

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalárska práca

**Teatralizácia dokumentárneho materiálu
v procese vývoja dokumentárneho
divadla**

Autorka bakalárskej práce: Dominika Široká

Filozofická fakulta

Vedúca bakalárskej práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph. D.

Studijní odbor: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2014

Čestné prehlásenie:

Prehlasujem týmto, že som prácu vypracovala samostatne, len s príspevím uvedených prameňov a literatúry.

V Olomouci, dňa 3.4.2014

Dominika Široká

Podakovanie:

Na tomto mieste by som zo srdca chcela vyjadriť nesmiernu vďačnosť mojej rodine za všetku neoceniteľnú podporu, ktorá ma posilňovala od odchodu z domu po celú dobu môjho bakalárskeho štúdia. Moja veľká vďaka patrí tiež Mgr. Jitke Pavlišové, Ph. D., ktorá ma svojím mimoriadne ochotným prístupom, odbornou znalosťou, vysokými nárokmi, priestorom k samostatnej práci, náležitými pripomienkami a v neposlednom rade i vlastnou vedeckou činnosťou motivovala k výraznému prehĺbeniu môjho náhľadu do oblasti nemeckej divadelnej vedy a bola mi ozajstným pedagogickým vedením.

NÁZEV:

Teatralizácia dokumentárneho materiálu v procese premeny dokumentárneho divadla

AUTOR:

Dominika Široká

KATEDRA:

Katedra divadelných, filmových a mediálnych štúdií

VEDOUČÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, PhD.

ABSTRAKT:

Jedným z predpokladov vzniku dokumentárneho divadla je práca s dokumentárnym materiálom a jeho umelecké formulovanie. Pod vplyvom divadelného vývoja poslednej tretiny dvadsiateho storočia dochádza k premene a rozmnoženiu foriem dokumentárneho divadla, ktoré sa premieňa od uzavretého dramatického textu smerom k postdramatickým a performatívnym tendenciám. Sprievodným javom tejto transformácie je aj proces „teatralizácie“ dokumentárneho materiálu, na ktorý by som sa v mojej bakalárskej práci chcela zamerať. Inscenačné prístupy k dokumentárnemu materiálu budem sledovať v rámci rozličných umeleckých podôb dokumentárneho divadla, ktoré preukazujú znaky postmoderny, postdramatického divadla, performativity a tzv. „Ästhetik des Politischen“. Fenomén „teatralizácie“ dokumentárneho materiálu sa následne pokúsim uviesť do kontextu s týmito súčasnými estetickými tendenciami. Teoretické východisko práce budem hľadať predovšetkým v textoch nemeckojazyčnej oblasti (Hans-Thies Lehman: *Postdramatické divadlo*, Erika Fischer-Lichte: *Estetika performativity*, Jan Deck: *Politisch Theater machen*), kde sa zároveň žáner dokumentárneho divadla etabloval a dodnes formuje.

KLÍČOVÁ SLOVA:

dokumentárne divadlo, divadelná teória, Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann, performancie, živosť, rituál

TITLE:

Adaptation Forms of Documentary Material in Documentary Theatre

AUTHOR:

Dominika Šíroká

DEPARTMENT:

Department of Theatre, Film and Media Studies

SUPERVISOR:

Mrg. Jitka Pavlišová, PhD.

ABSTRACT:

The birth of documentary theater is assumed to be upon the work with documentary material and its artistic formation. Due to the influence of theatrical development during the last third of twentieth century, occurs a change and reproduction of different forms of documentary theatre, which transforms from exclusive dramatic text to postdrammatic and performative tendencies. Accompaniment of such transformation is a process known as the 'theatralization' of the documentary material, which is the main focus of my bachelor thesis. I am going to track staging approaches of documentary theater, within its various artistic forms, that show signs of postmodernism, postdramatic theatre and so called 'Ästhetik des Politischen'. This phenomenon of 'theatralization' will be subsequently put into context with these current aesthetic tendencies. The theoretical starting point of my work will be primarily taken out of texts from German-speaking area (Hans-Thies Lehman: Postdramatic theatre, Erika Fischer-Lichte: Aesthetic of performativity, Jan Deck: Politisch Theater machen), where has the genre of documentary theatre also established itself and still forms till this day.

KEYWORDS:

documentary theatre, theatre theory, Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann, performance, liveness, ritual

OBSAH

1. ÚVOD.....	7
2. K FENOMÉNU PRÉZENTNOSTI V KLÚČOVÝCH ESTETIKÁCH DIVADLA PO PERFORMATÍVNOM OBRATE	12
2.1 Živosť ako argument emancipácie divadelnej vedy	12
2.2 Prézentnosť v kontexte súčasnej nemeckej teórie	13
2.3 K teórii performativity Eriky Fischer-Lichte	16
2.3.1 Performancia a jej nové estetické princípy	17
2.3.2 Predstavenie ako udalosť	18
2.3.3 Zintenzívnenie živosti predstavenia	19
2.3.4 Predstavenie ako rituál	21
2.4 Živý priebeh predstavenia v estetike Hans-Thiesa Lehmann.....	26
2.4.1 Reteatralizácia alebo Zdivadelnenie s politickým presahom	26
2.4.2 Stratégie produkcie zintenzívnenej prítomnosti	28
3. ŠPECIFICKÉ ÚČINKY INSCENOVANIA SKUTOČNOSTI PROSTREDNÍCTVOM DOKUMENTÁRNEHO DIVADLA	31
3.1 Ku vzťahu dokumentárneho divadla a skutočnosti	31
3.2 Antiiluzívny charakter dokumentárneho divadla.....	33
3.3 K účinkom performatívneho dokumentárneho divadla	36
3.3.1 K účinkom dokumentárneho divadla pred performatívnym obratom	40
3.3.2 Stručná charakteristika nového dokumentárneho divadla	40

3.3.3	K účinkom predstavenia občianskeho javiska	42
4.	ZÁVER	48
5.	ZOZNAM POUŽITÝCH ZDROJOV	49
5.1	Zoznam citovaných zdrojov	49
5.2	Zoznam použitých zdrojov	53

1. ÚVOD

Máloktorá performančná forma má dnes na nemeckojazyčnej scéne takú silnú pozíciu ako nové dokumentárne divadlo. Tento žáner totiž v priebehu posledných pätnástich rokov spočiatku nadobúda národný i medzinárodný ohlas ako samostatná vetva nezávislej scény, odkiaľ však začína prenikať už na javiská štátnych scén, kde sa jeho hraničné podoby dokonca najnovšie stávajú prostriedkom reformy zabehaných divadelných štruktúr. Dokumentárny žáner, ktorý bol po dlhé roky spomínaný akurát ako čítanková kapitola nemeckých dejín drámy po Druhej svetovej vojne, tak dnes v Nemecku zaznamenáva svoj progresívny návrat. V čom teda spočíva atraktívnosť dokumentárneho divadla dnes? Aké možnosti mu otvorila evolúcia divadla po performatívnom obrate? Ako sa mu darí ďalej rozvíjať aktuálne divadelné tendencie? Je to práve radikálna estetická premena javiskového dokumentu, jeho schopnosť prilákať do divadla publikum bez prísľubu úniku pred problémami sveta ako aj moc redefinovať stanovené funkcie divadelnej inštitúcie, ktoré provokovali moju pozornosť k hlbšiemu preskúmaniu tohto žánru v rámci mojej bakalárskej práce.

Po zhruba dvojročnom pozorovaní fenoménu dokumentárneho divadla som dospela k presvedčeniu, že pre posledný vývoj žánru sa stáva progresívnym predovšetkým spôsob, ako zúročovať moment kolektívnej spoluúčasti na dokumentárnom predstavení. Odkedy sa totiž dokumentárne divadlo rozvíja v duchu performatívnych divadelných tendencií, otvorili sa mu dosiaľ netušené možnosti experimentu s posilňovaním účinkov, aké môže mať spoločné zakúšanie živého predstavenie. Nové dokumentárne divadlo performatívneho charakteru sa tak pre divadelných tvorcov stalo laboratóriom pre skúmanie potenciálu spočívajúcim v divadle ako živom umení komunikácie, ktoré umožňuje návrat k chápaniu divadelného predstavenia predovšetkým ako udalosti určitého spoločenstva.

Aj keď je dnes dokumentárne divadlo globálne rozšíreným fenoménom, v snahe o jeho teoretické i analytické uchopenie sa budem opierať predovšetkým o nemeckojazyčné prostredie. Práve tu sa totiž dokumentárne divadlo zrodilo a formovalo až k dnešným radikálnym a hraničným performatívnym podobám,

možno tu tiež vystopovať počiatky a etablovanie jeho teatrologického výskumu. Zároveň je dnes práve prostredie nemeckojazyčnej divadelnej vedy považované za ústredné centrum teoretického skúmania divadelných foriem ovplyvnených performatívnym obratom, ku ktorým patria aj súčasné podoby dokumentárneho divadla. Som si síce vedomá silného prúdu dokumentárneho divadla vo Veľkej Británii či Spojených štátoch amerických, no v týchto oblastiach sa žáner dodnes vyvíja predovšetkým v rámci dramatickej literatúry,¹ ktorá však nesúvisí s mojim výskumom performatívnych podôb tohto žánru. Pre skúmanie súčasného stavu dokumentárneho divadla a jeho otvorených foriem preto považujem za zásadné práve nemecké prostredie a budem v ňom hľadať východiská pre teoretickú i praktickú časť tohto výstupu.

Nárast dôrazu na živý priebeh predstavenia si do veľkej miery všímajú dva kľúčové estetické systémy divadla mimo dramatického kánonu, na ktoré upriamim pozornosť v teoretickom diely. V časti práce, ktorú venujem *Estetike performativity* (2003)² všestrannej teatrologičky Eriky Fischer-Lichte, budem sledovať faktory, posilňujúce tzv. *autopoetickú spätnoväzbovú slučku*.³ Z diela frankfurtského teoretika Hans-Thiesa Lehmana zas zhodnotím ako jeho postrehy k prejavom zdivadelnenia divadla, tak aj jeho osobitú teóriu prítomnosti, oba prítomné v prelomovom diele *Postdramatické divadlo* (1999).⁴ Koncepty účinkov *prítomnosti* podľa Lehmana a Fischer-Lichte, ktoré tvoria jadro mojej teoretickej prípravy, sa ďalej pokúsim aplikovať v analytickej časti na pochopenie procesov

¹ Viz BOTTOMS, Stephen. Putting the document into documentary. An Unwelcome Corrective?. In *TDR/The Drama Review* 50 Fall, 2006, č. 3 (T191), s. 56–68. ISSN: 1054-2043.; Viz DAWSON, Gary Fisher. *Documentary theatre in the United States. An historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Westport, Conn. : Greenwood Pr., 1999. 249 s. ISBN 0-313-30449-1.; Viz REINELT, Janelle. The Promise of Documentary. In FORSYTH, Alison, MEGSON, Chris (ed.). *Get real. Documentary Theatre Past and Present*. 1. vyd. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009. 256 s. ISBN 0-230-22115-7.

² Pri zhotovení tejto práce bol k dispozícii český preklad z roku 2011. Viz FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. 1. vydanie. Brno : Na konári, 2011. 336 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

³ Autorkin preklad nemeckého originálu *autopoietische feedback-Schleife*. V českom preklade používa Markéta Polochová termín *autopoetická spatovazební smyčka*.

⁴ Pri zhotovovaní tejto práce mi bol k dispozícii slovenský preklad z roku 2007. Viz LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vydanie. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-8898781-9.

pôsobenia dokumentárneho divadla v predošlých vývojových etapách ako aj v rámci jeho súčasných podôb.

Žáner dokumentárneho divadla je už od svojho vzniku spájaný s očakávaniami mimoriadne silných účinkov, ktoré vyplývajú z fyzickej spoluúčasti aktérov a divákov na udalosti predstavenia. Uvedomelá práca s živosťou predstavenia, je pritom do veľkej miery prítomný až v etape vývoja nemeckého dokumentárneho divadla po performatívnom obrate, datovanej od deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia, a preto môj rozbor teoretických textov ako aj praktická časť práce miera k postihnútiu tejto performatívnej estetiky. Pri ohraničovaní jednotlivých vývojových stupňov dokumentárneho divadla pritom vychádzam z periodizácie, ktorú vypracoval nemecký teatroológ a renomovaný bádateľ v oblasti divadelného dokumentu, Thomas Irmer, na základe svojho dlhodobého mapovania žánru v nemeckojazyčnej oblasti.⁵ Aj ten si všíma vo svojom článku *A Search for New Realities. Documentary Theatre in Germany*. radikálnu premenu tzv. *nového dokumentárneho divadla*,⁶ ktoré „skúma fenomén prezétnosti cez prepracované chápanie mediálnej kultúry, teórie dekonštrukcie a divadelných foriem, ktoré nie sú primárne založené na texte.“⁷ Táto práca, v ktorej mierim k bližšiemu priblíženiu hraničných prístupov k uchopenia prítomnosti v rámci dokumentárnych performancií, však na predchádzajúce dve vývojové etapy neodmysliteľne nadväzuje, a preto sa pokúsím stručne predstaviť aj špecifické aspekty estetik predchádzajúcich štádií vo vývoji dokumentárneho žánru.

⁵ Thomas Irmer rozdeľuje doterajší vývoj dokumentárneho divadla na tri etapy. Autorsko-režijné projekty neskorých deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia pritom podľa Irmera štartujú už tretiu etapu po ideologicky orientovaných inscenáciách Erwina Piscatora v dvadsiatych rokoch (prvá etapa) a dokumentárnej drámy šesťdesiatych rokov so zástupcami ako Rolf Hochhuth, Heiner Kipphardt a Peter Weiss (druhá etapa). Viz IRMER, Thomas. *A Search for New Realities. Documentary Theatre in Germany*. In TDR/The Drama Review 50 Fall, 2006, č. 3, s. 17. ISSN: 1054-2043.

⁶ Ďalej už používam výraz *nové dokumentárne divadlo* ako termín, označujúci dokumentárne divadlo tretej vývojovej etapy.

⁷ Autorkin preklad z anglického originálu: „New German documentary theatre explores the phenomena of the present through an elaborate understanding of media culture, the theory of deconstruction, and forms of theatre that are not primarily based on text.“ Viz IRMER, cit. 5, s. 20.

Rozsah bakalárskej práce neposkytuje priestor pre komplexnejšie uchopenie fenoménu nového dokumentárneho divadla a širokej škály jeho súčasných dráždivých tendencií. Táto práca je teda ďalším príspevkom k doterajšiemu, dosiaľ iba čiastkovému a ešte stále z veľkej miery priekopníckemu výskumu poslednej vývojovej etapy nemeckého divadelného dokumentu, ktorý zahŕňajú predovšetkým články v divadelných časopisoch,⁸ zborníkové štúdie⁹ a monografie venované určitej zložke,¹⁰ fenoménu,¹¹ či konkrétnemu tvorcovi.¹² Navyše, neukončený proces transformácie žánru ukazuje, že na celostné preskúmanie súčasného dokumentárneho divadla ako uzavretej etapy divadelného vývoja, jasne určených tvorivých postupov či estetiky ešte nenastal správny čas. Pokus celistvo postihnúť nové dokumentárne divadlo teda v tomto okamihu nie je možné, a preto sa na malej ploche tejto práce pokúsím postihnúť aspoň čiastkové príčiny jeho narastajúceho významu.

