje. S prihliadnutím na dejiny európskeho divadla možno tento názor označiť jedine za mylný. Už v gréckom divadle sa nielen recitovalo. Recitáciu v tragédiách a komédiách sprevádzala flauta a všetky časti textu v lyrických metrách sa spievali buď striedavo s chórom, alebo ako virtuózne sólové árie. O dominantnom postavení hovoreného prejavu tu nemohla byť reč.

Od vzniku opery to platí dvojnásobne. Bol výsledkom úsilia florentskej cameraty koncom 16. storočia o oživenie gréckej tragédie. Odvtedy sa najmä v hudobnodivadelných žánroch – okrem opery aj v spevohre, baletе, neskôr v operete a muzikáli – teší zvuková stránka nad rámec hovoreného prejavu mimoriadne príťažlivosti a veľkej obľube širokej verejnosti. Ani v činohernom divadle nemá hovorený hlas jednoznačne dominantné postavenie. Odhliadnuc od zvláštnosti, akou boli do konca 18. storočia predstavenia s programom čísel spravidla zahŕňajúcim aj nejaký hudobný kus – často ako sprievod k záverečnému baletu –, aj činoherné predstavenie v užšom zmysle slova dopĺňali hudobné vložky. Dodnes je činoherné divadlo bez hudby – a bez zvukov – nemysliteľné. Zvukovú stránku európskeho divadla rozhodne netvorí výlučne, dokonca ani prevažne hovoriace hlasy, teda hovorená reč. Priestor predstavenia sa stáva akousi posluchárnou, a to skôr vďaka hudbe, rozmanitým zvukom a hlasom, či už hovoria, spievajú, smejú sa, vzlykajú, alebo kričia. Je jedno, či ide o zvuky, ktoré vydáva obečenstvo, ako jeho komentáre, šepot, chichot, šúchanie nohami atď., ako v prípade *silent piece 4'33"* Johna Cagea (prvýkrát uvedeného 29. apríla 1952 v Maverick Hall vo Woodstocku v štáte New York), či zvuky doliehajúce zvonka, ako zavýjanie vetra a bubnovanie dažďa, alebo ide o mrmot starcov v chóre, ktorý cez vzlykavé hvízdanie prechádza do hlavového hlasu *ololygmu*, radostného plesania, sčasti cvrlikania cvrčkov, sčasti vtáčieho volania, ako v inscenácii *Oresteie* v réžii Petra Steina (Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlín 1980).

Hlasy hercov majú, pravdaže, zvláštnu váhu. Zvuková stránka, v akejkolvek podobe, tiež zároveň dotvára priestorovú stránku, hlasová

stránka okrem toho aj telesnú stránku. Vďaka hlasu a jeho prostredníctvom dostávajú podobu všetky tri aspekty materiálnej stránky: telesná, priestorová a zvuková. Hlas zaznieva tým, že sa odpútava od tela a vznáša priestorom, takže ho počujú nielen spievajúci/hovoriaci, ale aj ostatní. Úzky vzťah medzi telom a hlasom sa prejavuje najmä pri kriku, vzdychu, vzlyku a smiechu. Tieto prejavy vznikajú na základe procesu, ktorý zasahuje celé telo: to sa kriví, zvíja v kľúčoch alebo vypína. Zároveň dokážu takéto neslovné hlasové komunikáty hlboko fyzicky zasiahnuť aj človeka, ktorý ich počúva. Ten, kto počuje ľudský krik, vzdych, vzlyk či smiech, ich vníma ako zvláštne procesy vtelenia, ktoré dotvárajú špecifickú telesnú stránku. Krikom, vzlykom alebo smiechom preniká kričiaci, vzlykajúci alebo smejúci sa hlas do nášho tela, rezonuje v ňom, telo ho vstrebáva.

S podobným oddelením hlasu od jazyka, k akému dochádza tiež v koloratúrach alebo pri dosiahnutí určitej výšky tónu, opakovane experimentovalo performančné umenie a divadlo od 60. rokov. V takzvaných autobiografických performanciách, napríklad v podaní Spaldinga Graya, Laurie Andersonovej, Rachel Rosenthalovej a Karen Finleyovej, ale najmä v performanciách Diamandy Galásovej a Davida Mossa, sa opakovane hľadá a dosahuje moment, keď – hovoriaci či spievajúci – hlas prestáva zrozumiteľne artikulovať a prechádza do kriku, vysokých tónov, smiechu, vzdychov, pazvukov. Umožňujú to nielen špeciálne hlasové techniky, ale tiež využitie elektronických médií. Tie hlas zosilňujú, znásobujú, rozmiestňujú v priestore, rozkladajú a skresľujú bez toho, aby pritom dochádzalo k jeho dematerializácii (ako to robia filmové a videové záznamy s filmovaným telom). Hlas pôsobí polymorfne. Stráca ukazovatele rodu, veku, etnickej príslušnosti a pod. Sluchový priestor, ktorý vytvára, pôsobí ako „medzipriestor“, ako priestor neustálych prechodov, presunov a premien.

V prípade týchto umelcov to môžeme zažiť aj vtedy, keď zrozumiteľne artikulujú. Aj keď sa ich hlas – hovoriaci či spievajúci – spojí s jazykom, ďalej si žije vlastným životom, na čo poslucháča neustále upozorňuje. Títo umelci nedávajú hlas do služieb jazyka, nevyužívajú ho ako médium, ktorým sa jazyk dostáva k slovu. Zakaždým sa dostáva k slovu aj ich hlas. Neznamená to nevyhnutne desémantizáciu, ako sa bežne tvrdí. Hlasová mnohotvárnosť skôr umožňuje znásobiť významy jazykových prejavov, čím možno znemožňuje jednoznačné pochopenie, nie však jazykové pochopenie ako také. Hlas však súčasne – ak nie aj v prvom rade – zakaždým upriamuje pozornosť

počúvajúcich na vlastnú svojráznosť, sálajúcu z každého dychu. Vďaka nej sa spôsobom vnímateľným aj pre iných dostáva k slovu telesné bytie vo svete toho, kto sa hlasovo prejavuje.

