

Anotace:

Práca je analýzou dvoch inscenácií Thomasa Ostermeiera *Hedda Gabler* a *Ein Volksfeind*, ktorých cieľom je demonštrovanie prechodu divadelného jazyka od rádu reprezentácie k rádu prítomnosti. Vo svojej práci skúmam akými konkrétnymi režijnými prostriedkami sa dá akcentovať špecifická časovosť divadla spočívajúca v prítomnosti tu a teraz a aké dôsledky obnáša toto akcentovanie.

Klíčová slova:

Prítomnosť, reprezentácia, dramatické divadlo, postdramatické divadlo, performance, miznutie tela a hlasu herca, šok, plétora, odopieranie, divadlo krutosti, teplo a chlad, hypernaturalizmus, pop, prienik reálneho, kultúrny priemysel, Ostermeier, Ibsen, Schaubühne.

Abstract:

Thesis deals with principles of representation and presence which are demonstrate by work of Thomas Ostermeier (performances *Hedda Gabler*, *Ein Volksfeind*). My goal is to analyse this principles in concrete director's tools which Thomas Ostermeier use to emphasize specific time of theatre – here and now.

Key words:

Presence, representation, dramatic theatre, postdramatic theatre, performance, disappearing of body and voice of actor, shock, plethora, denial, cruel theatre, warm and coldness, hypernaturalism, pop, penetration of reality, cultural industry, Ostermeier, Ibsen, Schaubühne.

Ivan Buraj

Práca s princípom prítomnosti v inscenáciách Thomasa Ostermeiera

Cieľom môjho špecifického výskumu Práca s princípom prítomnosti v inscenáciách Thomasa Ostermeiera je aplikovanie termínu prítomnosti v analýzach dvoch ibsenovských inscenácií Thomasa Ostermeiera.

Termín prítomnosť popisujú vo svojich prácach poprední nemeckí teatrologovia Hans-Thies Lehmann a Erika Fischer-Lichte. Označujú ním prácu s divadelnými prostriedkami, ktoré neslúžia primárne k reprezentácii významov, ale k umocňovaniu jedinečnej časovosti tu a teraz a k akcentovaniu samotného vnímania umeleckého diela.

Jadrom analýz diel u Lehmana a Lichteovej sú však najmä formy ako performance a inscenácie takzvaného postdramatického divadla, čiže najmä diela, ktoré prekračujú model inscenovania pravidelného dramatického textu.

Vo svojej práci by som rád na ich snahy nadviazal a demonštroval možnosti používania princípov akcentovanej prítomnosti hercov ale aj divákov v diskurze dramatického divadla skrz režisérovu prácu s prostriedkami ako sú: miznutie tela a hlasu herca, práca s teplom a chladom, hypernaturalizmus, plétora a prienik reálneho.

Moja práca vznikla na základe špecifického výskumu, ktorý som realizoval počas svojho mesačného pobytu v Berlíne. Zo všetkých vidných predstavení považujem tvorbu Thomasa Ostermeiera za najmarkantnejší príklad možného prepájania performance, postdramatického divadla a dramatického divadla.

Ostermeier si totiž ako režisér až programovo volí texty klasikov (najmä Shakespeara a Ibsena), avšak aj napriek tomu je jeho tvorba veľmi kladne prijímaná kritikmi zastávajúcimi najprogressívnejšie prúdy súčasnej teatrologie. Preto to tak je a aké podoby nadobúda prítomnosť v jeho tvorbe sa pokúsím rozobrať na nasledujúcich stránkach.

Thomas Ostermeier

Thomas Ostermeier sa narodil v nemeckom meste Soltau v roku 1968. V rokoch 1992–1996 študuje réžiu na Hochschule für Schauspielkunst – Ernst Busch v Berlíne. Po škole asistuje Manfredovi Kragemu v divadle v Wiemare a v Berliner Ensemble.

V roku 1996 ho angažuje Deutsches Theater ako riaditeľa a kmeňového režiséra štúdiovej scény Baracke am Deutscher Theater Berlin. Počas tohto obdobia inscenuje najmä súčasných autorov. Medzi jeho inscenácie patrí: *Fette Männer im Rock* (Tuční muži v sukniach) od Nicky Silver (1996), *Messer in Hennen* (Nože v sliapkach) od Davida Harrowera (1997), na základe ktorých je prvýkrát pozvaný ako režisér na jednu z najprestížnejších divadelných prehliadok Berliner Theatertreffen, a *Suzuki* od Alexeja Schipenka (1997).