Nie som si vedomá toho, že by iný vedecký výstup v Českej republike skúmal, ako a prečo dnes dokumentárne divadlo inovatívne pristupuje k práci s živým priebehom divadelného predstavenia. Napriek rastúcemu záujmu o dokumentárne

⁸ Medzi pionierske texty, ktoré si v Nemecku všimajú reinkarnáciu dokumentárneho divadla, patria články Thomasa Irmera, ktoré v rokoch 2002 a 2003 publikoval ešte ako šéfredaktor v nemeckom divadelnom mesačníku *Theater der Zeit*. Viz IRMER, Thomas. Reden als Festung der Gegenwart. *Theater der Zeit*, 2002, č. 3, s. 4-6. ISSN 0040-5418. Viz IRMER, Thomas. Recherchen reflektierter Gegenwart. Die Rückkehr des Dokumentartheaters zu anderen Bedingungen. *Theater der Zeit*, 2003, č. 4, s. 30-31. ISSN 0040-5418.

⁹ Irmer je tiež autorom zásadnej štúdie o novom dokumentárnom divadle v Nemecku, ktorou prispel do päťdesiateho vydania amerického divadelného časopisu *TDR: The Drama Review*, venovanému prevažne dokumentárnemu divadlu anglofónnej oblasti. Viz IRMER, cit. 5.

¹⁰ Napríklad publikácia špecializovaná na herectvo v dokumentárnom divadle. Viz CANTRELL, Tom. *Acting in Documentary Theatre*. 1. vyd. Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2013. 197 s. ISBN 978-1-13-701972-1.

¹¹ V týchto dňoch vychádza prvá publikácia venovaná nemeckému fenoménu občianskeho javiska, ktorý je sledovaný na jeho modelovom príklade v *Schauspiel Dresden*. Viz. KURZENBERGER, Hajo, TSCHOLL, Miriam (ed.). *Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell*. Berlín : Alexander Verlag, 2014. s. 240. ISBN 389581332X.

¹² Napriek tomu, že sú monografické diela venované konkrétnym tvorcom dokumentárneho divadla stále vzácnosťou, výnimkami sú práce o kolektíve Rimini Protokoll či švajčiarskom režisérovi Milovi Rauovi, ktorých dielami sa zaoberám aj v tejto práci. Viz BOSSART, Rolf. *Die Enthüllung des Realen : Milo Rau und das International Institut of Political Murder*. 1. vyd. Berlín : Theater der Zeit, 2013. 191 s. ISBN 978-3-943881-69-1.; Viz DREYSEE, Miriam, MALZACHER, Florian (Hg.). *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. 1. vyd. Berlin : Alexander Verlag, 2007. 232 s. ISBN 978-3-89581-181-4.

divadlo v Čechách, existuje dosiaľ len jediná diplomová práca, ktorá by sa tohto žánru dotýkala. Jej autorkou je Andrea Herčíková z Katedry režie a dramaturgie Divadelní fakulty Janáčkovi akademie muzických umění v Brne. Rovnako ako moja práca, aj jej *Polohy současného dokumentárního divadla*¹³ vychádzajú v teoretickej časti z Lehmannovho *Postdramatického divadlo* a *Estetiky performativity* Eriky Fischer-Lichte, no Herčíkovej ide len o stručný abstrakt základných téz oboch diel. Praktická časť práce už nemá teoretické ambície a pokúša sa postihnúť komplexnú problematiku súčasného dokumentárneho divadla náčrtom histórie žánru a nesystematickým prehľadom jeho aktuálnych tvorivých princípov či inscenačných podôb so zameraním na výber z tvorby nemecko-švajčiarskeho kolektívu Rimini Protokoll. Moja snaha prepojiť líniu teoretického výskumu súčasného divadla s výskumom nového dokumentárneho divadla je teda v českom prostredí ojedinelým pokusom o objasnenie princípov súčasného dokumentárneho divadla na teoretickom základe.

Dôraz na prežívanie neopakovateľnej divadelnej prítomnosti je súčasťou divadla už od šesťdesiatych rokov minulého storočia a výrazne prenikol aj do dokumentárneho divadla. Aké účinky dnes umožnila radikalizácia performatívnej estetiky dokumentárneho žánru, stručne charakterizujem v záverečnom zhrnutí. Zároveň sa ku koncu práce pokúsim vyhodnotiť, nakoľko performatívny obrat v rámci dokumentárneho divadla viedol k redefinícii žánru a aké nové možnosti ponúka divákovi túžiacemu po intenzívnej divadelnej skúsenosti.

¹³ HERČÍKOVÁ, Barbora. *Polohy současného dokumentárního divadla*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2013.

2. K FENOMÉNU PRÉZENTNOSTI V KLÚČOVÝCH ESTETIKÁCH DIVADLA PO PERFORMATÍVNOM OBRATE

Tradícia nemeckého teatrologického výskumu *živosti* predstavenia siaha historicky až k samotným počiatkom vzniku divadelnej vedy ako samostatného vedného odboru. Táto špecifická vlastnosť predstavenia zohrala dokonca kľúčovú rolu už v samotnom emancipačnom procese odštiepenia sa divadelnej vedy od literárnovedných štúdií, ktorý prebehol práve na nemeckej akademickej pôde. Všetky ďalšie teoretické výstupy vo vývoji nemeckého uvažovania o divadle, vrátane estetických konceptov Hans-Thiesa Lehmana či Eriky Fischer-Lichte, teda nutne vznikali už v kontexte chápania divadla ako živého časopriestorového procesu. Skúmanie živosti divadelného umenia má teda v nemeckom divadelnevednom prostredí jednak svoje korene a je tu i naďalej rozvíjaný.

2.1 *Živosť* ako argument emancipácie divadelnej vedy

Moment živého priebehu predstavenia je v rámci nemeckého akademického uvažovania o divadle teda už od počiatku reflektovaný ako kľúčový ontologický prvok. Aspekt živosti slúžil už zakladateľovi nového umenovedného odboru, Maxovi Herrmannovi, ako rozhodujúci argument v procese emancipácie teatrologie ako samostatnej vednej disciplíny. Pôvodom germanista a neskôr zakladateľ berlínskej divadelnej vedy videl jadro estetického účinku predstavenia v prežívaní skutočných tiel a skutočného priestoru,¹⁴ a teda v zážitku z prítomnosti živých bytostí zhromaždených v určitý čas na určitom mieste. Skúmanie divadla by sa preto podľa Herrmanna nemalo realizovať na uzavretom hmotnom artefakte literárneho diela, ktorého individuálna nekontaktná perцепcia nepodlieha časopriestorovému determinantu, ale predovšetkým na udalosti divadelného predstavenia. Semiotickú produkciu významov, ktorej mediálne princípy sú súčasťou aj ďalších umeleckých druhov, pritom považoval za samozrejmu a pre postihnutie špecifickosti divadla až za druhoradú. Na základe tohto možno

¹⁴ FISCHER-LICHTE, Erika, ROSELT, Jens. Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In.: Roubal, Jan: *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha : Divadelní ústav, 2005, s. 148. ISBN 80-7008-189-1.

konštatovať, že živému priebehu predstavenia, ktoré je predovšetkým telesnou skúsenosťou spoluúčasti na umeleckej udalosti, je už od vzniku divadelnej vedy prikladaná konštitutívna, esenciálna dôležitosť.

2.2 Prézentnosť v kontexte súčasnej nemeckej teórie

Uvažovanie o prézentnej kvalite divadla, ktoré výrazne počalo už vedeckou činnosťou Maxa Herrmanna, pokračuje v nemeckom teatrologickom prostredí dodnes. Svedectvom o jeho ďalšom rozvoji sa stáva zbierka Jana Roubala *Souřadnice a kontexty. Antologie současné německé divadelní teorie*,¹⁵ ktorá českej teatrologickej obci približuje súčasný teoretický diskurz nemeckojazyčnej oblasti. Selektor výberu Roubal tu v predhovore¹⁶ vytýčil jeho niekoľko najvýraznejších prúdov,¹⁷ pričom uvažovanie o živom priebehu predstavenia možno vystopovať či už vo vybraných textoch ontologického zamerania,¹⁸ ako aj v performatívnej vetve výskumu.¹⁹

Čoraz väčší medzinárodný význam dnes pre seba získava nemecká teoretická vetva, ktorá sa venuje štúdiu divadelnej performativity. Jedinečná prézentna a performatívna povaha divadla boli pritom podľa Roubala až do konca osemdesiatych rokov teatroológmi v Nemecku vnímané skôr ako nežiadúci hendikep²⁰ a na základe divadelnej praxe možno cítiť, že sa jej obávali i samotní tvorcovia. Odkedy však divadlo pod vplyvom performatívneho obratu²¹ prestalo

¹⁵ ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha : Divadelní ústav, 2005, s. 162. ISBN 80-7008-189-1.

¹⁶ ROUBAL, Jan. Několik slov o pár stránkách (z) německé divadelní teorie. In ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha : Divadelní ústav, 2005, s. I-XI. ISBN 80-7008-189-1.

¹⁷ Medzi ďalšie metodologické tendencie Jan Roubal zaraďuje fenomenologický prístup, koncept divadelnej interakcie a hry, či divadla ako hry, pokračujúci smer divadelnej sémiotiky a koncept teatrality. Viz Ibid.

¹⁸ Napr. LEHMANN, Hans-Thies. Prézentnost divadla. In: Roubal, Jan: *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha : Divadelní ústav, 2005, s. 55-62. ISBN 80-7008-189-1.

¹⁹ Napr. FISCHER-LICHTE, Erika, ROSELT, Jens, cit. 17, s. 147–154.

²⁰ ROUBAL, cit. 17, s. IV.

²¹ Pod „performatívnym obratom“ rozumieme adaptovanie resp. reformovanie princípov predstavenia ako estetickej formy, ktoré sa prvýkrát objavuje začiatkom šesťdesiatych rokov

vlastnú prítomnosť potláčať, otvorilo tak pre seba revolučné inscenačné možnosti, ktoré výrazne premenili aj jeho estetiku. Napriek tomu, že väčšina teoretikov z oblasti divadla tento fakt prehliadala, niektorí teoretici ako Erika Fischer-Lichte a Hans-Thies Lehmann už tridsať rokov od performatívneho obratu nedokázali ďalej zvrátiť vo vývoji divadla vo svojej teoretickej praxi ignorovať. Nielenže sa sami s veľkým medzinárodným ohlasom pioniersky podujali na jeho teoretickom uchopení, ale sami tiež iniciovali aj jeho ďalší výskum. Nemeckojazyčná oblasť je tak dnes považovaná za popredné centrum pre výskum súčasných performatívnych podôb divadla v rámci teatrologického kontextu.²²

K najrezonujúcejším a najsúbornejším príspevkom do tohto výskumu pritom ešte i dnes stále patria diela spomínaných teoretikov, a síce *Estetika performativity* Eriky Fischer-Lichte a *Postdramatické divadlo* Hans-Thies Lehmana. Vzhľadom na to, že si oba z týchto zásadných textov do veľkej miery všimajú posun práce s momentom živého priebehu po nástupe performancie, stali sa hlavnými teoretickými piliermi tejto práce. Moment kontaktnej živosti predstavenia ako

dvadsiateho storočia v rámci širokej škály umeleckých druhov. Performatívny obrat sa napr. vo výtvarnom umení prejavuje povýšením tvorby na verejnú udalosť (akčná maľba, body art, svetelné sochy), alebo tiež dáva vzniknúť novému hybridnému umeleckému druhu performancie, ktorá zas výrazne ovplyvnila divadlo od čias druhej divadelnej reformy. Viz FISCHER-LICHTE, cit. 2, s. 21. V textoch z nemeckojazyčného prostredia sa síce pre označenie tohto obdobia používa termín neo-avantgarda, no pre potreby tejto práce zachovávam označenie Druhá divadelná reforma, zaužívané v poľskom, slovenskom i českom kontexte. Viz BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* Praha : Divadelní ústav, 1993. 171 s. ISBN 80-7008-037-X.

²² Než sa v rámci nemeckojazyčného akademického priestoru začala utvárať vetva performatívnych štúdií, v rámci anglosaskej oblasti už existoval samostatný vedný odbor tzv. performančných štúdií. Za „otca“ tzv. Performance Studies je považovaný americký režisér Richard Schechner, ktorý sa v roku 1980 zaslúžil o vznik prvej samostatnej katedry odboru, Department of Performance Studies, na New York University, na ktorej dodnes pôsobí. Jednou z činností katedry je tiež vydávanie časopisu *The Drama Review*, ktorý sa orientuje na experimentálne divadelné formy, a z ktorého 50. vydania do istej miery čerpá i táto práca. Vedecká disciplína performančných štúdií je založená na interdisciplinárnom základe, ktorý prepája antropológiu, filozofiu, sociológiu, estetiku, teóriu drámy, teatrologiu, štúdium tanca, etnografiu, psychológiu, kulturológiu, rodovú teóriu či média. O akademickom odbore performančných štúdií referuje v českom prostredí doktorská práca Mareka Hlavicu *Performanční studia* (Viz HLAVICA, Marek. *Performanční studia*. Vyd. 1. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008. 261 s. Výběrová řada doktorských prací. ISBN 9788086928494.), slovenská akademická oblasť zas rozšírila povedomie o tejto špecifickej disciplíne prekladom Schechnerovej základnej publikácie *Performancia: teória, prax, rituály*. Viz SCHECHNER, Richard. *Performancia : teória, prax, rituály*. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav Bratislava, 2009. 341 s. Svetové divadlo. ISBN 978-80-89369-11-9.

nového spôsobu divadelnej komunikácie pritom týmto teatroológom slúži ako jadro ich estetického systému divadla otvoreného tvaru, ktorý viac nestojí na významotvornej požiadavke. Obe práce sa tak hlásia k odkazu Maxa Herrmanna a vychádzajú z jeho konceptu popredného postavenia predstavenia ako fyzickej komunikácie spoluúčastníkov. Esejam Lehmann a Fischer-Lichte sa navyše týmto hlbším rozvinutím uvažovania o prezentnej povahe divadla podarilo prepojiť performatívnu líniu výskumu s ontologickou vetvou, a vytvorili tak významné, komplexné a v medzinárodnom teatrologickom okruhu etablované estetické systémy divadla dneška.

2.3 K teórii performativity Eriky Fischer-Lichte

Málokto mal na rehabilitáciu Herrmannovho modelu predstavenia tak výrazný vplyv ako Erika Fischer-Lichte. Ako popredná postava svetovej teológie totiž realizuje výskum parametrov súčasného performatívneho umenia v rámci medziodborovej iniciatívy štúdia javu *performativity*. Tento rozsiahly kultúrny výskum, ktorý si všima predovšetkým vzťah medzi textualitou a performativitou, totiž vychádza z presvedčenia, že sa kultúra neformuje len prostredníctvom textu ale aj skrz najrôznejšie formy performatívnych úkonov.²³ Práve radikálne využívanie performančných aktov sa začína výrazne presadzovať od šesťdesiatych rokov aj v rámci umeleckej praxe, čo dnes označujeme termínom performatívny obrat. Fischer-Lichte si pritom všima, aký spôsobom sa s týmto prelomom premieňa aj pozícia fenoménu udalosti predstavenia, a preto uchopuje jeho nové estetické parametre v rámci tzv. teórie performativity. Svoj výskum performatívnych umeleckých foriem pritom kontinuálne prehľbuje ako editorka teoretických zbierok,²⁴ autorka čiastkových štúdií či monografií,²⁵ pričom k najvýznamnejším patrí skompletenie performatívnej teórie v publikácii *Estetika performativity*.²⁶ Rešpektované a nasledované dielo Eriky Fischer-Lichte tak jednak kriesi záujem divadelných teoretikov o udalostnú povahu divadla a zároveň iniciuje a zaštituje výskum performativity aj v širšej oblasti kultúrnych štúdií.²⁷ Erika Fischer-Lichte

²³ Viz FISCHER-LICHTE, Erika, HASSELMANN, Kristiane (Hg.). *Performing the future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*. Mníchov : Wilhelm Fink Verlag, 2013. 324 s. ISBN 978-3-7705-5162-0.