Napätie medzi hlasom a jazykom, typické pre tieto performancie, je podobné napätiu medzi fenomenálnym a semiotickým telom a takisto vyplýva z napätia medzi „byť telom“ a „mať telo“. Na jednej strane sa prostredníctvom hlasu dostáva k slovu telesné bytie vo svete toho, koho hlas zaznieva, na druhej strane sa dajú jeho zvukové komunikáty chápať ako znak s rozmanitými možnými významami nielen na základe toho, že ide o hovorené slovo, ale tiež na základe svojich špecifických vlastností, ako ukazovateľov veku, pohlavia, etnickej príslušnosti, citového rozpoloženia a pod. Moment, keď sa hlas oddeľuje od jazyka, je akoby posledným vystupňovaním či dokonca povolením napätia medzi hlasom a jazykom. Napätie povoľuje, keďže sám hlas sa stáva „jazykom“. Už jazyk nesprostredkováva, ale sám sa ním stáva tým, že sa vyslovuje o telesnom bytí vo svete a oslovuje poslucháča. Je čistým vyslovením a oslovením.

V materiálnej stránke hlasu sa tak prejavuje nielen celá materiálna stránka predstavenia – jeho zvuková stránka, pretože hlas zaznieva ako zvuk; jeho telesná stránka, pretože sa prostredníctvom dychu vydiera z tela; jeho priestorová stránka, pretože sa ako zvuk šíri priestorom a dolieha do ucha poslucháča a zároveň toho, koho hlas zaznel –, hlas je navyše už svojou materiálnosťou jazykom *bez* toho, aby musel byť najskôr vnímaný ako znak. Dostáva sa ním k slovu telesné bytie vo svete toho, koho hlas zaznieva; oslovuje toho, kto ho vníma, v jeho telesnom bytí vo svete. Naplňuje priestor medzi oboma, navzájom ich prepája a vytvára medzi nimi vzťah. Svojím hlasom sa ten, kto sa ozýva, dotýka toho, kto počúva. Práve pominuteľnosť okamihu, keď k tomu dochádza, umožňuje intenzívne zažiť vznik predstavenia z telesnej spoluprítomnosti aktérov a divákov, z ich stretnutia.⁵³

Materiálna stránka predstavenia nie je – ako je zrejmé najmä z pominuteľnosti zvuku – jednoducho daná; dostáva podobu vždy až v priebehu predstavenia a následne znovu zaniká. Keďže sa predstavenia dejú v čase – pričom môžu trvať od 4'33" po niekoľko hodín až dní –, vyžadujú si postupy, ktorými sa určí, na ako dlho a v akom slede sa jednotlivé materiály ukážu a v akom budú vzájomnom vzťahu. Pre organizáciu času v predstavení má zvláštny význam *rytmus*. Práve on navzájom prepája priestorovú, telesnú a zvukovú stránku a rozhoduje o tom, kedy sa javy v priestore ukážu a kedy

Keď sa rytmus povýši na najdôležitejší organizačný princíp, dá sa predpokladať, že vzťahy medzi priestorovou, telesnou a zvukovou stránkou sa budú neustále meniť a javy sa budú ukazovať a miznúť na základe opakovania a odchýlok. Rytmus ako základný princíp predstavenia využívajú poprední režiséri posledných štyridsiatic rokov, ako Robert Wilson, Jan Fabre, Elizabeth LeCompteová, Jan Lauwers, Einar Schlee, Frank Castorf, Heiner Goebbels, Christoph Marthaler, Christoph Schlingensiefel a mnohí iní. Platí to najmä v prípade Christopa Marthalera. Jeho inscenácie ako *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (Bi Európana! Bi ho! Bi ho! Bi ho! Zabi ho!, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlín 1993), *Stunde Null oder Die Kunst des Servierens* (Hodina nula alebo Umenie servírovania, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg 1995) alebo *Die schöne Müllerin* (Krásna mlynárka, Zürcher Schauspielhaus, 2002) akoby tvorilo takmer výlučne opakovanie. Uvedie sa nejaký prvok, ktorý sa v priebehu predstavenia opakovane obmieňa. Ďalší prvok čaká to isté, potom tretí a tak ďalej. Variácie siahajú od minimálnych odchýlok až po skutočné husárske kúsky. Jedno môže pritom urýchliť účinok druhého. Napríklad pri spievaní šestnástich strof nábožnej piesne *Danke* (Ďakujem) v *Bi Európana!* bola každá strofa nasadená o poltón vyššie ako predchádzajúca, takže pri posledných strofách, keď už hrozilo, že spievajúcim prasknú hlasivky, diváci viac nevládali a zachádzali sa od smiechu.

Vďaka tomu dokážeme rytmus vnímať a ľahko sa ním nechávame unášať. V predstaveniach časovo organizovaných a štruktúrovaných rytmom dochádza k stretu odlišných „rytmických systémov“: systému inscenácie a systému divákov, pričom si treba uvedomiť, že každý divák je rytmicky nastavený inak. V takýchto prípadoch má teda pre interakciu, z ktorej vzniká predstavenie, pre jeho autopoízu, zvláštny význam to, ako sa dosiahne rytmický súlad: či a do akej miery sa inscenácii podarí vziať divákov do udaného rytmu – čo aktérom sprostredkuje nové impulzy –, či a do akej miery dokážu viacerí rytmicky podobne nastavení diváci ovplyvniť ostatných divákov a aktérov a podobne. Bez ohľadu na to, ako tento proces prebieha v konkrétnych prípadoch, dá sa povedať, že predstavenie sa v zásade organizuje samo prostredníctvom rytmických posunov, obmien a zmien. Prebieha ako proces, v ktorom sa aktéri a diváci nechávajú navzájom unášať rytmom iných a v tomto zmysle na seba navzájom telesne pôsobia.⁵⁴ Ak rytmus chápeme ako organizačný princíp, ktorý predpokladá vlastnú neustálu zmenu, vzájomné unášanie sa rytmom je potom telesným procesom, v ktorom pomínutosť predstavenia nadobúda takmer paradigmatický charakter.