Od roku 1999 sa stáva kmeňovým režisérom a umeleckým riaditeľom divadla Schaubühne am Lehniner Platz a preberá tak štafetu po slávnej ére Petra Steinera. Za svojich kľúčových spolupracovníkov, ktorých v divadle angažuje ako kmeňových režisérov si volí mená ako Falk Richter, Marius von Mayenburg, Friederike Heller, Alvis Hermanis, Romeo Castellucci, Rodrigo García či David Marton.

Sám inscenuje počas svojej éry v Schaubühne, ktorá trvá dodnes, prevažne klasické tituly ako napríklad: *Dantons Tod* (Dantonova smrť) od Geogra Büchnera (2001), *Lulu* od Franka Wedekinda (2004) a *Die Katze auf dem heißen Blechdach* (Mačka na rozpálenej plechovej streche) od Tennesseeho Williamsa (2007).

Najvýraznejšími dramaturgickými líniami sú inscenácie Shakespeareových hier *Ein Sommernachtstraum* (Sen noci svätovánskej) (2006), *Hamlet* (2008), *Othello* (2010) a *Maß für Maß* (Okno za okno) (2011) a Ibsenových hier *Nora* (2002), *Hedda Gabler* (2005), *John Gabriel Borkmann* (2008/2009), *Ein Volksfeind* (Veřejný nepriateľ) (2012).

V priebehu svojho pôsobenia v Schaubühne bol Thomas Ostermeier niekoľkokrát pozvaný zo svojou tvorbou na divadelný festival v Avignone, či na berlínske Theatertreffen. Obdržal ceny nemeckých kritikov ako Nestroy Preis a Politika Preis za inscenáciu *Nory* (2003), *Hedda Gabler* dokonca vyhrala cenu diváckej priazne Publikumspreis od diváckej organizácie Theater Gemeinde Berlin, ďalej cenu John Gabriel Borkmann získal od francúzskych kritikov Grand Prix de la Critique za najlepšiu zahraničnú inscenáciu za sezónu 2008/2009 a v tom istom roku vyháva Ostermeierov *Hamlet* cenu Barcelona Critics Prize taktiež za najlepšiu zahraničnú inscenáciu roku.

V súčasnosti vedie Thomas Ostermeier aj naďalej ako umelecký šéf súbor Schaubühne am Lehniner Platz a vyučuje réžiu na Hochschule für Schauspielkunst – Ernst Busch v Berlíne. Jeho súčasné aktivity smerujú k prepájaniu umeleckého vysokoškolského vzdelania na Ernst Busch s praxou Schaubühne a umožňuje tvoriť mnohé projekty na ktorých sa spolu s profesionálnymi režisérmi a hercami podieľajú aj študenti.

1. Miznutie Heddy Gabler

Hedda Gabler

Schaubühne am Lehniner Platz

Premiéra: 26. 10. 2005

Autor: Henrik Ibsen

Réžia: Thomas Ostermeier

Scénografia: Jan Pappelbaum

Kostýmy: Nina Wetzel

Hudba: Malte Beckenbach

Dramaturgia: Marius von Mayenburg

Video: Sébastien Dupouey

Svietenie: Erich Schneider

Osoby a obsadenie:

Jørgen: Tesman Lars Eidinger

Hedda Tesman: Katharina Schüttler

Juliane Tesman, Tesmanova teta: Lore Stefanek

Elvstedt: Annedore Bauer

Richter Brack: Jörg Hartmann

Eilert Løvborg: Kay Bartholomäus Schulze

V inscenácii divadla Schaubühne *Hedda Gabler* by som sa chcel zamerať na problém prítomnosti herca skrz paradoxný fenomén odopierania očakávaného, konkrétne miznutia tela a hlasu herca v priestore.

Režisér Thomas Ostermeier komponuje priestor, v ktorom môžeme rozlíšiť tri druhy hercovej prítomnosti. V prvom prípade herca vidieť aj počuť bez akýchkoľvek zábran, v druhom môžeme herca vidieť, ale nemôžeme ho počuť a v treťom herca počujeme, ale nemôžeme ho vidieť.

Popíšme si teda podobu tohto priestoru. Centrálnym scénickým objektom je plošina pódia, ktorá je položená na javiskovej točnej. Na tejto plošine sa kolmo pretínajú dve steny – sklenená a betónová. V iluzívnej rovine tak vymedzujú tri priestory: sklenená stena od seba oddeľuje luxusnú obývačku Tesmanovcov – zasadenú do súčasnosti, kde dominantu tvorí obrovský gauč a na druhej strane steny sa nachádza vonkajšia terasa domu. Betónová stena od seba delí spomínanú obývačku a terasu od priestoru vchodovej chodby.