²⁴ Napr. FISCHER-LICHTE, Erika, HORN, Christian, UMATHUM Sandra, WARSTAT Christian (ed.). *Performativität und Ereignis*. Tübingen : Francke, 2003. 448 s. ISBN 978-3-7720-2944-8.

²⁵ FISCHER-LICHTE, Erika. *Performativität: eine Einführung*. Bielefeld : Transcript Verlag, 2012. 233 s. ISBN 978-3-8376-1178-6.

²⁶ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Brno : Na konári, 2011, 335 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

²⁷ Erika Fischer-Lichte je od roku 1999 hovorkyňou a organizátorkou špeciálneho medziodborového výskumu *Kulturen des Performativen* na Slobodnej univerzity v Berlíne (Freie Universität Berlin). Jej predmetom skúmania sú performatívne prejavy kultúry. Zatiaľ posledným publikačným výstupom výskumnej skupiny je vyššie citovaná zbierka *Performing the future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*, ktorá zahŕňa jednotlivé príspevky z konferencie v Dome kultúr sveta v Berlíne v dňoch 8.-10. júla 2010, organizovanej pri príležitosti ukončenia jednej etapy výskumu. Viz FISCHER-LICHTE, HASSELMANN, Kristiane (ed), cit. 23.

sa tak zasluguje o výraznú tendenciu nemeckej divadelnej a kultúrálnej teórie skúmať teatrálne prejavy kultúry prizmou udalosti predstavenia.

2.3.1 Performancia a jej nové estetické princípy

Potreba Eriky Fischer-Lichte venovať pozornosť konceptu predstavenia Maxa Herrmanna súvisí s pokusom teoreticky ukotviť estetický zlom v umení po *performatívnom obrate*.²⁸ V šesťdesiatych rokoch začali totiž umelci ako Joseph Beuys, Wolf Vostell, Viedenský akcionisti, či John Cage formovať prúd akčného a performančného umenia, ktorý mal výrazný vplyv aj na ďalší divadelný vývoj. Tým, že sa ich konceptuálne performatívne vystúpenia pohybovali na pomedzí umeleckých druhov, či dokonca prekračovali dosiaľ pevnú hranicu medzi umením a skutočným životom, výrazne sa vymykali vtedajším umenovedným klasifikáciám. Vytvorila sa tak požiadavka teoreticky reflektovať a uchopiť nezvyčajné podmienky produkcie a recepcie performancie ako špecifického umeleckého diela.²⁹

Divadelná teoretička Fischer-Lichte sa zhost'uje tejto úlohy a v priebehu niekoľkých rokov postupne koncipuje tzv. *estetiku performativity*.³⁰ Pokus o uchopenie umeleckej performancie tak v kontexte jej teoretického diela predstavuje prechod od výskumu fenoménu inscenácie³¹ k skúmaniu ďalšieho z aspektov teatrálneho prejavu kultúry, ktorými sa zaoberá v rámci spomínaného interdisciplinárneho výskumu kultúrnych štúdií.³² Teoretička si však uvedomuje,

²⁸ FISCHER-LICHTE, cit. 2, s. 11–28.

²⁹ Ibid., s. 27.

³⁰ Pojem *performativita* je zavedená do filozofie jazyka v päťdesiatych rokoch Johnom L. Austinom v snahe uchopiť autoreferenčné a konštitutívne rečové akty. Výskum performativity v oblasti kultúrnych štúdií zaznamenáva rozkvet v deväťdesiatych rokoch, odkedy sa odbúrava všeobecné hľadisko chápania „kultúry ako textu“ a začína sa raziť poňatie „kultúry ako performancie.“ Dochádza tak k redefinícii konceptu performativity, „ktorý v sobě od té chvíle explicitně zahrnoval i fyzické jednání.“ Viz Ibid. s. 33.

³¹ Viz FISCHER-LICHTE, Erika. *Theatralität und Inszenierung*. In FISCHER-LICHTE, Erika (ed.). *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen : Francke Verlag, 2007. s. 10–30. ISBN 3-7720-8208-4.

³² Výskumná skupina *Theatralität. Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften*, sa v rokoch 1996–2002 zaoberala teatrálnymi prejavmi kultúry od stredoveku po súčasnosť. Performancia (*Performance*) v rámci ich výskumu predstavuje jeden zo štyroch aspektov, ktoré hrajú rolu pri konštitúcii a formulácii európskych kultúr prostredníctvom teatrálnych procesov. Za ďalšie

ako hlboko sú estetické parametre *performancie* zakorenené práve v divadle a teoretickom uvažovaní o ňom. Pozornosti Fischer-Lichte totiž neuniklo, nakoľko sa *performančné umenie* „ustavilo intenzifikáci a radikalizáci práve tých momentů, na něž se zaměřil Max Herrmann při svém vymezování divadla jako představení.“³³ Herrmannov model predstavenia s kritériom fyzickej spolupřítomnosti aktérov a divákov sa preto pre Eriku Fischer-Lichte stáva teoretickým východiskom, ktoré môže modifikovať v rámci svojej estetickej teórie performatívnych foriem umenia.

2.3.2 Predstavenie ako udalosť

Estetika *performancie* sa podľa Eriky Fischer-Lichte utvorila radikalizáciou tých aspektov, ktorými Max Herrmann argumentoval špecifickosť divadla ako predstavenia. Podľa Herrmannovej mienky totiž divadelné predstavenie, na rozdiel od artefaktov iných umení, nemá povahu autorského, materiálneho diela, ale skôr charakter *udalosti*, „divadelného sviatku“,“³⁴ ktorý je „výtvořem publika a jeho služebníků.“³⁵ Neexistuje teda nezávisle na autorovi a recipientovi, ale na jeho tvorbe sa v rámci jeho samotného podieľajú všetci účastníci. „„Produkcia‘ i ‚recepčia‘ predstavenia preto prebiehajú v tom istom čase a na tom istom mieste.“³⁶ Už Herrmann tak považuje interaktivitu medzi aktérmi a divákmi za konštitutívny prvok predstavenia, a vníma teda divadlo predovšetkým ako performatívne umenie. Práve táto špecifická interaktívnosť, pre ktorú Erika Fischer-Lichte zavádza pojem „autopoetická späťnoväzbová slučka“,“³⁷ vysvetľuje príznačný charakter predstavenia a stáva sa jadrom teórie estetiky performativity. Predstavenie totiž zakaždým riadi autopoetická späťnoväzbová slučka ako dominový efekt

aspekty sú pritom považované inscenácia (*Inszenierung*), Korporalita (*Korporalität*) a vnímanie (*Wahrnehmung*). Viz Ibid., s. 10.

³³ FISCHER-LICHTE, Erika. Přitažlivost okamihu – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha : Divadelní ústav, 2005, s. 149. ISBN 80-7008-189-1.

³⁴ FISCHER-LICHTE, cit. 2, s. 233.

³⁵ Ibid., s. 39.

³⁶ Ibid., s. 21.

³⁷ Ibid., s. 52.

originálnych dynamických akcií a reakcií, kedy „vše, čo robia aktéri, má dopad na diváky, a vše, čo robia diváci, má dopad na aktéri i ostatní diváky.“³⁸ Vnímavé a impulzívne ľudské bytosti, ktoré tento mechanizmus dávajú v priebehu predstavenia do pohybu, tak spoločne vytvárajú zakaždým nepredvídateľnú a neopakovateľnú zdieľanú udalosť. Performatívne umenie, ktoré vzniká osvojením si princípov časopriestorového divadelného predstavenia, má pritom tendenciu zvýrazňovať práve tento udalostný charakter, a vytvárať tým vlastnú, špecifickú estetiku.

2.3.3 Zintenzívnenie živosti predstavenia

Herrmannovo chápanie divadla ako udalosti fyzickej spoluúčasti aktérov a divákov je v umení po performatívnom obrate dovedené do takých dôsledkov, aké by si sám sotva dokázal predstaviť. Posun prístupu, akým dnešní performerí pracujú s prítomným charakterom predstavenia, približuje Erika Fischer-Lichte v prvej kapitole *Estetiky performativity, Proč estetika performativity*,³⁹ na hraničnom príklade sólovej performancie *Tomášove pery* Mariny Abramovič. V priebehu performancie tu Abramovič postupne vykonáva sled nebezpečných sebadeštruktívnych aktov ako napríklad rozdrvenie pohára rukou, sebabičovanie, či vyrezávanie päťcípej hviezdy žiletkou do vlastného podbrušia. Predstavenie prebieha po dobu dvoch hodín za sprievodu hlasných reakcií vydesených divákov až do bodu, kým jeden z nich pohľad na toto krvavé divadlo viac neunesie a zabráni jej v predstavení ďalej pokračovať. Už tento zjednodušený opis jedinečnej formy a priebehu tejto udalosti pritom provokuje množstvo otázok. Ak opísané porovnáme s diváckou skúsenosťou z divadelného predstavenia, mohli by sme vôbec povedať, že sú účinky predstavení činoherného divadla porovnateľné s reakciami vyvolanými *Tomášovými perami*? Dočkáme sa počas divadelného predstavenia takto silných spontánnych reakcií? Mali by sme pri nich tú moc, udalosť divadelného predstavenia svojvoľne ukončiť? Cítili by sme v prípade sledovania scénickej fikcie vôbec zodpovednosť tak urobiť?

³⁸ Ibid., s. 52.

³⁹ Ibid., s. 11–28.

Intenzívne, závažné účinky *Tomášových pier* ponúkajú otázku, v čom sa táto performancia zásadne líši od bežného divadelného predstavenia. V prvom rade, Abramovič tu nevystupuje v postave z fiktívneho príbehu, ale prezentuje sa tu sama za seba bez ambície predstavovať hocijaký dej. Navyše, na rozdiel od divadelnej konvencie nepredstiera ani nenaznačuje jednotlivé extrémne akty a nimi spôsobené utrpenie, ale naopak ich pred očami divákov reálne uskutočňuje a prežíva. Využívaním živého ľudského tela ako hlavného vyjadrovacieho prostriedku a prísny odstránenia ilúzie sa tak performancia priblížila životu samotnému ako žiadne iné umenie.⁴⁰ Autentické účinky autoreferenčného predstavenia sa tak kvalitatívne odlišujú od praktík reprezentácie, ktorá bola v Herrmannových časoch dominantnou divadelnou praxou.

Erika Fischer-Lichte, svedkyňa tejto pamätnej udalosti, komentuje totiž účinok performerkiných úkonov takto:

„Svým jednaním privedla publikum do iritujúcej, bytostne zneklidňujúcej a v tomto smyslu strastiplnej situácie, ktorá vybočovala ze zdánlivo pevne určených a platných noriem a jistôt. (...) Dostala diváky do situácie, keď je svojimi pravidlami a normami postavila na hranu umenia a bežného života, estetických a etických postulátov. V jistom zmysle je uvrhla do krízy, pričom zdolávanie sa nemohli spoliehať na zažitý vzorec chovania.“⁴¹

Z tejto bezprostrednej diváckej reflexie možno vycítiť mimoriadne silný účinok predvádzaných udalostí. Už z vlastnej skúsenosti pritom vieme, aké silné afektívne a fyziologické pocity vyvoláva priznanie sa násilným praktikám páchaným na vlastnom tele. Aj Aristotelova estetika tragédie priradzuje divákovi otrasných výjavov reakcie *strachu a súcitu*, ktoré sú požiadavkou katarzného divadelného zážitku.⁴² Na rozdiel od Aristotelovej preferencie, kedy sa diváci majú o desivých udalostiach prinajlepšom len sprostredkovanne dozvedieť z prehovorov ostatných postáv,⁴³ v performancii sa stávajú ich priamymi svedkami. Nič pritom nie je predstierané, ale všetko sa reálne uskutočňuje priamo tu a teraz. Udalosti

⁴⁰ Ibid., s. 297.

⁴¹ Ibid., s. 12–13.

⁴² ARISTOTELES. *Poetika*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 82–84. ISBN 80-205-0295-5.

⁴³ Ibid., s. 82.

preto nie sú len pozorované či sprostredkované precítené, ale aj intenzívne zakúšané na vlastnom tele. Moment, v ktorom situácia prebieha, tak diváci precitujú ako mimoriadny a ako spolutvorcovia predstavenia ovplyvňujú skrze vlastné silné fyziologické, afektívne, voľné, energetické a motorické reakcie aj jej ďalší priebeh.⁴⁴

Ak je predstavenie zbavené ilúzie a všetko fyzické jednanie má aj reálne dôsledky, súčasťou recepcie sa stáva riešenie etických, morálnych, sociálnych, či politických otázok. Krvácajúcej performerke v *Tomášových perách* totiž hrozí počas predstavenia vážne nebezpečenstvo, čím performancia naliehavým spôsobom apeluje na citlivosť divákov, ktorí tak pociťujú za ďalší priebeh riskantných udalostí morálnu zodpovednosť. Tým, ako veľmi sa predstavenie približuje skutočnému životu, sa prítomní prestávajú vnímať len ako bezmocní pozorovatelia iluzívnych javov, od ktorých sa neočakáva žiadna svojvoľná aktivita. Každý divák tu naopak začína vnímať samého seba ako jednajúci subjekt, ktorý by sa v momente mohol chopiť zodpovednosti, vziať moc nad predstavením do vlastných rúk a proti nehumánnym udalostiam zasiahnuť. Avšak, keďže sa udalosť koná pod záštitou umeleckej inštitúcie, diváci napriek nehumánnemu jednaniu váhajú, či by sami vôbec mali do akcie zasiahnuť za cenu porušenia divadelnej konvencie a potenciálneho zmarenia zámeru umelkyne. Takáto performatívna udalosť na pomedzí umenia a skutočnosti, ktorá podmieňuje individuálne prekonanie reálnej krízovej situácie estetického, etického ako aj politického rozmeru, ponúka účastníkovi mimoriadne silný zážitok.

2.3.4 Predstavenie ako rituál

Vytváranie prechodových situácií na pomedzí umenia a reality, ktoré prítomným ponúkajú určitú skúsenosť, patrí k najcharakteristickejším črtám performancie.⁴⁵ Autoreferenčné a konštitutívne fyzické jednanie už totiž neponúka reprezentáciu deja a pôžitok z jeho rozpoznávania,⁴⁶ ktoré boli od antiky po

⁴⁴ FISCHER-LICHTE, cit. 2, s. 19.

⁴⁵ LEHMANN, cit. 4, s. 155.

⁴⁶ Rovnako ako požiadavka reprezentácie deja tak aj pôžitok z jeho rozpoznávania sú v Aristotelovej *Poetike* ukotvené ako požiadavky pre vznik divadla. Viz. ARISTOTELES, cit. 42, s. 63–64, 71.

tisícročia považované za nevyhnutnú súčasť predstavenia. Cieľom teda nie je pochopenie deja, ale „bezprostredná spoločná skúsenosť umelcov a publika.“⁴⁷ Inými slovami, v performancii ide o premenenie všetkých zúčastnených,⁴⁸ ku ktorému dochádza v danom momente kolektívnym zakúšaním a prekonaním stavu krízy.