Tradične panuje názor, že predstavenia majú sprostredkovať isté vopred dané významy. Dlhú platila premisa, že predstavenie divadelnej hry je jej špecifickým výkladom; že dvorská slávnosť 17. storočia realizovala určitý alegorický program; alebo že politické slávnosti a iné masové podujatia treba chápať ako ukážky moci jednotlivca – Augusta, Ľudovíta XIV., Napoleona, Stalina, Hitlera –, prípadne skupiny – ako pri slávnostiach Francúzskej revolúcie alebo masových podujatiach mladého Sovietskeho zväzu. Ak vychádzame z telesnej spoluprátnosti aktérov a divákov ako konštitutívnej zložky predstavenia a z prchavosti predstavení, stojí tento názor na vratkých

základoch. Oba tieto aspekty svedčia skôr o tom, že významy v predstavení nepredstavujú nejakú „stálu veličinu“, ale vznikajú až v jeho priebehu, pričom sa od účastníka k účastníkovi líšia a rôznia. Nedá sa preto predvídať, k akým významom dospejú jednotliví účastníci v priebehu predstavenia. Na jednej strane môžu daný program citlivo narušiť prejavy, ktoré počas predstavenia nečakane vyplynú z interakcie aktérov a divákov; na druhej strane sa môže pozornosť diváka sústrediť na zvláštnu prítomnosť fenomenálnych tiel a atmosféry, čím sa odpúta od semiotických tiel, objektov, priestorov a pod., čo mu zabráni v ich interpretácii. Slzy, ku ktorým dohnala divákov Henselovej hra v scéne umierania, ich spoločné vzlykanie a sústredenie pozornosti na detaily jej hry tak prispeli k vzniku významov, s ktorými nepočítal ani autor, ani účinkujúci herci a ktoré navyše ani neboli u všetkých divákov totožné.

Vnímať telo a veci v ich špecifickej, bytostnej prítomnosti však neznamenať vnímať ich ako bezvýznamné. Znamená to skôr vnímať všetky tieto javy ako *niečo*. Nejde tu len o nejaký nešpecifický stimul, zmyslový údaj, ale o to, že *niečo* sa vníma *ako niečo*. V mojom vnímaní sa mi veci javia vo svojej zvláštnej fenomenálnosti. Znamenajú to, čím sa mi javia. Liatinová pec na pravej strane scény v *Bi Európana!* tak spočiatku neznamenalala nič iné ako veľmi zvláštnu liatinovú pec, ktorá púta pozornosť diváka špecifickými materiálными vlastnosťami; hodiny bez ručičiek nad strednými dverami neboli ničím iným ako veľmi zvláštnymi hodinami bez ručičiek, ktoré akoby vyzývali diváka, aby sa dal touto ich zvláštnosťou celkom pohltiť. Spočiatku oba tieto predmety zvláštnym spôsobom, akým sa javili divákovi, neodkazovali na nič iné ako na seba. Takúto autoreferenciu nemožno označiť ani za sprostredkovanie vopred daného významu, ani za desémantizáciu, skôr za proces veľmi špecifického konštituovania významu. Tento proces prebieha ako vnímanie javu v jeho zvláštnej materiálności, v jeho fenomenálnom bytí. Vnímanie a konštituovanie významu sú tu jedno. Význam vzniká aktom vnímania. Nejde tu o to, že najskôr niečo vnímame a následne tomu – v rámci aktu interpretácie – pripisujeme význam niečoho iného. Skôr vnímame nejaký jav v jeho zvláštnom fenomenálnom bytí a *súčasne* konštituujeeme význam.

Ukázanie nejakého javu je zároveň predpokladom pre celkom iný spôsob vnímania, celkom iný typ konštituovania významu. V okamihu, keď sa pozornosť prestáva sústreďovať na jav vnímaný v jeho fenomenálnom

bytí, začne sa tento jav vnímať ako signifikant, nositeľ znaku, s ktorým sa spájajú rôzne asociácie – predstavy, spomienky, pocity, myšlienky – ako jeho signifikáty, teda možné významy. Liatinová pec tak môže oživiť spomienky na vlastné detstvo alebo na rekreačnú chatu v Dánsku, hodiny bez ručičiek na sen starého profesora z filmu Ingmara Bergmana *Lesné jahody*. Už z týchto dvoch príkladov je zjavné, že vnímanie a konštituovanie významu do značnej miery závisia od subjektívnych faktorov daných jednotlivými divákmi. To, aké asociácie v nich vyvolá vec, gesto, zvuk, dopad svetla, závisí od ich vlastných zážitkov, vedomostí a ich konkrétneho rozpoloženia, teda aj od faktorov ako vek, pohlavie, príslušnosť k spoločenskej vrstve, resp. spoločenskému milieu, kultúrny pôvod atď. Bolo by naivné veriť, že vnímanie a konštituovanie významu vychádzajú jedine z toho, čo sa prezentuje a ako sa to prezentuje. Ich východiskom sú skôr špecifické podmienky, ktoré so sebou na predstavenie prináša každý jeden zúčastnený subjekt. Každý teda vníma inak a v každom sa spúšťa iný reťazec asociácií.

Je pritom otázne, či takéto asociácie vznikajú na základe nejakých pravidiel alebo zákonitostí a či sa dajú predvídať prinajmenšom u každého zvlášť. Skôr sa dá povedať, že diváka „prepadávajú“, vynárajú sa viac-menej náhodne, hoci spätne sa dajú ľahko vysvetliť. Sústredenie vnímania na aktuálnosť prezentovaných javov, ktorým sa vytrhávajú z daného kontextu, očividne vytvára vhodné podmienky na to, aby sa vnímateľ dostal do podobného stavu ako rozprávač v románe Marcela Prousta *Hľadanie strateného času*, keď oviňava a ochutnáva magdalénku. Vnímané javy sa dajú napojiť na takmer ľubovoľný kontext, s ktorým majú buď priamu, alebo sprostredkovanú spojitosť. Táto spojitosť je však len v minimálnom počte prípadov vedomá. Asociácie sa väčšinou vynárajú bez toho, aby sme ich vyvolávali či vyhľadávali. Dostavia sa samy od seba. Vnímateľ nimi nemôže voľne disponovať.

Ak vnímanie osciluje medzi javom v jeho autoreferenčnosti a asociáciami, ktoré vyvoláva, hovoríme o prítomnostnom režime vnímania. Ten si netreba mýliť s reprezentačným režimom vnímania. Ak vnímame telo herca ako jeho telesné bytie vo svete a veci v ich fenomenálnom bytí, ide o *prítomnostný režim*. Ak ich však vnímame ako znak – dramatickej postavy o *prítomnostný režim*. Ak ich však vnímame ako znak – dramatickej postavy a predmetov v jej okolí –, ide o *reprezentačný režim vnímania*. Ten si vyžaduje, aby sa vnímanie vzťahovalo na postavu, resp. fiktívny svet, v ktorom sa postava pohybuje. Zatiaľ čo prvý režim tvorí významy späté s fenomenálnym bytím vnímaného – pričom tieto významy môžu viesť k množstvu iných

významov, ktoré už s vnímanými javmi nemusia priamo súvisieť –, druhý režim tvorí výlučne významy konštituujuce postavu a jej fiktívny svet alebo tiež iný symbolický poriadok.