Riešenie umiestňujúce pódium na točnu umožňuje klásť dôraz podľa potrieb jednotlivých scén na každý z priestorov. Vznikajú tak tri možné kompozície: v prvej bezprostredne vidíme obývačku, kde môžeme herca vidieť aj počuť, pričom v tomto istom uhle hercov na terase iba vidíme a hercov za betónovou stenou iba počujeme.

Druhá kompozícia vzniká, keď bezprostredne vidíme terasu, pričom hercov v obývačke môžeme iba vidieť a hercov za betónovou stenou iba počuť.

Tretou možnou kompozíciou – najzriedkavejšie používanou – je riešenie v ktorom bezprostredne vidíme chodbu, pričom hercov na terase, alebo v obývačke môžeme iba počuť.

Ostermeier ale nepracuje s daným striedaním kompozícií iba ako so statickým systémom. Pohyb točne využíva najmä v pasážach prechodov medzi scénami, kedy dynamizuje rytmus celku najmä tým, že niektoré scény necháva dohrať už za pohybu točne, a druhak tým, že estetizuje aj samotné prechody medzi scénami, keď necháva na točiaci sa plošine stáť Heddu pred zapršanou sklenenou stenou, čo vytvára introspektívne prepady do sveta Heddy. Jadrom mojej analýzy je však najmä efekt miznutia tela a hlasu herca, ktorý vytvára Lehmannom popisovaný efekt šoku, nepatričnosti, ktorý pôsobí mäťuco v ráde očakávaných režijných postupov (hovoriaceho herca má byť vidieť) a tým iniciuje divákovo vedomie k vnímaniu predstavenia ako prítomnosti – ktorá sa tak stáva jedinečnou udalosťou tu a teraz.

„Prézentní intenzita je zakoušena naopak jako absence, jako přerušení a odpírání, jako ztráta, pomíjení, neporozumění, nedostatek, hrůza. Teprve odpírání mobilizuje emocionální intenzitu přítomnosti.“¹

Vďaka tomuto efektu dominuje časovosť prítomnosti nad minulým časom textu – v tomto prípade realistickej drámy *Hedda Gabler* odohrávajúcej sa na začiatku 20. storočia. Dekódovanie Ostermeierovho jazyka tak vyžaduje reflexiu nielen vrstvy reprezentácie tvorenej semiotickou stavbou interpretácie textu dramaturgicko-režijným konceptom, ale aj počítanie s prítomným hercovým telom a hlasom, ktoré nám Ostermeier odopiera.

Uvedme teda príklady riešenia niektorých situácií, aby sme si tento princíp miznutia tela a hlasu herca demonštrovali na konkrétnom materiáli.

Miznutie tela

Prvým moment, kde sa konfrontujeme s daným princípom miznutia tiel hercov je hneď úvod predstavenia, v ktorom sa háda Hedda so svojim mužom Tesmanom. Dôvodom ich hádky je návšteva Tesmanovej tety, ktorá mu symbolicky prináša ako dar do nového domu papuče – z perspektívy Heddy – znak Tesmanovej usadenosti a nudnosti.

Pódium je nám otočené z perspektívy obývačky, kde sa konflikt začína. Po pár replikách výčitky Heddy voči Tesmanovi graduju do otvorenej hádky a Hedda nie je schopná ďalej pokojne sedieť vedľa Tesmana na gauči v křčovitom objatí. Preto vstáva a odchádza do priestoru chodby, kde ju nevidíme iba počujeme. Odtiaľ mu ďalej vyčíta jeho vzťah k tete a jeho akademickú strohosť. Nachvíľu sa tak Tesman ocitá sám v priestore obývačky, kde mlčí a počúva výčitky Heddy a Hedda sa transformuje na hlas zúrivej manželky.

Jedná sa teda o metaforu *pars pro toto*. Heddinu komplexnú existenciu v danom konflikte reprezentuje iba jej zúrivý hlas. Pozíciu jej tela, gestá ako i výraz tváre si môžeme len domýšľať. Tesman naopak hlas stráca a jeho prítomnosť sa redukuje iba na pohľad zabodnutý do divákov. Vníname tak dva druhy prítomnosti. Prítomnosť hlasu a prítomnosť pohľadu. Hedda sa redukuje na hlas, ktorý nevidí ani reakcie adresáta – Tesmana, ani reakcie svedkov ich výmeny názorov – divákov, Tesman sa zase redukuje na mlčiace telo, ktoré vidí ako sa tvária diváci a cíti sa preto trápne.

Prítomnosť herca sa teda môže umocňovať metaforou *pars pro toto*, keď je divákovi kompletná prítomnosť tela aj hlasu herca odopieraná a miesto toho je konfrontovaný iba s časťou tejto prítomnosti.