Úlohou umelca sa v performancii stáva vytvorenie účinnej laboratórnej situácie, ktorá by jemu i ostatným zúčastneným sprostredkovávala istú transformatívnu skúsenosť.⁴⁹ Aby v priebehu predstavenia vôbec došlo k nastoleniu krízovej situácie, ktorej prekonaním dochádza k premene účastníkov, experimentuje sa prostredníctvom zámeny rolí aktéra a diváka s redefinovaním ustálených opozičných pozícií ako aktér-divák, subjekt-objekt, pozorovateľ-pozorovaný či označujúci-označovaný.⁵⁰ Prostredníctvom radikálneho využívania antiiluzívneho autoreferenčného jednania zas vzniká situácia oscilujúca medzi umením a reálnym životom. Rôznym spôsobom tak dochádza k zneisteniu a prekračovaniu rámcov umenia a skutočnosti, či kolabovaniu zažitých divadelných konvencií,⁵¹ ktoré vyvolávajú psychologické, emocionálne, energetické a motorické transformácie.⁵² V priebehu performancie takto nastáva labilná, ambivalentná situácia, ktorá podľa Fischer-Lichte následne divákovi umožňuje estetický pôžitok tzv. *liminálnej skúsenosti*, „v jejíž moci je proměna zakoušeného subjektu.“⁵³

Prirovnaním zážitku z predstavenia k prahovej, liminálnej skúsenosti teoretička jasne deklaruje chápanie spojitosti medzi performatívnym predstavením a prechodovým rituálom. Do teatrologického uvažovania o performancii totiž

⁴⁷ LEHMANN, cit. 4, s. 155.

⁴⁸ FISCHER-LICHTE, cit. 2, s. 18.

⁴⁹ Ibid., s. 236.

⁵⁰ Ibid., s. 19.

⁵¹ Ibid., s. 295.

⁵² FISCHER-LICHTE, Erika. Die verwandelnde Kraft von Aufführungen. Von vorübergehenden zu nachhaltigen Transformationen. In FISCHER-LICHTE, Erika, HASSELMANN, Kristiane (Hg.). *Performing the future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*. Mnichov : Wilhelm Fink Verlag, 2013. s. 187 ISBN 978-3-7705-5162-0.

⁵³ FISCHER-LICHTE, cit. 2, s. 252.

adaptuje termín *liminality*,⁵⁴ ktorý je využívaný v oblasti výskumu rituálov pre charakteristiku vrcholnej etapy tzv. *prechodového rituálu*.⁵⁵ Ide o *prahovú, transformačnú fázu*, „v níž budú transformovaní uvedení do stavu ‚mezi‘ všemi možnými sférami, ktoré jim umožní nové, do jiste míry rozrušujúci zkušenosti.“⁵⁶ V rámci performancie je prahovej fáze podobná práve situácia krízy, kedy je divák vyvádzaný z miery silnými účinkami performerovho jednanie či narušením bežných divadelných noriem. S prechodom cez prahovú, liminálnu fázu je v prechodovom rituáli spájaná magická premena účastníka. Ide teda o princíp Aristotelovského konceptu *katarzie*, kedy sa zážitkom krízy u prítomných divákov dosahuje očisty.⁵⁷ Na základe rôznych paralel medzi týmito performatívnymi formami možno konštatovať, že umelecký spektakel mal už od čias jeho vzniku štruktúru rituálu a očakával sa od neho aj magický transformatívny účinok.

Ak sa teda performancie predovšetkým usilujú vyvolať u účastníkov predstavenia intenzívne účinky, výrazne tak prehlbujú príbuzenstvo medzi predstavením a rituálom. Požiadavka návratu divadla k rituálu sa pritom formuluje už s prebudením záujmu o dionýzsky model divadla,⁵⁸ ktorého vyznávačom

⁵⁴ Nie je možné na tomto mieste uviesť definíciu, ktorá by tento termín presne charakterizovala. *Liminalita* je totiž charakteristická práve svojou nedefinovateľnosťou. Liminálne je teda všetko to, čo sa vymyká bežným klasifikáciám, prekračuje etablované hranice a nachádza sa niekde v zóne „medzi“ nimi, pričom obe ostávajú platné. Liminálnou skúsenosťou je teda práve zakúšanie tejto prahovej situácie. Viz TURNER, Victor. *Průběh rituálu*. 1. vyd. Brno : Computer Press, 2004. s. 96. ISBN 80-722-6900-3.

⁵⁵ Uvažovanie o tzv. prechodových rituáloch zavádza do výskumu rituálov francúzsky antropológ Arnold van Gennep, autor práce *Prechodové rituály : Systematické studium rituálů* (Viz VAN GENNEP, Arnold. *Prechodové rituály : systematické studium rituálů*. Praha : Lidové noviny, 1997. 201 s. ISBN 8071061786.) V rámci svojho konceptu si všíma podobnosti medzi obradmi, ktoré sú spojené s rôznymi podobami prechodov (napr. cestovanie, tehotenstvo, iniciácia, manželstvo, pohreb), pre ktoré je spoločný trojfázový priebeh: fáza odlúčenia, prechodový rituál a rituál zlúčenia. Prechodové rituály pritom van Gennep spájal s jednotlivými biologicky danými a sociálne významnými fázami v živote človeka, prostredníctvom ktorých sa formálne potvrdzuje príslušnosť k určitej skupine. Viz MALINA, Jaroslav. *Antropologický slovník, aneb, Co by mohl o člověku vědět každý člověk : (s přihlédnutím k dějinám literatury a umění)*. Brno : Akademické nakladatelství CERM, 2009. s. 197–198. ISBN 9788072045600.

⁵⁶ FISCHER-LICHTE, cit. 46, s. 252.

⁵⁷ ARISTOTELES, cit. 42, s. 69.

⁵⁸ O obnovenie záujmu o rituálnu podstatu divadla sa zaslúžil nemecký filozof, Friedrich Nietzsche vo svojom *Zrození tragédie*, pričom o jeho rozdelenie umenia na tzv. dionýzsky a apollinský model sa opiera Kazimierz Braun v rámci snahy o priblíženie princípov Druhej divadelnej reformy. Zatiaľčo

a propagátorom bol aj radikálny divadelný reformátor, Antonin Artaud. Dôvod, prečo by sa podľa Artauda malo textovo orientované divadlo opäť priblížiť forme rituálu, je práve jeho transformatívny potenciál. Ako sám uvádza v štúdiu *Dost už mistrovských děl*,⁵⁹ práve afektívne pôsobenie liminálnej skúsenosti tranzu totiž u diváka vyvoláva iracionálne zážitky, ktoré sú nutné k oslobodeniu od nadvlády racionalizmu a skutočnému aktivizovaniu jeho vnímavosti. Kolektívny zážitok liminality počas predstavenia tak podľa Artauda môže napokon viesť k očiste spoločnosti od falošných meštianskych hodnôt či konformizmu západnej civilizácie. Už Artaud teda prisudzuje divadlu schopnosť transformácie ako jednotlivého diváka, tak aj kolektívu. Tým, že si performatívne umenie prisvojuje vyvolávanie liminálnych zážitkov za jeden zo svojich hlavných umeleckých prostriedkov, približujú sa tak ideálu Artaudovho konceptu predstavenia ako rituálnej udalosti.

Ďalším dôvodom, prečo prisudzujeme performancii príbuznosť s rituálom, je z veľkej miery jej verejný, kolektívny charakter. Rovnako ako rituál, tak aj performance vzniká až zhromaždením aktérov a divákov, ktorí spoločne zdieľajú určitý priestor po dobu priebehu predstavenia. Aj tu sa na jeho začiatku zo spoločenstva zhromaždených vyčleňuje aktér čoby šaman, ktorý tu pred očami ostatných sám seba obetuje za to, aby prítomným sprostredkoval očistnú, liminálnu skúsenosť. Tým, že prítomní túto krízovú situáciu prekonávajú spoločne, dochádza tak k posilneniu kolektívnej identity spoločenstva, resp. k premene jednotlivých divákov na jej členov.⁶⁰ Ak je v intencii tvorcu porušovanie hranice medzi umením a skutočnosťou, môže tak okrem upevnenia kolektívu dokonca dochádzať k posilňovaniu sociálnej a politickej identity zhromaždeného spoločenstva. Umelecké predstavenie sa tak približuje účinkom prechodového rituálu nielen po formálnej

appolinský model charakterizuje divadlo ako aristokratický model divadla snovej ilúzie, dionýzske predstavenia sa vyznačujú ľudovým charakterom rituálneho divadla. Viz BRAUN, cit. 21, s. 33.

⁵⁹ ARTAUD, Antonin. *Dost už mistrovských děl*. In ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenc*. Praha : Hermann & synové, 1994, s. 84–94.

⁶⁰ FICHER-LICHTE, cit. 2, s. 283.

stránke, ale je aj návratom k jeho podstate, spočívajúcej v „intenzívnom zakoušení pospolitosti.“⁶¹

Ako demonštruje performatívna teória Eriky Fischer-Lichte, performancia prináša inovatívny prístup k narábaniu s živým momentom predstavenia. Na rozdiel od iných umeleckých druhov, performančné predstavenie nemá charakter autorského diela, ale povahu udalosti, ktorú utvárajú všetci prítomní tu a teraz prostredníctvom autopoetickej spätnoväzbovej slučky. Zatiaľčo sa bežná prax iluzívneho divadla pokúša svoj prezenty charakter skôr potláčať, performatívni umelci naopak nachádzajú prostriedky, ktorými by mohli živosť predstavenia vyjavovať, a maximalizovať tým pôsobenie danej situácie. Tendencia zvýrazňovať moment živého priebehu predovšetkým prostredníctvom vytvárania krízových situácií sa pritom javí ako obzvlášť preferovaný postup pre účinky, ktorým predstavenie môže pôsobiť na zhromaždené spoločenstvo. Keďže zakúšanie krízových situácií neprebíha individuálne ale v rámci spoločenstva divákov a aktérov, jej prekonaním tak na rituálnych princípoch dochádza k stmeleniu identity tohto kolektívu. Ak teda budeme vychádzať z presvedčenia, že sa vedomie určitej kultúry môže formovať nie len prostredníctvom textov, ale práve v slávnostnej udalosti či rituáli,⁶² performatívne predstavenie sa tak môžu stať mimoriadne silným prostriedkom živého, kolektívneho konštituovania vlastnej kultúrnej identity.

⁶¹ Ibid., s. 253.

⁶² FISCHER-LICHTE, cit. 23., s.9.

2.4 Živý priebeh predstavenia v estetike Hans-Thiesa Lehmann

Aj v teoretických výstupoch nemeckého teoretika Hans-Thiesa Lehmann má prvok živého priebehu predstavenia elementárnu dôležitosť. Jeho pozornosť si získava obzvlášť v súvislosti so zmenou paradigmy divadla od sedemdesiatych rokov, ktoré označil kontroverzným pojmom „postdramatické divadlo.“⁶³ Lehmann svoje vnímanie kvality živosti predstavenia, a to nie len v rámci nových divadelných foriem, bližšie predstavil v texte *Prézentnost divadla*.⁶⁴ Herrmannovo chápanie živosti ako telesnej spoluprítomnosti hercov a divákov však rozširuje o mentálny fenomén vnímania aury,⁶⁵ ktoré spoločne utvárajú zážitok tzv. *prézentnosti divadla*. Navyše, tento konštitutívny prezentný charakter sa podľa Lehmann stáva estetickým kritériom, vďaka ktorému si divadelné umenie v posledných rokoch potvrdzuje vlastnú špecifickosť.

2.4.1 Reteatralizácia alebo Zdivadelnenie s politickým presahom

Divadlo si dnes podľa Lehmann nachádza vo vlastnej prezentnosti osobitú estetickú hodnotu, ktorou sa vyrovnáva s nástupom filmovej, mediálnej a digitálnej éry. Ako poznamenáva v stati *Postdramatického divadla* s názvom *Autonomizácia, reteatralizácia*, divadelné umenie tak muselo od prelomu 19. a 20. storočia opakovane čeliť sebareflexii vlastnej špecifickosti, a redefinovať vlastnú funkciu i estetiku. Jedným z takýchto prelomových momentov bol napríklad vynález filmu ako mimeticky dokonalejšieho média, ktoré pripravilo divadlo po prvýkrát v jeho tisícročia starej histórii o primát „pohyblivého zobrazovania konajúcich ľudí.“⁶⁶

⁶³ Postdramatické divadlo nie je jednoznačným prevládajúcim divadelným smerom ale skôr inscenačnou tendenciou divadla od nástupu mediálnej éry v sedemdesiatych rokoch. Síce sa autor v publikácii *Postdramatické divadlo* snaží vytýčiť a pomenovať jeho pestrú škálu prvkov, striktnej definícii pojmu sa vyhýba a v postdramatických inscenáciách tiež pripúšťa toleranciu miešania nových a starých štruktúr. Samotné označenie pojmu „postdramatické divadlo“ preto ostáva zahmlené a nejednoznačné. Viz LEHMANN, cit. 4, s. 19, 21.

⁶⁴ Štúdia je pozmenenou verziou kapitoly publikácie *Postdramatické divadlo* s názvom *Performancia*. Viz LEHMANN, cit. 4, s. 155–176. V nazeranej verzii bola publikovaná v zborníku *Transformácie. Divadlo deväťdesiatych rokov*. Viz FISCHER-LICHTE, Erika, KOLESCH, D. – WEILER, Ch. (ed.). *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Berlín : Theater der Zeit, 1999, s. 13–26. Text je tiež súčasťou výberu Jana Roubala pre *Souřadnice a kontexty*. Viz LEHMANN. *Prézentnost divadla*. Praha : Divadelní ústav, 2005, s. 55–62. ISBN 80-7008-189-1.

⁶⁵ ROUBAL, cit. 16, s. VII.

⁶⁶ LEHMANN, cit. 4, s. 57–59.

Dnešné divadlo však musí v novej ére *zdivadelnenia divadla*, tzv. *reteatralizácie*, čeliť i ďalším novými výzvam: teatralizácii a dramatizácii médií, zvýšenej konzumácii iluzívnych obrazov v multimedialnej civilizácii, či virtualizácii medziľudskej komunikácie prostredníctvom internetu. Následkom tohto vývoja tak v oblasti divadla dochádza k reformnému uvedomeniu si momentu živého priebehu predstavenia ako dosiaľ prehliadaného inscenačného potenciálu. Na rozdiel od sprostredkovania reprodukovanej, abstrahovanej, či dokonca skreslenej skutočnosti totiž divadlo môže ako performatívne umenie ponúknuť zážitok z neopakovateľnej autentickej prítomnosti živých bytostí v spoločne zdieľanom priestore. Akcentovanie živého priebehu predstavenia sa tak dnes pokladá za ústrednú stratégiu *zdivadelnenia*⁶⁷ čiže *reteatralizácie* divadla, prostredníctvom ktorej si súčasné divadlo obhajuje svoju autonómnú pozíciu v dnešnom „virtualizovanom“ svete.

Ako teoretické podhubie Lehmannovho chápania *reteatralizácie* divadla po nástupe nových médií možno cítiť dielo významného nemeckého filozofa kultúry a literárneho kritika, Waltera Benjamina. Rozbor jeho konceptu *aury* nachádzame aj v texte *Prézentnosi divadla*.⁶⁸ Lehmann sa tu pokúša opísať, prečo a akým spôsobom spočíva aura v podstate divadelného predstavenia. Opiera sa tak o Benjaminovo negatívne stanovisko k dielam produkovaným technikou, ktorý deklaruje v štúdiu *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*.⁶⁹ Kontroverzný text sa kriticky stavia k momentu výroby umeleckého diela pomocou technológií, ktoré „znehodnocujú (...) časovú a priestorovú jedinečnosť“⁷⁰ výtvoru a jeho status „pravosti“ originalu. Umeľcov výtvor tak stráca rituálne udalostný

⁶⁷ Pojmom *zdivadelnenie* sa obyčajne označujú inscenačné snahy avantgardných hnutí ohradiť sa proti nadvláde divadelného naturalizmu, ktorý v snahe vytvoriť ilúziu scénickej reality „maximálne zahľadá stopy po divadelnej produkcii.“ Viz PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 447– 448. ISBN 80-88987-24-5.

⁶⁸ LEHMANN, cit. 64, s. 59.