Každý z týchto dvoch režimov generuje významy na základe iných zásad. Tie-ktoré zásady prevládnu v závislosti od toho, ktorý režim sa ustáli. V reprezentačnom režime sa všetko vníma so zreteľom na postavu, resp. fiktívny svet alebo symbolický poriadok. Proces vnímania sa tu riadi cieľom vytvoriť danú postavu, svet či poriadok. Vnímané prvky, ktoré sa nepovažujú za ich znaky, sa pri následnom generovaní významu nezohľadňujú. Iné prvky sa zas prehliadajú, čiže vopred vylučujú z procesu vnímania. Vygenerované významy tvoriace postavu, fiktívny svet alebo iný symbolický poriadok teda vplývajú na dynamiku procesu vnímania tak, že vnímateľ si vyberá výlučne prvky, ktoré s touto postavou, svetom alebo poriadkom nejako súvisia. Keď sa tento modus ustáli, vnímajú sa už len prvky relevantné pre vytvorenie postavy, fiktívneho sveta a symbolického poriadku a generujú sa len významy, ktoré pomáhajú tento cieľ dosiahnuť. Proces vnímania tak prebieha cielene, hoci často na zásade pokusu a omylu.

Táto cielenosť však rozhodne neznamená, že proces vnímania v tomto moduse prebehne u všetkých divákov rovnako, teda že všetci dospejú k tým istým postavám a fiktívnym svetom. Aj pre reprezentačný modus vnímania platí to isté, čo pre vynáranie asociácií: závisí od podmienok daných vnímajúcim subjektom. Bázu pre vnímanie a konštituovanie významu tvoria aj v tomto prípade vlastné historické a životné skúsenosti, vlastné východiskové znalosti, postoje, hodnoty, názory, celkový habitus – teda faktory, ktoré výrazne ovplyvňujú kultúrne a spoločenské milieu. K východiskovým znalostiam, resp. životným skúsenostiam patrí aj vlastná skúsenosť s divadlom. To, či divák navštevuje divadlo často alebo len výnimočne, či pozná uvádzanú hru, resp. operu, či už zažil hercov v iných rolách alebo nie – to všetko ovplyvňuje proces vnímania, takže aj v prípade, že sa proces vnímania a generovanie významu riadia reprezentačným režimom, ich výsledok bude u rôznych divákov vzhľadom na rôzne podmienky, ktoré so sebou prinášajú na predstavenie, zakaždým iný. Ustálenie reprezentačného režimu teda neznamená, že vytvorené významy sa budú v prevažnej miere zhodovať.⁵⁵

Na jednej strane sa dá povedať, že na predstaveniach v psychologicko-realistickom štýle sa divákovi núka skôr reprezentačný režim vnímania, zatiaľ čo na predstaveniach experimentálneho divadla a performančného

umenia sa od neho očakáva, že sa bude riadiť prítomnostným režimom vnímania. Na druhej strane si ťažko predstaviť, že sa divák na predstavení rozhodne výlučne pre jeden z týchto dvoch režimov. Aj pri psychologicko-realistickej inscenácii bude telesne cítiť prítomnosť aktérov alebo špecifickú atmosféru a nebude sa pýtať na ich význam, podobne ako v performancii bude občas konaniu performerov a veciam v priestore pripisovať určité významy.⁵⁶

Na každom predstavení bude teda vnímanie každého diváka preskakováť z jedného režimu do druhého a späť, hoci v celkom odlišných momentoch, resp. medzi oboma kľzavo oscilovať. Čím častejšie k tomuto preskoku, resp. presunu dochádza, tým častejšie sa z diváka stáva pútnik medzi dvoma svetmi, medzi dvoma modusmi vnímania. Vzniká stav nestálosti, vnímaný ako medzistav alebo prahový stav. Divák si pritom čoraz väčšími uvedomuje, že tieto prechody nemá vo svojej moci. Môže sa síce opakovane pokúšať nanovo „nastaviť“ svoje vnímanie či už na reprezentačný, alebo prítomnostný režim, rýchlo si však uvedomí, že k týmto preskokom, resp. kľzaniu tam a späť dochádza aj bez jeho vôle, že sa mu deje, stáva, že sa ocitá v stave medzi obooma režimami bez toho, aby to chcel alebo tomu vedel zabrániť. Uvedomuje si, že jeho vnímanie je vtedy emergentné, mimo jeho vôle a kontroly, že ním síce disponuje vedome, no nie celkom slobodne. Preskoky, resp. kľzanie tam a späť tak súčasne upriamujú pozornosť vnímateľa na sám proces vnímania a jeho špecifickú dynamiku, čím tiež dochádza k zmene v procese vnímania. Zdá sa byť čoraz menej predvídateľné, čo a ako sa bude vnímať a aké pritom vzniknú významy. Názor, že predstavenie sprostredkováva vopred dané významy, je teda potrebné zavrhnúť. O tom, aké významy sa pripíšu jednotlivým prvkom predstavenia, sa rozhoduje skôr v jeho priebehu.

Od týchto významov treba jasne odlíšiť významy konštituované až po ukončení predstavenia mimo procesu vnímania.⁵⁷ Keďže však netvorია súčasť predstavenia, nemusíme sa tu nimi zaoberať.

3.4 Udalostná povaha predstavenia a divácky zážitok

Predstavenia – ako sa ukázalo v doterajších úvahách – majú udalostnú povahu. Pojem udalosti sa dá v našom kontexte opísať týmito piatimi atribútmi:

1) Ako sme už povedali, predstavenie vzniká z interakcie aktérov a divákov, teda vytvára samo seba v autopoietickom procese a nemá preto povahu diela, ale udalosti. Keď sa tento proces skončí, neostáva po ňom predstavenie ako výsledok, ale zavŕši a ukončí sa ním aj samo predstavenie. Je nenávratne preč. Predstavenie existuje len v procese predstavenia a ako tento proces: len ako udalosť.