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha : Odeon, 1979, s. 17–47. 01-079-79.

⁷⁰ „Pravostíou“ veci Benjamin rozumie „souhrn všeho, co si s sebou od vzniku nese, od trvání hmotného až po historické svědectví.“ Viz BENJAMIN, cit. XY, s. 20. ?

charakter, prichádza o svoju *auru*⁷¹ a poníža sa tým na úroveň priemyselného výrobku. Divadlo však pre svoju časopriestorovú kontaktnú udalostnosť zostáva aj v dnešnej ére „fascinácie reprodukovateľnosťou“ nereprodukovateľným, auratickým umením.⁷² Uvedomelú prácu s momentom živého priebehu predstavenia teda možno považovať za výsledok nevyhnutnej sebareflexie divadla v mediálnej dobe, odkedy ako nereprodukovateľné umenie zúročuje vlastnú originalitu prehlbovaním sebe vlastnej, Benjaminovskej auratickosti.

2.3.2 Stratégie produkcie zintenzívnenej prítomnosti

Napriek tomu, že je prézenosť vzhľadom na prítomnosť ľudského faktoru chápaná ako základná vlastnosť divadla, aby ju však tvorcovia dokázalo sprostredkovať divákovi, musia ju sami najskôr „vyprodukovať“. Lehmann v *Prézencii divadla*⁷³ pritom rozoznáva sedem stratégií produkcie prítomnosti, ktoré sú v tejto práci zhrnuté v nasledujúcich bodoch:

1. prítomnosť performeru, vystupujúceho namiesto herca
2. experimentovanie s módmi komunikácie medzi aktérmi a divákmi
3. hra medzi telom a médiom
4. rezignácia na fikciu
5. manifestovanie špecifickej telesnosti aktérov
6. vystavovanie materiálnosti vecí na javisku
7. zdôrazňovanie triviálnosti

Vychádzajúc z popísaných inscenačných postupov možno konštatovať, že zvýrazniť prézenosť prítomnosti v rámci predstavenia znamená posúvať

⁷¹ Walter Benjamin opisuje *auru* ako „jedinečné zjavení dálky, i sebebližší“, pričom toto demonštruje na obraze človek, ktorý v tieni oddychuje za letného popoludnia a vdychuje *auru* hôr. Viz BENJAMIN, cit. 71, s. 21.

⁷² Aj keď Jan Roubal v predhovore k *Souřadnicím a kontextem, Několik slov o pár stránkách (z) německé divadelní teorie* využíva ako adjektívum od slova *aura* termín *auretický*, napriek tomu v rámci tejto práce uprednostním výraz *auratický*. Jednak ide už v českom prostredí o zaužívaný pojem a zároveň sa najviac blíži francúzskemu originálu *aura*. Tento koreň slova zachovám aj v prípade jeho ďalších slovných derivátov. Viz. ROUBAL, Jan. cit. 17, s. VII. Viz BEDNÁŘKOVÁ, Hana. *Česká dekadence : kontext, text, interpretace*. 1. vyd., Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000. 133 s. ISBN 80-85966-6.

⁷³ LEHMANN, cit. 18, s. 59.

inscenačnú formu smerom k performancii. Požadovaná produkcia prítomnosti⁷⁴ je dokonca cieľom tohto druhu akčného umenia ako takého. Pritom, ako Lehmann poznamenáva v *Postdramatickom divadle* v stati *Divadlo a performance*,⁷⁵ podstatou performance nie je reprezentácia ale reálna, „bezprostredná spoločná skúsenosť umelcov a publika.“⁷⁶ Inými slovami, zámerom performance nie je vytvorenie snovej ilúzie určenej k pasívnej recepcii ale skutočný zážitok zdieľanej neopakovateľnej prítomnosti. Eliminovaním znakovosti, odstránením deja, nahradením herectva prítomnosťou performeru, demokratizáciou vzťahu aktér-divák, či vystavovaním materiálnosti sa tak divadelné predstavenie zbavuje iluzívnych účinkov, ktoré by odpúťovali pozornosť od prechvého momentu zdieľanej prítomnosti. Týmto odstránením nutnosti nasledovať čas deja a koncentrovaním sa na živý okamih tu a teraz v tzv. zjavení „absolútnej prezétnosti“⁷⁷ dochádza a priori k zakúseniu časovosti tohto pominuteľného okamihu. Performančné postupy tak divadlu umožňujú priznať vlastnú smrteľnosť v časopriestorovej efemernej predstavenia, a prezentovať tak vlastnú udalostnú auratickosť.

Na základe opísaného možno zhrnúť, že prezétny charakter divadla nadobúda v *estetike prezétnosti* Hans-Thiesa Lehmana bazálnu dôležitosť. Tento teoretik vychádza z konceptu auratickosti Waltera Benjamina a pripisuje tak prezétnosti divadla ako nereprodukovateľnej epifánej skúsenosti spoluzdieľania prítomnosti status esenciálnej inštancie divadelnosti. Využívanie prezétnosti v postdramatickom prúde pritom Lehmann pripisuje reteatralizačnej snahe o uchovanie vlastnej divadelnej autonómie pod vplyvom ostatných umeleckých médií, no možno ju tiež označiť aj za politickú reakciu na stav spoločnosti

⁷⁴ LEHMANN, cit. 4, s. 156.

⁷⁵ Ibid., s. 155.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Lehmann v *Prézétnosti divadla* vychádza z konceptu absolútnej prezétnosti (*Das absolute Präsens*) Karla Heinza Bohrera, chápaného ako epifánný alebo tiež kontemplatívny časový moment. Absolútny prézens, ktorý sa Bohrerovi stáva základom „estetiky hrôzy“ pritom nachádza korene v antike, romantikom pripisuje jeho používanie k sprítomneniu historických udalostí a objavuje ho napríklad aj v modernistickej literatúre Jamesa Joycea. Viz. BOHRER, Karl Heinz. *Das absolute Präsens*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1994. ISBN 3-518-28655-2.

presýtenej iluzívnymi obrazmi. Snaha využívať špecifikum divadla ako živého, nereprodukovateľného umenia pritom tvorcov primárne nevedie k posilňovaniu literárnej zložky a vyzdvihovaniu deja, ale k produkcii vyžarujúcej a fascinujúcej prítomnosti. Rovnako ako Fischer-Lichte, aj Lehmannova teória teda akurát potvrdzujú, že špecifickosť performatívneho predstavenia spočíva predovšetkým v bezprostrednom bytostnom kontakte medzi jeho účastníkmi.

3. ŠPECIFICKÉ ÚČINKY INSCENOVANIA SKUTOČNOSTI PROSTREDNÍCTVOM DOKUMENTÁRNEHO DIVADLA

3.1 Ku vzťahu dokumentárneho divadla a skutočnosti

Divadlo si je už od čias svojho vzniku vedomé vlastného mimoriadneho potenciálu postihovať svet, v ktorom žijeme. Svojou podstatou, ktorá spočíva vo fyzickej spoluprátomnosti živých bytostí v určitom čase a na určitom mieste, sa totiž materiálnou podobnosťou približuje skutočnosti tak ako žiadne iné umenie. Napriek tomu však divadlo pre svoj časopriestorový charakter nemôže tematizovať skutočnosť v celej jej komplexnosti bez toho, aby ju nutne nezjednodušovalo. Ak má teda divadelný tvorca ambíciu zobrazit' svet, v ktorom žijeme, vytvára preň zástupný model skutočnosti, ktorý by mal schopnosť sprostredkovať hľadajú realitu v určitej zredukovanej, kondenzovanej forme.

Výnimkou pritom nie je ani dokumentárne divadlo, ktoré sa čo možno najviac pokúša priblížiť skúmanej realite odmietnutím diskurzu fikcie. Autori dokumentárnej drámy šesťdesiatych rokov 20. storočia, ktorí sa zaslúžili o etablovanie žánru dokumentárneho divadla, sa totiž rozlúčili s predstavou, že by fikcia mohla slúžiť ako univerzálny divadelný model pre spracovanie jedinečnej problematiky ako je napríklad Vietnamská vojna, postoj cirkvi voči deportáciám židovského obyvateľstva, či zodpovednosť vynálezcu atómovej bomby za obete Hirošimy. Ako poznamenáva germanista Brian Barton v rámci snahy o uchopenie žánru v monografii *Das Dokumentartheater*, autori dokumentárneho divadla pocítili potrebu odkloniť sa od fikcie z presvedčenia, že niektoré sociálne a politické aspekty skutočnosti sú natoľko prenikavé, komplexné alebo naliehavé, že pokúsiť sa postihnúť ich prostredníctvom zástupného deja a postáv sa javí ako nedostačujúce, a teda neadekvátne.⁷⁸ Motivácia tvorcov dokumentárneho divadla rezignovať na fikciu a čerpať pre svoje diela priamo z objektivizovanej reality bola teda predovšetkým podmienená snahou priblížiť sa dnešnému zložitému svetu.

S odklonom od fikcie, ktorým sa dokumentárne divadlo sebadefinovalo, je však spojená nutnosť búrať všeobecné presvedčenie o nezlučiteľnosti divadla

⁷⁸ Viz BARTON, cit. 14, s. 1-2.

a skutočnosti. Ako totiž Patrice Pavis podotýka v súvislosti s pojmom divadelnej fikcie, „v divadelnom diskurze panuje všeobecné očakávanie, že sa text a predstavenie považujú iba za fikciu, (...) sú od začiatku do konca vymyslené a obsahujú tvrdenia, ktoré nemajú pravdivostnú hodnotu.“⁷⁹ Toto presvedčenie isto súvisí práve so vžitým chápaním divadla ako modelu fikčného kozmu, ktorý zväčša postihuje svet len prostredníctvom vymysleného príbehu. Ak chce teda dokumentárne divadlo potvrdiť vlastnú relevanciu pravdivosti, musí sa v rámci umeleckého diela vymedziť voči vnímaniu divadla ako fikčného modelu sveta. Úlohou dokumentárneho divadla sa preto stáva preukázanie vlastného faktuálneho základu, ktorý spočíva v práci s dokumentárnymi materiálmi v rámci estetických medzí divadelnej formy. Ako totiž uvádza Barton, „aby dokumenty správne plnili svoju funkciu a vytvárali spojenie s vonkajším svetom, musia aj po javiskovom spracovaní ostať v určitom zmysle ‚autentické‘.“⁸⁰ Rovnako ako pri vedeckej práci to znamená doložiť pravosť informácie prostredníctvom citovania použitého zdroja. Dokumentárne divadlo síce na reálnom základe spočíva prostredníctvom dokumentárnych materiálov, no svoju autenticitu však musí nevyhnutne preukazovať v rámci umeleckej formy drámy resp. predstavenia.

Napriek tomu, že dokumentárne divadlo vzniká ako opozícia voči fikcii, neznamená to hneď, že je preto aj autentickým postihnutím skutočnosti. Brian Barton uvádza pri vytýčení problémov s inscenovaním reálnych udalostí hneď niekoľko inscenačných zásahov, ktoré podľa neho podmieňujú poškodenie autenticity dokumentárneho divadla, a to napríklad výber spracovanej látky, modelácia dokumentárnych materiálov, ich usporiadanie do dramatickej formy s dramatickými postavami.⁸¹ Dokumentárne divadlo má síce predpoklad vytvoriť si mimoriadne silný vzťah k objektivizovanej realite prostredníctvom citovania dokumentárnych zdrojov, no tieto sú z nutnosti zachovania estetickým parametrov usporiadané do divadelnej koncepcie na základe subjektívnej vôle tvorcov. Ako túto

⁷⁹ PAVIS, cit. 68, s. 166.

⁸⁰ Autorkin preklad z nemeckého originálu: „Wenn die Dokumente ihre Funktion richtig erfüllen und konkrete, unwiderlegbare Beziehungen zur Außenwelt herstellen sollen, müssen sie auch nach ihrer Bearbeitung für die Bühne in einem gewissen Sinne «authentisch» bleiben. Viz Ibid., s. 3.

⁸¹ Ibid., 7–21.

špecifickú pozíciu dokumentárneho divadla charakterizuje v štúdií *The Promise of Documentary* britská akademička Janelle Reinelt, nielenže dokumentárne divadlo nepodáva transparentný obraz skutočnosti, ale dokonca samo konštituuje realitu, o ktorú usiluje.⁸² Tak ako fikčné divadelné žánre aj dokumentárne divadlo teda ostáva napriek čerpaniu z reality len zjednodušeným, subjektívnym modelom skutočnosti, nad ktorým má moc jeho tvorca.

3.2 Antiiluzívny charakter dokumentárneho divadla

Na základe vyššie zisteného teda vyvstáva otázka, či vôbec existuje rozdiel medzi dokumentárnym divadlom a fikčnými divadelnými formami. Nie je dokumentárne divadlo predsa len ďalšou špecifickou podobou iluzívneho divadla? Napriek tomu, že oba žánrové typy nutne modelujú skutočnosť v rámci limitov divadelného média, pri dokumentárnom divadle dochádza využívaním dokumentárnych materiálov k rozdielu na niekoľkých úrovniach, ktoré sa v nasledovnej časti pokúsim bližšie predstaviť. Prienik cudzorodého elementu z vonkajšieho sveta, akým je dokumentárny materiál v rámci inscenačného tvaru, môže mať totiž na diváka silné účinky, ktoré sa podstatne kvalitatívne líšia od pôsobenia bežného fikčného predstavenia.

V prvom rade má dokumentárne divadlo skrze dokumentárny materiál schopnosť sprostredkovať recipientovi kontakt s realitou priamejšou cestou, než prostredníctvom fikcie. Zatiaľčo divadelné žánre, založené na fikčnom príbehu, sprítomňujú vonkajší svet na základe metaforickej podobnosti a abstrakcie, faktuálny žáner dokumentárneho divadla sa priamo opiera o konkrétne aspekty našej reality, ktorá bude naďalej existovať aj po skončení divadelného predstavenia. Ak pod pojmom *abstrakcia* rozumieme niečo vzdialené, rozumové, snové a redukované, tak naopak pod *konkrétnosťou* chápeme niečo blízke, dosiahnuteľné, vecné a ucelené. Fikčný žáner teda tiahne k ilúzií, k meštianskemu modelu divadla

⁸² „The experience of documentary is connected to reality but is not transparent, and is in fact constitutive of the reality it seeks.“ Viz REINELT, Janelle. *The Promise of Documentary*. In FORSYTH, Alison, MEGSON, Chris (ed.). *Get real : Documentary Theatre Past and Present*. 1. vyd. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009. s. 7. ISBN 0-230-22115-7.

dištancie a pasívneho snenia,⁸³ a má preto blízko k appolinskému modelu divadla. Dokumentárne divadlo naopak vzniklo ako pokus o vymedzenie sa proti tejto meštianskej tradícii, na čo poukazuje aj dielo *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*.⁸⁴ Dokumentárny žáner teda prostredníctvom predkladania faktuálnych materiálov usiluje o jasnosť, sprístupnenie a priblíženie určitých problematických aspektov reality, a má tak i pre svoj otvorený a sociálny charakter ambície tiahnuť skôr k dionýzskemu typu divadla. Na rozdiel od univerzálnejšej fikcie sa síce vzdáva všeobecnej platnosti citovaním dokumentárnych materiálov s jedinečným časopriestorovým a spoločensko-politickým pozadím, no o to lepšie tak môže poslúžiť priamemu tematizovaniu aspektov prítomnosti resp. nedávnej minulosti. Ako teda výnimočnosť faktuálnej formy komentuje Barton, „sila dokumentárneho divadla spočíva v jeho schopnosti zobrazit’ a interpretovať na javisku zásadné otázky dnešnej doby.“⁸⁵ Na základe vyššie zmieneného možno konštatovať, že zatiaľčo fikčné formy divadla odvádzajú divákovu pozornosť od prebiehajúcej prítomnosti do fikčného divadelného rámca, dokumentárne divadlo pozýva publikum o nej bezprostredne komunikovať v jedinečnom momente tu a teraz.

Ďalší rozdiel oproti fikcii určuje v dokumentárnom žánri je prítomnosť cudzorodých elementov z reality. V dokumentárnom divadle sa totiž nekonštruuje umelecká realita len na základe mimetickej nápodoby ako v prípade fikcie, ale skutočnosť sa tu môže reálne sprítomniť na základe otvorenej prezentácie dokumentárnych materiálov. Keďže spisy, protokoly, listy, fotografie, rozhlasové programy, filmy či iné dokumentárne materiály sa odkazujú bezprostredne samé na seba, diváci ich nepovažujú za nositeľov významov, kde sa rozlišuje medzi označujúcim a označovaným, a možno ich preto považovať za autoreferenčné prvky. Ak sa budeme opierať o chápanie materiálnosti estetiky performativity,

⁸³ FISCHER-LICHTE, Erika. Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. In KREUZER, Helmut (ed.). *Theater im 20. Jahrhundert*. Göttingen : Vandenhoeck, 1991. s. 13–36.

⁸⁴ HILZINGER, cit. 15, s. 7.

⁸⁵ Autorkin preklad z nemeckého originálu: „Die Stärke des dokumentarischen Theaters liegt in seiner Fähigkeit, die Kernfragen der heutigen Zeit auf der Bühne darzustellen und zu interpretieren.“ Viz BARTON, cit. 85, s. 2.

týmto otvoreným užívaním dokumentárnych materiálov v ich prípade do popredia vystupuje materiálnosť samotného izolovaného elementu z reality, čo podľa Eriky Fischer-Lichte umožňuje vnímať ho analogicky v jeho fenomenálnom bytí.⁸⁶ Dekontextualizované elementy z reality tak v dokumentárnom predstavení môžu pôsobiť ako mimoriadne. V podobnom duchu zas Lehmann hovorí v súvislosti s prienikom prvkov reality do divadla o potenciáli ich sebareflexívneho použitia: „Táto sebareferenčnosť umožňuje uvažovať o hodnote, mieste, význame mimoestetického v estetickom a tým o posune tohto pojmu.“⁸⁷ Ak je očividnou súčasťou inscenačného tvaru autoreferenčný prvok z reality, už nie je potrebné vnímať jeho prítomnosť ako určité referované posolstvo, ale je vyslovene chápané nie ako forma a obsah ale ako prelínanie medzi reálnym elementom a inscenovanou konštrukciou. Priznaným prezentovaním dokumentárnych materiálov v rámci inscenačného tvaru teda vždy dochádza k uvedomeniu si inscenačného gesta voči realite, čím sa na princípe scudzovacieho efektu zabráni vzniku iluzívneho, zjednodušeného obrazu.

Ako už bolo podotknuté vyššie, dokumentárne divadlo predstavuje v rámci tematizácie skutočnosti prechod z abstraktného mimetického modelu sveta k umeleckej parafráze konkrétnej skutočnosti. Síce sa tým dokumentárne divadlo približuje mimoumeleckej objektivizovanej realite ako žiaden iný divadelný žáner, stále však ostáva len jej zjednodušeným modelom a umeleckým komentárom. Realitu tu totiž vždy reprezentujú len vybrané dokumentárne materiály, ktoré podliehajú subjektívnej dramaturgickej selekcii a sú neskôr umelecky formulované do viac-menej konvencionalizovaného inscenačného tvaru. Tým, že do dokumentárneho divadla prostredníctvom dokumentárnych elementov do veľkej miery prenikajú prvky reality, výsledné dielo tak rozrušuje hranicu medzi umením a skutočným životom, pričom formulovanie tohto napätia medzi faktom a fikciou, pravdou a ilúziou sa tu stáva predmetom tvorby divadelného dokumentaristu. Práve tento prechodový, liminálny charakter dokumentárneho divadla sa stáva kľúčovým

⁸⁶ FISCHER-LICHTE, cit. 46, s. 203.

⁸⁷ LEHMANN, cit. 2, s. 115.

pre posilnenie účinkov dokumentárneho divadla pod vplyvom performatívneho obratu, ktorého sa bližšie dotknem v neskoršej časti tejto práce.

3.3 K účinkom dokumentárneho divadla pred performatívnym obratom

Dokumentárne divadlo bývalo od čias vzniku žánru konfrontované s názorom, že neponúka viac, než zjednodušený, iluzívny obraz skutočnosti.⁸⁸ Pritom, ako naznačila už predchádzajúca časť práce, antiiluzívne tendencie sú vo vývoji dokumentárneho divadla prítomné už od začiatku, a sú teda neodmysliteľnou súčasťou estetiky tohto žánru. Vzhľadom na to, že najaktuálnejší vývoj dokumentárneho divadla prehľbuje nedramatické prístupy z minulých vývojových období, poďme si ich v nasledujúcej časti trochu priblížiť.

Ohliadnuc za prvými dvoma vývojovými etapami skúmaného žánru možno spozorovať, že dokumentárne divadlo hľadalo už od počiatku špecifické účinky mimo tradíciu iluzívneho dramatického divadla. Už formovateľ prvej vývojovej etapy a neskôr významný inscenátor dokumentárnych hier, Erwin Piscator, neusiloval o realistické zobrazenie, ale v rámci svojich spektakulárnych dokumentárnych inscenácií dvadsiatych rokov (*Hoppla, wir leben!*, 1927, *Trotz Alledem!*, 1929) používal techniku montážnej skladby. Užívanie princípu montáže autentických rečí, článkov, novinových výstrižkov, či ďalších zobrazovacích médií ako filmu či fotografie⁸⁹ pritom Piscatorovi umožnilo rozšíriť dianie na javisku o historické a tematické súvislosti,⁹⁰ a dosahovať tak širší náhľad na skúmaný fenomén. Tieto antiiluzívne komponované inscenácie sa síce stali základom

⁸⁸ O negatívnom vymedzovaní sa voči nemeckej dokumentárnej dramatickej tvorbe šesťdesiatych rokov sa dozvedáme z publikácie *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*. Jedným z veľkých kritikov dramatického adaptovania skutočných udalostí bol napríklad spisovateľ Martin Walser, podľa ktorého bola dokumentárna dráma len povrchnou imitáciou skutočnosti bez umeleckého prínosu, ktorá akurát potvrdzovala neprekonateľný rozdiel medzi umením a realitou. Keďže podľa Walsera dokumentárne divadlo nikdy nedosiahne realitu pre svoje zobrazovacie limity, úplne sa tým stráca aj jeho samotný význam. Viz HILZINGER, cit. 15, s. 6–8.

⁸⁹ Viz PISCATOR, Erwin. Dokumentárna dráma. In PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. 1. vyd. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1962. s. 61.

⁹⁰ Autorkin preklad z nemeckého originálu: „(...) mit dem Montageprinzip könne der Autor oder der Regisseur sowohl auf geschichtliche wie auch thematische Zusammenhänge hinweisen.“ Viz BARTON, cit. 14, s. 43.

konceptu epického divadla Bertolta Brechta,⁹¹ no na rozdiel od Piscatorovho pokračovateľa tu dokumentárny materiál nemal provokovať ku kritickému mysleniu. Piscator totiž predovšetkým veril v „spontánnu, emocionálnu agitačnú silu“⁹² dokumentárneho divadla, ktoré môže poslúžiť v boji proletárskej triedy.⁹³ Ako uvádza Barton v rámci náčrtu prehistórie dokumentárneho žánru, Piscator cítil ako nutné zrieť sa snovej javiskovej ilúzie a prepojiť javisko s vonkajšou politickou skutočnosťou. Predstavenie potom nechá diváka vnímať samého seba ako politickú bytosť, ktorá je súčasťou širšieho reálneho spoločensko-politického kontextu. Užívanie dokumentárneho materiálu malo teda na javisku Erwina Piscatora predovšetkým vytvárať pocit náležitosti do širšieho politického rámca, a prostredníctvom sugestívneho účinku tak pôsobiť na publikum ako agitačný nástroj triedneho boja.

Autori dokumentárnej drámy šesťdesiatych rokov však estetiku epického divadla využívajú s celkom iným zámerom. Druhá etapa vo vývoji dokumentárneho divadla síce rozvíja princípy epického divadla v Brechtovskom duchu podnecovania kritickej reflexie, no na rozdiel od Piscatora i Brechta nemá záujem používať účinnok autentických materiálov ako mocenský nástroj ideologickej propagandy. Podobnosť s Brechtom pritom možno nájsť aj po obsahovej, tak aj po formálnej stránke. Ako konštatuje Hilzinger, dokumentárna dráma v šesťdesiatych rokoch totiž jednak ponúkala na posúdenie určité komplexné morálne konflikty doby, no zároveň sa vyznačovala aj striedaním dramatických pasáží a epizujúcich, scudzovacích prvkov. Autori dokumentárnych hier tak rozkladajú dramatickú schému napríklad predpisovaním komentárnych projekčných vsuviek ako v hre *Vo veci J. Roberta Oppenheimera* Heinara Kipphardta,⁹⁴ alebo tu autor ako rozprávač

⁹¹ FISCHER-LICHTE, Erika. Episches Theater. In FISCHER-LICHTE, Erika, KOLESCH Doris, WARSTATT Matthias. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2005. s. 91. ISBN 347601956X.

⁹² BARTON, cit. 14, s. 45.

⁹³ FISCHER-LICHTE, Erika. Politisches Theater. In FISCHER-LICHTE, Erika, KOLESCH Doris, WARSTATT Matthias. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2005. s. 242. ISBN 347601956X.

⁹⁴ KIPPHARDT, Heinar. *Ve věci J. Roberta Oppenheimera* : hra podle dokumentů. Praha : Dilia, 1965. 206 s. Malá řada (Dilia); sv. 4.

v rozsiahlom vedľajšom texte drámy opisuje širší kontext komplexných historických udalostí, ktoré presahujú malú plochu dramatického textu (*Zástupca* Rolfa Hochhutha⁹⁵). Prerušovaním dramatického toku sa tak text predstavuje nie ako uzavretý, objektívny obraz sveta, ale naopak transponuje samého seba ako štruktúrny mechanizmus, ktorý je subjektívnym dielom kompozície autora, a možno k nemu teda pristúpiť kriticky. Ako k rozdielu medzi ilúziou a scudzením v rámci dokumentárneho divadla uvádza Hilzinger, zatiaľčo iluzívne zobrazenie neproblematizuje svoju totalitnú, zjednodušujúcu jednostrannosť, „scudzenie vyobrazenia znamená scudzenie skutočnosti čoby otvorenie dialektického procesu poznania a pokračovanie reálnej historickej dialektiky.“⁹⁶ Dokumentárna dráma už prostredníctvom epických postupov nepodsúvala ideologické posolstvo, ale podnecovala skôr analytický prístup k problematickým otázkam minulosti bez nároku na vynášanie jednoznačných rozsudkov.

Ďalším svedectvom o tom, že sa dokumentárne hry vymykali dramatickým štruktúram, je rozbor tohto fenoménu v *Postdramatickom divadle*.⁹⁷ Hans-Thies Lehmann si tu všíma tendenciu nemeckej dokumentárnej drámy utiekať sa skôr „k formám podobným oratóriu, k rituálom, ktorými sú práve výsluch, výpoveď a súdne pojednávanie,“ a preto považuje túto etapu v širšom kontexte divadelného vývoja za jeden z prejavov prechodu z dramatickej estetiky na postdramatickú. Práve účinky podobné rituálu môžu byť tým, čo si dokumentárni autori mohli sľubovať od rekonštrukcie verejne známych momentov z minulosti. Ako správne podotýka Lehmann, dokumentárne hry totiž nemohli na čitateľa resp. diváka zapôsobiť vývinom udalostí v rámci dramatického oblúku. „O tom, o čo vlastne tematicky ide (...), sa dávno rozhodlo z historického i politického hľadiska mimo divadla.“⁹⁸ Napriek tomu však dokumentárna dráma mohlo pôsobiť silnými, afektívnymi účinkami. Vtedajší divák mal totiž k zobrazovaným udalostiam vytvorenú väzbu

⁹⁵ HOCHHUTH, Rolf. *Náměstek* : hra. 1. vyd. Praha : Orbis, 1966. 356 s. Divadlo (Orbis); sv. 88.

⁹⁶ Autokin preklad z nemeckého originálu: „Die Verfremdung des Abbildes bedeutet Verfremdung der Wirklichkeit als Eröffnung des dialektischen Erkenntnisprozesses und als Fortführung der realen geschichtlichen Dialektik.“ Viz HILZINGER, cit. 15, s. 13.

⁹⁷ LEHMANN, cit. 2. s. 62–63.

⁹⁸ LEHMANN, cit. 2, s. 62.

bud' to skrz priamu osobnú skúsenosť alebo skrz spoločenstvo, ktorého bol súčasťou, takže oživenie neprijemných momentov vlastnej minulosti mohlo na divákov pôsobiť dokonca intenzívnejším účinkom než identifikácia s akýmkoľvek fiktívnym príbehom. Navyše, výraznú rolu tu tiež zohrával politický charakter reprodukováných udalostí, keďže vtedajší dramatici si ako dramatickú látku volili zlomové momenty z nedávnej minulosti, ktoré determinovali osudy ľudí na globálnej úrovni. Opätovným sprítomnením minulosti prostredníctvom dokumentárneho divadla tak nedochádza len ku konfrontácii jednotlivca s jeho osobnou históriou, ale predovšetkým k formovaniu identity divákov ako spoločenstva prostredníctvom rituálneho prekonávania krízových situácií zo spoločnej minulosti. Práve toto Lehmannovo upozornenie na súvislosť medzi dokumentárnym divadlom a rituálom mi poslúžilo ako významný impulz k pozorovaniu rituálnych účinkov formovania spoločenstva, na ktorých je dokumentárne divadlo založené a s ktorými v čoraz väčšej miere pracujú jeho najnovšie javiskové formy.

Vzhľadom na opísané črty prvých dvoch etáp vo vývoji dokumentárneho divadla možno konštatovať, že žáner nemal ambície ponúkať iluzívny obraz reality, resp. nevidel svoju funkciu len v realistickom zobrazovaní skutočnosti a jej dramatických účinkoch. Naopak, už od čias vzniku žánru sugeruje prostredníctvom väzby na skutočnosť predovšetkým premenu divákov na členov určitého politického či sociálneho spoločenstva, a posilnenie tak ich kolektívnu identitu. Erika Fischer-Lichte spája vo svojej *Estetike performativity* vytváranie kolektívnej príslušností na performatívnej báze s liminálnou skúsenosťou prechodového rituálu, a preto môžeme dokumentárne predstavenia považovať práve za takéto rituálne formy predstavenia. Aj éra dokumentárneho divadla, ktorá nastupuje na konci dvadsiateho storočia, prehlbuje opísaný estetický potenciál utvárania spoločenstva na báze rituálu, pre ktoré však hľadá nové výrazové prostriedky už v performatívnej estetike.

3.3 K účinkom performatívneho dokumentárneho divadla

3.3.1 Stručná charakteristika nového dokumentárneho divadla

Zatiaľ posledná etapa vo vývoji dokumentárneho divadla, ktorú označujeme ako *nové dokumentárne divadlo*, so sebou priniesla výrazný posun smerom k performatívnej estetike. Divadelná dokumentaristika totiž začína po tridsaťročnej odmlke⁹⁹ opäť formovať tvár nemeckého divadla až na prelome 20. a 21. storočia, keď už v divadelnom diskurze vrcholí dekonštrukcia iluzívnej dramatickej formy v pokračujúcom procese tzv. reteatralizácie divadla. Aj dokumentárne divadlo, ktoré sa od šesťdesiatych rokov rozvíjalo výhradne ako dramatický žáner, sa pridáva k performatívnym tendenciám divadelného diskurzu a odkláňa sa od dramatického textu.