2) Ako udalosť je predstavenie – na rozdiel od inscenácie – jedinečné a neopakovateľné. Tá istá konštelácia aktérov a divákov sa viac nezopakuje. Divácke reakcie a ich vplyv na aktérov a ostatných divákov budú na každom predstavení iné, a to aj napriek úsiliu aktérov postupovať vo všetkom v súlade s plánom starostlivo premyslenej inscenácie.

3) Predstavenie sa chápe ako udalosť aj v tom zmysle, že nikto z účastníkov ním nemôže v plnej miere voľne disponovať. Účastníkom – prirodzene, najmä divákom – sa totiž deje, stáva. Platí to nielen, pokiaľ ide o dôsledky vyplývajúce z ich telesnej spoluprítomnosti, ale tiež pokiaľ ide o špecifickú, bytostnú prítomnosť, s akou sa v predstavení ukazujú javy, ako aj spôsob, akým sa v ňom vynárajú významy. Tieto javy pôsobia veľmi intenzívnym spôsobom ako aktuálne, čím sa uvoľňujú zo svojho kontextu, zdajú sa existovať samy pre/za seba – tomu, kto ich vníma, sa tieto javy dejú, ich vnímanie sa mu stáva. Ako sa ukázalo v súvislosti s preskakovaním vnímania, resp. jeho oscilujúcim klzaním medzi dvoma rôznymi režimami, resp. modusmi, ide o niečo, čo sa vnímajúcemu subjektu deje, čo ho uvádza do akéhosi medzistavu, do nestálosti. Prebieha tak nielen vnímanie, ale aj s ním spojené generovanie významu.

4) Udalostná povaha predstavenia umožňuje účastníkom a najmä divákovi celkom špecifický zážitok. Stávajú sa subjektmi, ktoré spolurozhodujú o priebehu predstavenia a zároveň nechávajú predstavenie, aby rozhodlo o nich. Nie sú celkom autonómni, ani celkom riadení zvonka. Zažívajú predstavenie ako estetický a zároveň spoločenský, či dokonca politický proces, kde sa negociujú vzťahy, zvädzajú mocenské boje, tvoria a rozpadávajú spoločenské. Ich vnímanie sa riadi tak prítomnostným režimom,

ako aj reprezentačným režimom. To, čo v našej kultúre tradične platí ako protikladné a čo sa dá vyjadriť v dichotomických významových pároch – autonómny vs. riadený subjekt; umenie vs. spoločnosť/politika; bytostná prítomnosť vs. reprezentácia – sa v predstaveniach nezažíva ako buď-alebo, ale skôr spôsobom tak-ako aj. Tieto protiklady akoby sa rúcali.

5) Keď sa protiklady rúcajú, keď môže byť jedno zároveň druhým, sústreďuje sa pozornosť na prechody od jedného stavu k druhému, na vznikajúcu nestálosť, na odstraňovanie hraníc, a to všetko sa vníma ako udalosť. Roztvára sa priestor, ktorý tieto protiklady delí, a stáva sa z neho prah vedúci od jedného k druhému. Toto rozhranie sa zvyšuje na preferovanú kategóriu. Ako sa už opakovanne ukázalo, predstavenia umožňujú špecifický zážitok, ktorý sa dá najlepšie opísať ako istý prahový zážitok transformujúci toho, kto ním prechádza. Môžu ním byť určité fyziologické, afektívne, energetické stavy, ako v *Návštevných hodinách* Boba Flanagana alebo v Schlingensiefelovom *Umení a zelenine*, alebo premena diváka na aktéra, ako v *Osočovaní publika* alebo v *Komúne*, resp. aktéra na diváka, ako v Goschovom *Macbethovi* a *Ujovi Váňovi*. Takýto zážitok bezprostredne súvisí s udalostnou povahou predstavenia.

Pojem prahového zážitku, ktorý sa tu dostáva do popredia, však nepochádza ani z teórie umenia, ani z filozofickej estetiky, ale z výskumu rituálu. Zaviedol ho etnológ Victor Turner, blízky spolupracovník Richarda Schechnera, s odkazom na práce Arnolda van Gennepa. Ten v štúdiu *Les rites de passage* (*Prechodové rituály*, 1909) na bohatom etnologickom materiáli dokázal, že rituály sú spojené s hraničným a prechodovým zážitkom so silným symbolickým nábojom. Prechodové rituály majú tri fázy:

1) fázu odluky, keď sa tí, čo majú prejsť transformáciou, odpútavajú od svojho každodenného života a vynímajú zo svojho spoločenského milieua;

2) prahovú alebo transformačnú fázu, keď sa dostávajú do stavu „medzi“ všetkými možnými sférami, čo im umožňuje celkom nové, čiastočne znepokojivé zážitky;

3) fázu zlúčenia, keď sa ako transformovaní s novým statusom a novou identitou opätovne začleňujú do spoločnosti.

Táto štruktúra sa dá podľa van Gennepa pozorovať v rozmanitých kultúrach a odlišuje sa jedine svojím kultúrnošpecifickým obsahom. Victor Turner označil stav vznikajúci v prahovej fáze ako stav liminality (z lat. *limen* – prah) a presnejšie ako stav labilnej medziexistencie „niekde uprostred medzi pozíciami pridelenými a ustálenými právom, obyčajom, konvenciou

a ceremoniálom“.⁵⁸ Táto prahová fáza, ako uvažuje ďalej, otvára kultúrne priestory experimentom a inováciám: „v liminalite sa skúšajú nové spôsoby konania, nové kombinácie symbolov, aby sa následne zavrhlí alebo prijali“.⁵⁹ Zmeny vyplývajúce z prahovej fázy sa podľa Turnera týkajú spravidla spoločenského statusu, resp. totožnosti jednotlivcov, ktorí sa rituálu podrobujú, ako aj celej spoločnosti, resp. spoločenstva.

To, čo Turner opísal na príklade rituálneho predstavenia, sa v nasledujúcich riadkoch pokúsime aplikovať na zvláštnu povahu predstavenia, najmä na rúcanie protikladov, a pozrieť sa bližšie na to, čo sa deje, keď už dichotomické významové páry neplatia. Keďže tu nejde len o nástroje slúžiace na opisovanie a poznávanie sveta, ale najmä o regulatívy nášho konania a správania, ich destabilizácia destabilizuje nielen to, ako vnímame seba, iných a svet, ale otriasa tiež pravidlami a normami, ktorými sa riadi naše správanie. Z takýchto významových párov sa dajú odvodiť rozmanité rámce, ako „Toto je divadlo/umenie“ alebo „Toto je spoločenská alebo politická situácia“. Tieto rámce obsahujú normatívy primeraného správania v situácii, na ktorú sa vzťahujú. Keď v predstaveniach navzájom kolidujú zdanlivo protichodné alebo len odlišné rámce, ako napríklad v *Návštevných hodinách* či v *Umení a zelenine*, stoja tu vedľa seba rôzne, sčasti diametrálne odlišné nároky na platnosť, ktoré sa vlastne navzájom vylučujú. Platia všetky súčasne a zároveň sa navzájom rušia. V *Návštevných hodinách* tak platil rámec návštevy pacienta, ako aj rámec návštevy galérie. Oba sú v podstate navzájom nezlučiteľné. Zjavne kolidujú. Diváci/návštevníci sa tak ocitli v stave „medzi“ všetkými súvisiacimi pravidlami, normami, poriadkami – v prahovej situácii.⁶⁰

Podobný zážitok prahovej situácie ako zážitok destabilizujúci vnímanie seba, iných a sveta je často spojený so silnými vnemami a pocitmi, so zmenami fyziologického, energetického, afektívneho a motorického stavu, aké sprevádzajú prežívanie prahovosti. Nejde tu teda výlučne o kognitívnu iritáciu, ale tiež a predovšetkým o zmenu somatického stavu. Stav prahovosti sa v prvom rade prežíva ako telesná transformácia. Naopak, aj vedomie fyzických zmien dokáže vyvolať prahový stav, niekedy dokonca v podobe krízy. Platí to najmä pre silné vnemy a pocity, aké v človeku vyvoláva vnímanie nejakého javu, najmä ak ide o jav spojený so silným tabu – ako to bolo v prípade smrteľne chorej Angely Jansenovej uprostred hľadiska v *Umení a zelenine*. Podobné silné pocity často podnecujú zásahy a konanie, ktorými sa nadobúda nový status – status aktéra – a ktorými sa zároveň stanovujú a preverujú nové normy.

Predstavenie uvádza diváka do stavu, ktorý ho odcudzuje jeho každodennému prostrediu a v ňom platným normám a pravidlám bez toho, aby mu vždy ukazovalo nový smer. Tento stav môže vnímať ako slasť alebo aj mučivý. Dochádza v ňom k veľmi rozmanitým transformáciám. Väčšinou ide o dočasné transformácie trvajúce počas predstavenia alebo len istý časový úsek v jeho rámci. Patria k nim zmeny fyziologických, afektívnych, energetických a motorických telesných stavov, ale tiež reálna zmena statusu, napríklad z diváka na aktéra, alebo aj vytvorenie spoločenstva aktérov a divákov, prípadne len divákov. Tieto zmeny prebiehajú vnímateľne v priebehu predstavenia, väčšinou však trvajú len do jeho ukončenia. To, či slzy, ktoré diváci na základe virohodných svedectiev prelievali počas hry Sophie Henselovej v scéne umierania v *Miss Sare Sampsonovej*, ich skutočne urobili dlhodobo „súcitnejšími“ a teda „lepšími“, ako dúfal Lessing, sa vzhľadom na nedostatok vhodných dôkazov nedá potvrdiť ani vyvrátiť. Vo všeobecnosti sa dá len v ojedinelých – dobre doložených – prípadoch povedať, či zážitok z destabilizácie vnímania seba, iných a sveta, zo straty platných noriem a pravidiel skutočne nasmeroval daný subjekt inak, zmenil jeho vnímanie skutočnosti a seba samého a spôsobil tak dlhodobejšiu transformáciu, k akej dochádza v rituálnych predstaveniach. Môže sa tiež stať, že po ukončení predstavenia divák odbije svoju dočasnú destabilizáciu ako nezmyselnú a neopodstatnenú a pokúsi sa vrátiť k predošlému vnímaniu seba, iných a sveta; môže tiež ešte dlho po predstavení zotrvať v stave dezorientácie a k novému nasmerovaniu dospieť po dlhých úvahách až oveľa neskôr; alebo sa môže vrátiť k starému hodnotovému systému a vzorcom správania. Nič to nemení na tom, že účasť na predstavení mu ponúkla prahový zážitok.

Či už ide o rituály, slávnosti, divadelné predstavenia, koncerty, inštalácie, politické demonštrácie, alebo športové podujatia, vždy máme do činenia s predstaveniami, ktoré ponúkajú možnosť prahového zážitku. Ako sa práve ukázalo, takéto prahové zážitky nie sú vo všetkých žánroch predstavení rovnaké. V rituáli tvoria cestu k novému statusu, k novej identite, ktorú musí príslušné spoločenstvo akceptovať. Transformácia, k akej pritom dochádza, je teda nezvratná – z chlapca sa v iniciačnom rituáli stáva bojovník a už nikdy sa nemôže stať chlapcom. Táto transformácia si tiež vyžaduje spoločenskú akceptáciu: spoločenstvo musí chlapca uznať za bojovníka. Prahový zážitok teda predstavuje cestu za určitým cieľom. Športové podujatia majú napríklad za cieľ vygenerovať víťazov a porazených, slávnosti vytvoriť spoločenstvá,

politické podujatia legitimizovať mocenské nároky alebo prijať spoločenský záväzok. Prahové zážitky, aké umožňujú umelecké predstavenia, však nepredstavujú cestu za iným cieľom, ale samy sú cieľom. Takýto prahový zážitok nazývam estetickým zážitkom. Pri estetickom zážitku ide o zažitie prahu, prechodu ako takého, o sám proces premeny, pri neestetických prahových zážitkoch naproti tomu o prechod *k* niečomu, transformáciu *v* to či ono. Pojem estetická bol od 18. storočia definovaný mnohokrát.⁶¹ Vymedzenie estetického zážitku ako prahového zážitku ho definuje nanovo.