Nové dokumentárne divadlo už rezignuje na dramatickú predlohu a rozvíja sa predovšetkým vo forme autorsko-réžijných projektov, kde rešerš, selekciu a inscenačné zhodnotenie dokumentárnych materiálov realizuje inscenátor, príp. tvorivý kolektív.¹⁰⁰ Už od javiskových dokumentov priekopníkov Hans-Wernera Kroesingera, Rolanda Brusa ale ani v práci neskôr nastupujúcich ako réžijného kolektívu Rimini Prokotoll či tvorcov už viac divadelný text nefiguruje ako hlavná zložka, ktorá by bola výhradným sprostredkovateľom dokumentárneho materiálu.¹⁰¹ Dramatický text teda prestáva inscenačnému tvaru dominovať, čím dochádza k osamostatneniu jednotlivých inscenačných zložiek, pričom dokumentárny materiál môže byť najnovšie formulovaný ktoroukoľvek z nich. Okrem dekompozície žánru

⁹⁹ Ikedy sa éra dokumentárnej drámy javila už v polovici sedemdesiatych rokov ako uzavretá kapitola nemeckých dramatických dejín, nie je presné tvrdiť, že by už neskôr úplne prestala existovať. Niektorí predstavitelia zlatej éry dokumentárnej drámy sa ešte i neskôr uchylujú k vydávaniu dokumentárnych hier zaoberajúcich sa nedoriešenými otázkami histórie, ako napr. Rolf Hochhuth (*Juristen*, 1980) či Heinar Kipphardt (*Bruder Eichmann*, 1983). Pre ich zriedkavosť však nemožno ďalej hovoriť o pokračovaní tradície dokumentárnej drámy v Nemecku ale skôr o solitérskych počinoch, ktoré už zásadne neovplyvňujú ani súčasnú podobu tvorby divadelných textov, ani neskôr inkarnované nové dokumentárne divadlo. Viz IRMER, cit. 5, s. 19.

¹⁰⁰ Takto je známa napríklad metóda Hans-Wernera Kroesingera, ktorý výber a montáž dokumentárnych materiálov realizuje v diskusii s hercami vznikajúcej inscenácie, trojčlenný réžijný kolektív Rimini Protokoll v jednotlivých projektoch v rôznom zložení zdieľa dramaturgicko-réžijnú prácu, feministická performančná skupina She She Pop dokonca demokratizuje i vzťah medzi materiálom a tvorcom, keďže ide v ich prípade v zásade o sebainscenované performancie.

¹⁰¹ Viz IRMER, cit. 5, s. 20.

možno projektom nového dokumentárneho divadla ďalej pripísať napríklad štýlovú rôznorodosť, znaky nedramatickej formy, otvorenej i metadivadelnej štruktúry, či performativity, čiže využívajú celú škálu prostriedkov postdramatického divadla. Navyše, dokumentárne divadlo si svojím úzkym vzťahom k realite nachádza cestu predovšetkým k performančným postupom, čoho dôsledkom dochádza k reforme estetiky žánru.

Oslobodenie sa spod podriadenosti drámy, ktorou nové dokumentárne divadlo sebakriticky reagovalo na limity zobrazovania komplexnej reality v rámci dramatického textu, vedie tvorcov a priori k upriameniu pozornosti na živú udalosť predstavenia a jeho špecifické účinky. Pre zatiaľ posledné obdobie vývoja žánru je teda typické mapovanie potenciálu, ktorú dokumentárnemu divadlu ponúka fyzická spoluúčasť aktérov a divákov v určitý čas na určitom mieste. Dokumentárne divadlo, charakteristické svojím úzkym vzťahom k realite a tendenciou upevňovať u divákov pocit spolupatričnosti, nachádza v rámci vývoja po dráme nový výrazový jazyk osvojením si práve prvkov umenia performance. Obe formy totiž kolidujú na pomedzí umenia a skutočnosti, je im vlastná prítomnosť autoreferenčných elementov a majú predovšetkým ambíciu vyvolávať u účastníkov predstavenia liminálne účinky na báze autopoetickej spätnoväzbovej slučky. Práve performančné postupy sa tak v najnovšom vývoji dokumentárneho divadla stávajú výrazovým prostriedkom, ktorými si nové dokumentárne divadlo posilňuje vlastný charakter udalosti blízkej rituálu.

V snahe o postihnutie účinkov, akými dnes pôsobia práve najnovšie dokumentárne predstavenia, sa budem opierať o príklad fenoménu občianskeho javiska. Nielenže táto špecifická hraničná podoba dokumentárneho divadla predstavuje výborný príklad toho, ako pokračuje vývoj estetiky žánru po performatívnom obrate a kam sa dnes posúva využívanie rituálnych princípov dokumentárnych predstavení, no dokonca tiež môže predznamenávať aj smerovanie budúceho vývoja divadla ako takého. Finálnu časť tejto práce preto venujem snahe stručne charakterizovať procesy, ktoré môžu vznikať v priebehu predstavení občianskeho javiska čoby radikálnej a zároveň demokratickej formy nového dokumentárneho divadla.

3.3.2 K účinkom predstavenia občianskeho javiska

S premenou estetiky dokumentárneho divadla po performatívnom obrate súvisí podstatná zmena oproti minulým etapám vývoja žánru, a tou je jeho nové produkčné zázemie. Zatiaľ čo napríklad v šesťdesiatych rokoch to boli oficiálne, ľavicovo orientované kamenné divadlá,¹⁰² ktoré prezentovali čerstvú dokumentárnu drámu, dnešná forma autorsko-réžijných projektov už vzišla z prostredia nezávislej scény. Súčasná vlna divadelného dokumentu sa totiž osvojením si performančnej estetiky a všeobecným experimentálnym nábojom začala spočiatku formovať ako atraktívna vetva menšinového, alternatívneho divadla a dodnes ju zastrešujú predovšetkým najprestížnejšie inštitúcie nemeckej nezávislej kultúry.¹⁰³ Autorská forma performančného dokumentárneho divadla sa však v Nemecku za svoj novodobý vývoj už natoľko etablovala, že v posledných rokoch čoraz viac preniká už aj do prostredia veľkých štátnych divadiel, voči ktorým sa predtým zvykla vymedzovať.¹⁰⁴ Niektoré štátne scény už príležitostne uvádzajú projekty zavedených novodokumentaristov, či dokonca zaraďujú autorské dokumentárne inscenácie na svoj vlastný repertoár,¹⁰⁵ alebo si prostredníctvom dokumentárneho

¹⁰² K najvýznamnejším z nich patrilo Theater der Freien Volksbühne Berlin, kde sa pod intendandským a režisérsym vedením Erwina Piscatora dočkali svojho premiérového uvedenia napr. dokumentárne hry *Der Stellvertreter* (Zástupca) a *Soldaten* od Rolfa Hochhutha, *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (Vo veci J. Roberta Oppenheimera) Heinera Kippharda či *Ermittlung* z pera Petra Weissa (*Vypočúvanie*). Viz BARTON, cit. 85, s. 54–68.

¹⁰³ Za pomyselné centrum súčasného dokumentárneho divadla je dnes považovaná jedna z najvýznamnejších scén nezávislého divadla v Európe, Theater Hebbel am Ufer v Berlíne. HAU dnes totiž zastrešuje projekty najvýznamnejších tvorcov v oblasti dokumentárneho divadla ako napríklad Hans-Wernera Kroessingera, Mila Raua, či réžijné kolektívy Rimini Protokoll a She She Pop.

¹⁰⁴ O novej pozícii dokumentárneho divadla v Nemecku diskutuje s Martinom Sládečkom v rozhovore pre časopis *Svět a divadlo* dramaturg Rimini Protokoll, Sebastian Brünger. Viz SLÁDEČEK, Martin. „Někdy stačí malá jiskra...“ *Svět a divadlo* 24, 2013, č. 4, s. 41. ISSN 0862-7258.

¹⁰⁵ Jednou z výrazných podporovateľov predstaviteľov nového dokumentárneho divadla spomedzi meštianskych divadiel je Štátna činohra v Drážďanoch (Staatsschauspiel Dresden). Jednak pod svojou produkčnou hlavičkou prezentuje projekty nezávislých umeleckých subjektov, orientujúcich sa na dokumentárne formy (napr. *Remote Bremen*, Rimini Protokoll; *Testament*, She She Pop), alebo si dokumentárnych umelcov prizýva k réžii inscenácie priamo pre repertoár divadla (napr. *100% Dresden*, Rimini Protokoll). Ďalším divadlom, ktoré na svoju pôdu necháva vstúpiť expertov všedného dňa, je napríklad Theater Bremen, kde Lola Arias zhotovila repertoárovú inscenáciu s bezdomovcami *The Art of Making Money – Die Bremer Strassenoper von Lola Arias*.

divadla osvojujú revolučný spôsob práce s publikom v rámci platforiem tzv. občianskeho javiska.

Práve participujúce projekty, realizované v rámci osobitej repertoárovej línie mestského divadla, tzv. *Bürgerbühne* alebo *občianskeho javiska*, sa stávajú modelom, vďaka ktorému si dokumentárne divadlo performančného charakteru po prvýkrát získava stabilnú pozíciu už aj na štátnej scéne. V snahe o priblíženie tohto špecifického inscenačného fenoménu si prepožičiavam charakteristiku Martina Sládečka:

„Občanská jeviště‘ jsou jakýmsi stálými divadelními dílnami, které pro své diváky zřizují městská divadla. (...) Nejde přitom o amatérské scény. Na ‚občanských jevištích‘ nevystupují občané v divadelních hrách a rolích, ale stojí tam sami za sebe. Témata čerpají ze svého života a pod vedením režisérů a divadelních pedagogů vytvářejí inscenace, zařaditelné do běžného divadelního provozu.“¹⁰⁶

Na základe vyššie uvedenej citácie možno spozorovať, že tendencie odbúravania iluzívneho momentu a demonštrovania vlastnej autenticity, ktorými sa žáner dokumentárneho divadla definoval v predošlých etapách vývoja, dnes pokračuje prostredníctvom užívania postupov umenia performancie. Revolučnou zmenou vo vývoji dokumentárneho divadla po performatívnom obrate sa teda stáva predovšetkým preferencia nahradzovať dokumentárny materiál subjektom tzv. *experta všedného dňa*,¹⁰⁷ ktorý v rámci dokumentárneho divadla novým spôsobom

¹⁰⁶ Jednu z prvých zmienok o tomto fenoméne v českom prostredí nachádzame práve vo vyššie citovanom rozhovore z roku 2013, kde Sládeček približuje tento pojem *občianskeho javiska* v krátkej poznámke pod čiarou. Viz SLÁDEČEK, cit. 104. Je však nutné podotknúť, že okrem línie autorsko-režijného dokumentárneho divadla s expertmi všedného dňa rozvíja *občianske javisko* aj inscenácie dramatického textu v duchu režisérskeho divadla, ktoré však do určitej miery do umeleckého tvaru inscenácie integrujú reálne pozadie participujúcich predstaviteľov.

¹⁰⁷ Pod *expertom všedného dňa* rozumieme osobu, ktorá na javisku nepredstavuje hereckú rolu, ale vystupuje z pozície seba samého. Napriek absencii hereckého vzdelania však nie je chápaný ako amatérsky herec ochotníckeho divadla. Vystupuje totiž ako reprezentant svojho vlastného života, ako autoreferenčný element z každodennej reality, ktorý stojí v centre záujmu celej inscenácie, a stáva sa teda subjektivizovanou alternatívou objektového dokumentárneho materiálu. Prácu s tzv. *expertmi všedného dňa* síce do dokumentárneho divadla zavádza režijný kolektív Rimini Protokoll, no medzitým sa už toto označenie stalo zavedeným pojmom pre čoraz rozširujúcu autorsko-režijnú inscenačnú prax dokumentárneho žánru. Viz DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. Vorwort. In DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2007. s. 8–9. ISBN 978-3-89581-181-4.

plní funkciu spojovacieho média medzi javiskom a mimojaviskovou skutočnosťou a ktorý zároveň konštituuje i samotné dianie na javisku. Dokumentárny materiál čoby autoreferenčný element z reality, ktorý bolo predtým potrebné adaptovať do estetického systému dramatického textu alebo neskôr oživovať prostredníctvom inscenačných zložiek, tak nahrádza živý predstaviteľ a jeho autoreferenčné jednanie. S nahradením materiálneho média médiom ľudským tak dochádza k posilneniu fyzickej spoluprítomnosti aktérov a divákov v čase a priestore priebehu predstavenia, keďže sa zo sprostredkovávania reality stáva jej zdieľanie v rámci jedinečnej časopriestorovej udalosti. Estetika performatívneho dokumentu, kde herca nahrádza expert všedného dňa, je potom založená na vzájomnej výmene špecifickej energie na princípe autopoetickej spätnoväzbovej slučky.

Práve predstavenie občianskeho javiska má výnimočné predpoklady pre to, aby v jeho priebehu dochádzalo ku silnému kumulovaniu energie medzi predstaviteľmi a divákmi. Dôležitým momentom, vďaka ktorému dochádza k podstatnému zblíženiu zhromaždených prítomných, je pritom demokratizácia vzťahu aktér-divák. Miesto profesionálnych hercov či performerov, obdarených mimoriadnym tvorivým talentom, sa tu totiž predstavujú vybraní obyvatelia daného mesta čoby určitá nehierarchizovaná vzorka lokálneho občianstva bez ambície prezentovať svoje účinkovanie ako umelecký výkon. K spracovaniu sú tu vyberané témy z aktuálneho diskurzu života mesta, ktoré sú tu nazerané z mnohých stránok prostredníctvom osobných skúseností pestrej palety participujúcich expertov, čím sa tiež dá predpokladať zvýšená miera identifikácie divákov s aktérmi. Dramaturgovia nemeckého občianskeho javiska tu v prípade tejto inscenačnej formy hovoria dokonca o možnosti učiť sa jeden od druhého, ako presnejšie pochopiť novú podobu roztriešteného sveta, v ktorom žijeme.¹⁰⁸ Vzhľadom na opísané vzájomné pôsobenie medzi aktérmi a divákmi na afektívnej, spoločenskej, osobnej ako aj existenciálnej úrovni môže v prípade občianskeho javiska dôjsť k výnimočne silnému energetickému prepojeniu ľudských bytostí v čase a priestore priebehu predstavenia.

¹⁰⁸ KURZENBERGER, Harro. Da ist zunächst einmal eine neue Energie. *Theater heute* 55, 2014, č. 3, s.46–49. ISSN 00 40-55 07.