Estetický zážitok síce ponúkajú najmä umelecké predstavenia, zároveň však rozlišovanie medzi estetickým a neestetickým prahovým zážitkom nie je kritériom, na základe ktorého by sa dali odlišovať umelecké predstavenia od neumeleckých, keďže estetické a neestetické prahové zážitky sa môžu v jednom a tom istom predstavení striedať. Závisí od vnímania jednotlivých účastníkov, či sa sústredia len na prahový stav, do akého ich dostáva ich vnímanie, alebo budú tento prahový stav chápať a prežívať ako prechod k určitému cieľu. Z minúty na minútu sa to mohlo meniť tak v *Umení a zelenine*, ako aj v medzištátnom zápase Nemecko – Taliansko v semifinále futbalových majstrovstiev sveta 2006.⁶²

Objasnením mediálnej, materiálnej, semiotickej a estetickej stránky predstavenia je jeho definícia uzavretá. Táto definícia platí pre všetky druhy predstavení, aj keď sme pri jej formulovaní odkazovali prevažne na umelecké divadlo a performančné umenie, na ktoré sa výskum divadelnej vedy tradične sústreďuje. Netreba na základe nej robiť unáhlené závery. Zatiaľ len špeciickým spôsobom kladie základy divadelnej vedy ako vedy o predstaveniach. Predmetom jej štúdiá môžu byť teda všetky druhy situácií, ktoré spadajú pod pojem predstavenie, ako tu bol definovaný.⁶³

Poznámky

- 1 GROTOWSKI, Jerzy. K chudobnému divadlu. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál*, 1999, s. 7.
- 2 Obrovský význam, aký mala metafora divadla napríklad vo filozofických textoch 16. a 17. storočia, skúma historicko-komparatívna štúdia Helmara Schramma *Karneval des Denkens* (*Karneval myslenia*), 1996.
- 3 BÖHME, Erich. Betrachtungen zum Sonntag. In: *Berliner Zeitung*, 2./3. 5. 1992, s. 7.
- 4 K dejinám pojmu divadlo pozri heslo *Theaterbegriffe* Andreasa Kotteho v *Metzler Lexikon Theatertheorie*. FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2005, s. 337-339; ako aj kapitolu *Theaterbegriffe* v KOTTE, Andreas. *Theaterwissenschaft: eine Einführung*, 2005, s. 62-139.
- 5 K pojmom divadelnosť a teatralnosť pozri heslo *Theatralität* Matthiаса Warstata v *Metzler Lexikon Theatertheorie*, FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2005, s. 358-364.
- 6 Pozri najmä FRIED, Michael. *Absorption and Theatricality, Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, 1980.
- 7 KLAAR, Alfred. Bühne und Drama: zum Programm der deutschen dramatischen Gesellschaft von prof. Max Herrmann. In: *Vossische Zeitung*, 18. 7. 1918, s. 2-3.
- 8 HERRMANN, Max. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, 1914, s. 118.
- 9 V odpovedi prof. dr. Klaarovi HERRMANN, Max. Bühne und Drama: Antwort an Professor Dr. Klaar. In: *Vossische Zeitung*, 30. 7. 1918, s. 2-3.
- 10 HERRMANN, Max. Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts (Vortrag vom 27. Juni 1920). In: KLIER, Helmar (Hg.). *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, 1981, s. 19.
- 11 HERRMANN, Max. Das theatralische Raumerlebnis. In: *Bericht vom 4. Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1931, s. 153.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid.
- 14 JACOBSON, Siegfried. *Das Jahr der Bühne*, 1912, s. 51.
- 15 KLAAR, Alfred. Die „Orestie“ im Zirkus Schumann. In: *Vossische Zeitung*, 14. 10. 1911, s. 15.
- 16 HERRMANN, Max. Das theatralische Raumerlebnis. In: *Bericht vom 4. Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1931, s. 152-153.
- 17 Ibid.
- 18 JACOBSON, Siegfried. Reinhardt und Oedipus. In: *Die Schaubühne*, 17. 11. 1910, s. 1177.
- 19 KLAAR, Alfred. Die „Orestie“ im Zirkus Schumann. In: *Vossische Zeitung*, 14. 10. 1911, s. 15.

- 20 JACOBSON, Siegfried. *Das Jahr der Bühne*, 1912, s. 49.
- 21 Ibid., s. 49-50.
- 22 Pozri KUTSCHER, Arthur. *Grundriß der Theaterwissenschaft*, 1936.
- 23 NIESSEN, Carl. Aufgaben der Theaterwissenschaft. In: *Die Scene: Blätter für Bühnenkunst*, 1927, s. 44.
- 24 K dejinám divadelnej vedy v Nemecku pozri
CORSEN, Stefan. *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, 1997;
FISCHER-LICHTE, Erika. Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte: eine bedenkenswerte Konstellation. In: FISCHER-LICHTE, Erika – GREISE-NEGGER, Wolfgang – LEHMANN, Hans-Thies (Hg.). *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, 1994, s. 13-24;
FISCHER-LICHTE, Erika. From Text to Performance: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany. In: *Theatre Research International*, 1999, s. 168-178;
KLIER, Helmar (Hg.). *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, 1981;
MÜNZ, Rudolf. Theater – eine Leistung des Publikums und seiner Diener: zu Max Herrmanns Vorstellungen von Theater. In: FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WEILER, Christel (Hg.). *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*, 1998, s. 43-52.
- 25 K dejinám divadelnej vedy v USA pozri najmä
JACKSON, Shannon. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, 2004. K pojmu *cultural performance* pozri
SINGER, Milton (ed.). *Traditional India: Structure and Change*, 1959, s. XII-XIII.
- 26 K nasledujúcim úvahám pozri tiež FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*, 2004.
- 27 Pozri AUSTIN, John L. *Ako niečo robiť slovami*, 2004, s. 15.
- 28 K pojmu performativnosť pozri moje heslo *Performativität/performativ*
FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2005, s. 234-242.
- 29 Pozri MCKENZIE, Jon. *Perform or Else: from Discipline to Performance*, 2001.
- 30 Pozri LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*, 2007.
- 31 Z gréckeho *autopoiesis*. (Pozn. red.)
- 32 Takéto priestory vznikajú *in concreto* ako divadelné scenáre aj medzi objektmi prístrojovej techniky a ich užívateľmi. Pozri
WOLFSTEINER, Andreas. *Der formatierte Körper: Relationen von Wissenschaft, Kunst und Technik als Interface-Problematik und -Phänomen*, 2011.
- 33 K divadelnému priestoru pozri
CARLSON, Marvin. *Places of Performance: the Semiotics of Theatre Architecture*, 1989.
- 34 BÖHME, Gernot. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, 1995, s. 33.
- 35 K atmosfére v divadle pozri

- SCHOUTEN, Sabine. *Sinnliches Spüren, Wahrnehmung und Emotion im Theater*, 2007.
- 36 PLESSNER, Helmuth. Zur Anthropologie des Schauspielers. In: PLESSNER, Helmuth. *Gesammelte Schriften*, 1982, s. 407.
- 37 Pozri
NICOLE, Pierre. *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, 1998.
- 38 ENGEL, Johann Jakob. Ideen zu einer Mimik (1785/86). In: ENGEL, Johann Jakob. *Schriften*, 1971, s. 59-60.
- 39 Ibid., s. 58.
- 40 JACOBSON, Siegfried. *Das Jahr der Bühne*, 1912, s. 49.
- 41 V stati *Herec a über-marioneta*, ktorá vyšla prvýkrát v časopise *The Mask*, herc, režisér, scénograf a teoretik Craig píše: „Umenie prichádza len zámerné. Je teda jasné, že na to, aby sme vytvorili umelecké dielo, môžeme pracovať len s takými materiálmi, ktoré sú vypočítateľné. Človek nie je takýmto materiálom [...] Herca emócia ovláda, opanuje jeho telo, pohybuje ním, ako sa jej zachce [...] [je] ako pomätený [...] Tak ako je to s pohybom, tak je to aj s výrazom jeho tváre [...] A preto ľudské telo [...] je svojou podstatou celkom nepoužiteľné ako materiál pri tvorbe umenia.“
CRAIG, Edward Gordon. *Herec a über-marioneta*. In: *Slovenské divadlo*, 1989, s. 296, 299.
- 42 MEJERCHOLD, Vsevolod Emilievič. *Herec budúcnosti a biomechanika*. In: MEJERCHOLD, Vsevolod Emilievič. *Rekonštrukcia divadla*, 1978, s. 245.
- 43 Ibid., s. 246-247.
- 44 MEJERCHOLD, Vsevolod Emilievič. Posudok knihy A. J. Tairova „Zápisky režiséra“ (1921 – 1922). In: MEJERCHOLD, Vsevolod Emilievič. *Rekonštrukcia divadla*, 1978, s. 165.
- 45 BRECHT, Bertolt. Krátky popis novej hereckej techniky, ktorá vyvoláva odrušovací efekt. In: BRECHT, Bertolt. *O divadelnom umení*, 1959, s. 153-154.
- 46 GROTOWSKI, Jerzy. Obnažený herec. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál*, 1999, s. 22.
- 47 GROTOWSKI, Jerzy. K chudobnému divadlu. In: GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál*, 1999, s. 8.
- 48 K dejinám teórie herectva pozri
ROSELT, Jens (Hg.). *Seelen mit Methode: Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, 2005.
- 49 Citované podľa
GRIMM, Jacob – GRIMM, Wilhelm (Hg.). *Deutsches Wörterbuch*, 1984, Sp. 683.
- 50 CSORDAS, Thomas J. (ed.). *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture And Self*, 1994, s. 6.
- 51 K pojmu vtelenia pozri moje heslo *Verkörperung* v *Metzler Lexikon Theatertheorie*,
FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2005, s. 379-382.

- 52 K pojmu prítomnosti pozri
FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*, 2004, s. 160-175;
heslo *Präsenz* Doris Koleschovej v *Metzler Lexikon Theatertheorie*,
FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias (Hg.).
Metzler Lexikon Theatertheorie, 2005, s. 250-253;
LEHMANN, Hans-Thies. Die Gegenwart des Theaters. In: FISCHER-LICH-
TE, Erika – KOLESCH, Doris – WEILER, Christel (Hg.). *Theater der neunziger
Jahre*, 1999, s. 13-26.
- 53 K hlasovej stránke pozri heslo *Stimmlichkeit* Doris Koleschovej v *Metzler
Lexikon Theatertheorie*,
FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias (Hg.).
Metzler Lexikon Theatertheorie, 2005, s. 317-320, ako aj
KOLESCH, Doris – SCHRÖDL, Jenny (Hg.). *Kunst-Stimmen*, 2004.
- 54 K rytmu pozri
BAIER, Gerold. *Rhythmus: Tanz in Körper und Gehirn*, 2001;
BRÜSTLE, Christa – GHATTAS, Nadia – RISI, Clemens – SCHOUTEN,
Sabine (Hg.). *Aus dem Takt: Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, 2005;
heslo *Rhythmus* Clemensa Risiho v *Metzler Lexikon Theatertheorie*,
FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias (Hg.).
Metzler Lexikon Theatertheorie, 2005, s. 271-274.
- 55 K týmto odlišným podmienkam pozri najmä
CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: the Theatre as Memory Machine*, 2001.
- 56 Pozri príklady z časti o telesnej stránke.
- 57 K týmto významom pozri kapitolu 4 Analýza predstavenia.
- 58 TURNER, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, 1969, s. 95.
- 59 TURNER, Victor. Variations on a Theme of Liminality. In: MOORE, Sally F. –
MYERHOFF, Barbara C. (ed.). *Secular Rites*, 1977, s. 40.
- 60 K pojmu rámca pozri GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis*, 1974.
- 61 Pozri heslo *Ästhetik* Doris Koleschovej v *Metzler Lexikon Theatertheorie*,
FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias (Hg.).
Metzler Lexikon Theatertheorie, 2005, s. 6-13.
- 62 K pojmu estetický zážitok pozri moje heslo *Erfahrung, ästhetische* v *Metzler
Lexikon Theatertheorie*,
FISCHER-LICHTE, Erika – KOLESCH, Doris – WARSTAT, Matthias (Hg.).
Metzler Lexikon Theatertheorie, 2005, s. 94-101.
- 63 K pojmu predstavenie pozri
CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*, 2004;
FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*, 2004;
FISCHER-LICHTE, Erika – RISI, Clemens – ROSELT, Jens (Hg.). *Kunst der
Aufführung – Aufführung der Kunst*, 2004;
MCKENZIE, Jon. *Perform or Else: from Discipline to Performance*, 2001;
ROSELT, Jens. *Phänomenologie des Theaters: (Übergänge)*, 2008;
SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*, 1988.

ČASŤ II.

OBLASTI VÝSKUMU, TEÓRIE A METÓDY