Mimoriadny význam formy občianskeho javiska však spočíva predovšetkým v špecifických rituálnych procesoch, ktoré tieto predstavenia sprevádzajú. Okrem opísaného pnutia, ktoré bezprostredne vzniká v priebehu predstavenia zo vzájomnej fyzickej prítomnosti spoluobčanov na oboch stranách rampy, sa tu totiž môže ešte produkovať mimoriadna energia prekonávaním série krízových, prahových situácií, ktorých prostredníctvom sa experti vystavujú v rámci predstavenia. Jednak možno účasť experta všedného dňa na inscenačnom projekte občianskeho prirovnať k účasti na prechodovom rituáli, keďže prechádza jeho štandardizovanou trojicou fáz (odlúčenie zo spoločnosti, transformácia v prahovej fáze a opätovné prijatia s novým spoločenským statusom). Zároveň však tento expert prekonáva v priebehu sériu ďalších liminálnych situácií, ktorými obohacuje svoju energetickú sféru. Jednou z nich je už samotné rozhodnutie participovať na inscenačnom projekte s neistým výsledkom bez hereckých skúseností, znamená prekročiť vlastné osobné hranice, opustenie bezpečnej zóny a vydanie sa napospas neznámym zážitkom. Za prekonanie ďalšej liminálnej situácie možno považovať verejné zdieľanie vlastnej minulosti, kedy expert otvorene hovorí o vlastnej privátnej sfére a opätovne prežíva krízové momenty svojej osobnej histórie. S každým predstavením inscenácie, na ktorej expert všedného dňa participuje, sa tak v rámci svojho performančného výkonu obetuje ako zástupca určitého špecifikovaného spoločenstva, a sebe i ostatným prítomným tak ako šaman sprostredkúva očistný, katarzný zážitok. Konflikty dramatického deja sa tak v performančnom dokumentárnom predstavení premieňajú v závislosti na téme inscenácie na prekonávanie vlastných osobných hraníc, prekonávanie osobnej histórie, či skrátka vyrovňovanie sa s určitými aspektmi reality.

Okrem vystavovania vlastného bytia na javisku možno za významné obetné momenty v priebehu predstavenia označiť napríklad vykonávanie rečových iokulačných aktov,¹⁰⁹ ktoré sa v dokumentárnej performancii stávajú výrazovým prostriedkom potvrdzovania autentického základu predstavenia namiesto citovania dokumentárneho materiálu. Mimoriadne energeticky pôsobivou obetou sa potom

¹⁰⁹ Pod iokulačnými (performatívnymi) rečovými aktmi môžeme rozumieť vypovedanie vety, ktoré nesú štatút pravdy. Viz PAVIS, cit. 70, s. 166.

stáva, akonáhle expert všedného dňa v rámci scénického prehovoru prekonáva vlastné zábrany a zverejňuje tu o sebe citlivé informácie z privátnej sféry, čím tu ostatným účastníkom sprostredkuje zážitok liminality. Aké účinky potom môže mať takáto dokumentárna performancia, ktorá nahrádza dramatické jednanie takýmito autoreferenčnými aktmi?

Výstižným príkladom pre predstavu, čo všetko umožnilo využívanie performančných postupov v rámci občianskeho javiska, je inscenácia *Môj spis a ja* (*Meine Akten und ich*, 2013) z produkcie prvého občianskeho javiska vôbec v rámci Štátnej činohry v Drážďanoch (Die Bürgerbühne des Staatsschauspiels Dresden). Inscenácia režiséra Clemensa Bechtela spracovala individuálne skúsenosti občanov mesta Drážďany s Ministerstvom štátnej bezpečnosti Nemeckej demokratickej republiky, pričom jednotliví pamätníci sa tu v priebehu predstavenia delili o osobné spomienky na danú dobu monologických výstupoch, aranžovaných do scénografie regálov s ich reálnymi spismi.¹¹⁰ Jedným z predstaviteľov bol pritom aj bývalý agent Štátnej bezpečnosti, ktorý sa tu v priebehu predstavenia verejne priznáva ku svojej háklivej minulosti. Vykonanie rečového aktu priznania ako aj účinkovanie v predstavení ako takom pritom z jeho strany vyžaduje pri každej repríze vynaloženie očividne veľkého úsilia, ktoré môžu diváci na základe vlastnej citlivosti precítiť pri pohľade na trasúcu sa fyziognómiu plačúceho pamätníka na javisku. Keďže ide o dokumentárnu inscenáciu lokálneho charakteru občianskeho javiska, expert tu nadobúda vykonaním performatívneho aktu priznania aj nový spoločenský status, ktorý mu tak v ponímaní ostatných prítomných ostáva aj po skončení predstavenia. Ak bol totiž pred začiatkom predstavenia len neznámym anonymom, po jej skončení už nesie nálepku agenta-kajúcnika, ktorý sa opätovne pokúša zaradiť do spoločnosti. Divadelné predstavenie sa tak pre tohto predstaviteľa stáva elementom, ktorý zasahuje do jeho života natoľko, že je v jeho moci nie len rituálna očista od vlastnej minulosti, ale dokonca aj potenciálna

¹¹⁰ Inscenácia *Môj spis a ja* vznikla ako súčasť projektu Asociácie Divadelná Nitry s názvom *Paralelné životy*, v rámci ktorého sa šesť participujúcich divadelných subjektov z krajín bývalého sovietskeho bloku zaoberalo minulosťou s inštitúciou Štátnej bezpečnosti. Drážďanská inscenácia bola spomedzi projektov jedinou, ktorá využívala princípy občianskeho javiska. Premiéra: 28. Apríla 2013, Kleinen Haus 3, Staatsschauspiel Dresden.

premena jeho vlastnej budúcnosti. Navyše, rozmer jeho činu prekračuje v priebehu predstavenia inscenácie *Môj spis a ja* rozmer čisto len osobnej očisty. V kontraste s ostatnými účinkujúcimi, ktorí sa ocitli v pozície obete tu totiž ako jediný bývalý kolaborant na seba berie všetku ťarchu viny a obetuje sa tu za očistenie všetkých prítomných od traumy minulého režimu.

Na základe načrtnutia tohto inscenačného konceptu možno zhrnúť, že v predstavení občianskeho javiska ide zakaždým o reálnu individuálnu obeť expertov všedného dňa, ktorí tu prekonaním série liminálnych situácií transformujú nie len seba samého, ale obetujú sa tu aj za celé spoločenstvo, čím môže v rôznej miere sprostredkovať prítomným katarzné vykúpenie. Keďže sú tu predstavitelia ako aj autoreferenčné akty autentické, takéto performančné predstavenie dokumentárneho divadla sa tak môže stať umeleckým rituálom obrody určitej spoločnosti, ktorý prítomným sprostredkuje mimoriadny zážitok. Vzhľadom na to, že tu zhromaždení prítomní tvoria určité spoločenstvo už od začiatku predstavenia, na jeho konci tak môže dôjsť k výraznému posilneniu pocitu spolupatričnosti, pričom prostredníctvom komunikovania určitých morálnych hodnôt môže dôjsť tiež k výraznej tvorbe kultúrnej identity.

4. ZÁVER

Napriek tomu, že bolo mojou prvotnou ambíciou zmapovať pestrosť prístupov, ktorými dnes poprední predstavitelia dokumentárneho divadla nemeckojazyčnej oblasti posúvajú formálne hranice medzi divadlom a skutočným životom prostredníctvom využívania prízvukového charakteru žánru, rozsah bakalárskej práce sa pre takýto koncept ukázal ako nedostatočný. Svoju pozornosť som preto zamerala na špecifický aspekt, ktorý dokumentárnemu divadlu umožnila estetická premena po performatívnom obraze, a tým sú silné afektívne účinky s mocou upevňovať spoločenstvo zhromaždené na živej udalosti predstavenia. Odkedy totiž dokumentárne divadlo nahradilo objektový dokumentárny materiál ľudským subjektom, tzv. expertom všedného dňa, získalo si čoby osobitý umelecký rituál v súčasnej divadelnej kultúre až tak silnú pozíciu, že sa mu podarilo adaptovať performančné postupy nezávislej scény už aj na veľkých javiskách mestských divadiel. Divadelné inštitúcie sa tak prostredníctvom dokumentárneho divadla stávajú atraktívnymi miestami živej komunikácie nad životom v určitom spoločenstve.

Ďalší výskum v oblasti účinkov občianskeho by mohol pokračovať jednak rozborom adaptovania fenoménu experta všedného dňa, porovnaním jednotlivých inscenačných prístupov, či postavením fenoménu do kontextu stredovekým plenérovým liturgickým hrám či fenoménu meštianskeho divadla.

Ak sa teda ku koncu tejto práce pokúsim zodpovedať na otázku, v čom spočíva atraktívnosť žánru súčasného dokumentárneho divadla, ktoré si v relatívne krátkom čase dokázalo vybudovať obľubu ako u návštevníkov nezávislých scén, tak u divákov meštianskych divadiel, je to práve jeho schopnosť ponúknuť spoločnosti alternatívu intenzívneho zážitku v kontakte s ostatnými prítomnými bytosťami v jedinečnom okamihu priebehu predstavenia. Zdá sa totiž, že dnes spoločnosť začína pod vplyvom všadeprítomných mediálnych obrazov vyhľadávať autentický kontakt so svetom, ktorý mu môže poskytnúť práve dokumentárne divadlo s jeho úzkym vzťahom k realite.

5. ZOZNAM CITOVANEJ A POUŽITEJ LITERATÚRY

5.1 Zoznam citovanej literatúry

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 226. ISBN 80-205-0295-5.

ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha : Herrmann & synové, 1994. 173 s.

BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1979. 428 s.

BOSSART, Rolf. *Die Enthüllung des Realen : Milo Rau und das International Institut of Political Murder*. 1. vyd. Berlín : Theater der Zeit, 2013. 191 s. ISBN 978-3-943881-69-1.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Brno : Na konáři, 2011, 336 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

FISCHER-LICHTE, Erika. Die verwandelnde Kraft von Aufführungen. Von vorübergehenden zu nachhaltigen Transformationen. In FISCHER-LICHTE, Erika, HASSELMANN, Kristiane (Hg.). *Performing the future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*. Mnichov : Wilhelm Fink Verlag, 2013. s. 187 ISBN 978-3-7705-5162-0.

FISCHER-LICHTE, Erika, ROSELT, Jens. Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In.: Roubal, Jan: *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha : Divadelní ústav, 2005, s. 147–154. ISBN 80-7008-189-1.

KREUZER, Helmut (ed.). *Theater im 20. Jahrhundert*. Göttingen. Vendenhoeck, 1991. 119 s.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.

MALINA, Jaroslav. *Antropologický slovník, aneb, Co by mohl o člověku vědět každý člověk : (s přihlédnutím k dějinám literatury a umění)*. Brno : Akademické nakladatelství CERM, 2009. s. 197–198. ISBN 9788072045600.

REINELT, Janelle. The Promise of Documentary. In FORSYTH, Alison, MEGSON, Chris (ed.). *Get real. Documentary Theatre Past and Present*. 1. vyd. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009. 256 s. ISBN 0-230-22115-7.

ROUBAL, Jan. Několik slov o pár stránkách (z) německé divadelní teorie. In ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha : Divadelní ústav, 2005, s. I-XI. ISBN 80-7008-189-1.

ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla : antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2005. 162 s. ISBN 08625409.

SLÁDEČEK, Martin. „Někdy stačí malá jiskra...“ *Svět a divadlo* 24, 2013, č. 4, s. 41. ISSN 0862-7258.

TURNER, Victor. *Průběh rituálu*. 1. vyd. Brno : Computer Press, 2004. s. 96. ISBN 80-722-6900-3.

5.2 Zoznam použitej literatúry

BARTON, Brian. *Das Dokumentartheater*. Stuttgart : Metzler, 1984. 148 s. ISBN 3-476-10232-7.

BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* Praha : Divadelní ústav, 1993. 171 s. ISBN 80-7008-037-X.

BROCKETT, Oskar Gross. *Dějiny divadla*. Praha : Lidové noviny, 1999. 948 s. ISBN 8071063649.

BEDNAŘÍKOVÁ, Hana. *Česká dekadence : kontext, text, interpretace*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000. 133 s. ISBN 80-85966-6.

BOTTOMS, Stephen. Putting the document into documentary. An Unwelcome Corrective?. In *TDR/The Drama Review* 50 Fall, 2006, č. 3, s. 56–68. ISSN: 1054-2043.

DAWSON, Gary Fisher. *Documentary theatre in the United States. An historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Westport, Conn. : Greenwood Pr., 1999. 249 s. ISBN 0-313-30449-1.

DREYSEE, Miriam, MALZACHER, Florian (Hg.). *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. 1. vyd. Berlin : Alexander Verlag, 2007. 232 s. ISBN 978-3-89581-181-4.

DREWES, Miriam. Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz. Bielefeld : transcript Verlag, . ISBN 978-3-8376-1206-6.

ECO, Umberto. *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc : Votobia, 1997. 271 s. ISBN 80-7198-173-7.

FAVORINI, Attilio. *Memory in Play*. New York : Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-0-230-60464-3.

FISCHER-LICHTE, Erika. Theatralität und Inszenierung. In FISCHER-LICHTE, Erika (ed.). *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen : Francke Verlag, 2007. s. 10–30. ISBN 3-7720-8208-4.

FORSYTH, Alison, MEGSON, Chris (ed.). *Get real : Documentary Theatre Past and Present*. 1. vyd. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009. 256 s. ISBN 0-230-22115-7.

FROLOV, I.T. *Filozofický slovník*. 3. vydanie, Bratislava: Pravda, 1982. 537 s. ISBN 75-103-82.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Performativität : eine Einführung*. Bielefeld : Transcript Verlag, 2012. 233 s. ISBN 978-3-8376-1178-6.

FISCHER-LICHTE, Erika, HORN, Christian, UMATHUM Sandra, WARSTAT Christian (ed.). *Performativität und Ereignis*. Tübingen : Francke, 2003. 448 s. ISBN 978-3-7720-2944-8.

Viz. FISCHER-LICHTE, Erika, HASSELMANN, Kristiane (Hg.). *Performing the future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*. Mnichov : Wilhelm Fink Verlag, 2013. ISBN 978-3-7705-5162-0.

FORDYCE, Ehren. We go live at 8 o'clock. Documentary theatre in the presence of performance art. In DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian (ed.). *Experts of the everyday : the theatre of Rimini protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2008. 240 s. ISBN 978-3-89581-187-6.

HERČÍKOVÁ, Barbora. *Polohy současného dokumentárního divadla*. Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU Brno. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2013.

HINLZINGER, Klaus Harro. *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*. 1. vyd. Tübingen, Niemayer, 1976. 159 s. ISBN 3-4484-10256-x.

HOCHHUTH, Rolf. *Náměstek : hra*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1966. 356 s.

IRMER, Thomas. Dobírat se nadhodnoty divadla. In *Svět a divadlo* 19, č. 1, s. 54–59. ISSN 0862-7258.

IRMER, Thomas. Recherchen reflektierter Gegenwart. Die Rückkehr des Dokumentartheaters zu anderen Bedingungen. *Theater der Zeit*, 2003, č. 4, s. 30–31. ISSN 0040-5418.

IRMER, Thomas. Reden als Festung der Gegenwart. *Theater der Zeit*, 2002, č. 3, s. 4-6. ISSN 0040-5418.

KIPPHARDT, Heinar. *Ve věci J. Roberta Oppenheimera* : hra podle dokumentů. Praha : Dilia, 1965. 206 s.

KRÁL, Matěj. Radostný kapitál. In *Svět a divadlo* 19, č. 1, s. 60–66. ISSN 0862-7258.

LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*. 1. vyd. Praha : Filosofia, 1993. 206 s. Základní filosofické texty ; sv. 3. ISBN 8070070471.

MARSCHALL, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Viedeň : Böhlau, 2010, 483 s. ISBN 978-3-205-78551-4.

PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 80-88987-24-5.

PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. 1. vyd. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1962. 252 s.

REICH, Bernhard. *Bertolt Brecht*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1964. 275 s.

ROSELT, Jens, OTTO Ulf (ed.). *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*. Bielefeld : transcript Verlag, 2012. ISBN 978-3-8376-1976-8.

ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla : antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2005. 162 s. ISBN 08625409.

RÜLICHE-WEILER, Käthe. *Die Dramaturgie Brechts : Theater als Mittel der Veränderung*. 2. Aufl. Berlin : Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968. 286 s.

SKORPIL, Jakub. Hry na pravdu. In *Svět a divadlo* 19, č. 1, s. 46–54. ISSN 0862-7258.

WIRTH, Uwe. *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2002. ISBN 3-518-29175-0.