Následne sa Tesman rozhodne konať a energicky prechádza do priestoru chodby – nachádzajúc sa za betónovou stenou – aby kontroval výčitkám Heddy. V priestore obývačky, ktorý ako jediný tvorí „kvalitný“ priestor, kde herca vidieť aj počuť, nezostáva nikto. Vidíme iba priestor s gaučom nad ktorým sa nesie zvuk hádky Heddy a Tesmana. Samozrejme mohli by sme interpretovať tento okamih aj z pozície reprezentácie. Mohli by sme povedať, že sa jedná o alegóriu znázorňujúcu rozpor medzi „krásou“ čistého interiéru bez ľudí – ako ho poznáme z katalógov IKEA – a realitou rozvrátených vzťahov v týchto útulných interiéroch. Mohli by sme naviazať na spomienky z detstva a interpretovať Ostermeierovo riešenie ako stavenie diváka do

pozície dieťaťa „pred ktorým sa neháda“. Avšak ani jeden z týchto významov nie je v danom okamihu tak dominantný, tak naliehavý ako samotný fakt, že je nám divákovi v porovnaní s našou bežnou skúsenosťou s divadlom, kde je všetko dobre vidieť a počuť odopierané čosi, čo patrilo k základu diváckej percepcie – že nemôžeme vidieť hercov a sme nútení si ich telá domýšľať. Táto skúsenosť šoku – a najmä jeho časová proporcia – výstup za stenou trvá minimálne dve minúty, kedy je nám odopretý pohľad na telo hovoriacich hercov – vytvára určitý potenciál aktivizácie diváckeho vnímania na intenzívnejšej úrovni. Jedná sa o podobný druh zážitku, ktorý popisuje Lichteová vo svojej *Teórii performativity* z performance Marini Abramovic *Tomášovy rty*:

„Podobná performance se vymyká přístupům tradičních estetických teorií. Tvrdošijně se vzpírá požadavkům hermeneutiky, jejímž cílem je porozumět uměleckému dílu. V tomto případě se ale nejedná ani tak o pochopení díla, jako spíš o zkušenosti a reakce, které umělkyně prožila a vyvolala v publiku – jinými slovy o proměnu všech zúčastněných... Jednání umělkyně neznázorňovala toliko ‚jíst s pít‘, ‚vyříznout si do podbřišku pěticipou hvězdu‘, ‚bičovat se‘ aj. Ale bylo jimi vykonáno to, co znamenala. Všem zúčastněným, umělkyni i divákům, vytvářela novou, vlastní skutečnost. Tuto skutečnost diváci nejen interpretovali, ale primárně zakoušeli.“²

Miznutie hlasu/prízrak

Ďalšou situáciou v ktorej pracuje Ostermeier s princípom nedostatku alebo odopierania, je príchod Tesmanovho konkurenta v konkurze na post profesora a Heddinej dávej lásky – Eilerta Løvborga. Pódium je v tomto výstupe otočené z perspektívy, kde bezprostredne vidíme opäť obývačku. Tesman na oslavu príchodu Løvborga do mesta nalieva šampanské, avšak pretože sa Løvborg pokúša definitívne skončiť s pitím, odmieta ho. Tak Tessman s Brackom odchádzajú vypiť svoje poháre na terasu a Hedda za nimi zasúva sklenenú stenu. Vďaka tomu ich môžeme vidieť, ale nie sme schopní ich počuť.

Ostermeier tento princíp (za sklom nie je počuť), ktorý divák pozná z vlastnej skúsenosti nepočutia jednanja za sklom, deleguje aj do situácie medzi jednotlivými postavami a umocňuje tak napätie medzi nimi, keď nechá Tesmana nepočuť rozhovor Heddy s Løvborgom.

Løvborg sa vyznáva Hedde, že ju ešte stále miluje. Môže si to dovoliť, pretože vie, že Tesman ho cez sklo nepočuje. Avšak Tesman sa z terasy neustále nepokojne pozerá po dvojici Hedda a Løvborg a tak sú obaja nútení svoje telo a hlas prispôbiť dvom rôznym motiváciám. Telá Løvborga i Heddy odpovedajú Tesmanovmu pohľadu a predtierajú nezáväznú konverzáciu, avšak na úrovni hlasu sú slobodní, a tak môžu hovoriť otvorene o najintímnejších pocitoch. Týmto rozdelením, ktoré prirodzene determinuje priestor, vzniká obrovské napätie v hereckom výkone, kedy sa pred divákovi plne rozkrýva schizofrenický rozpor v živote Heddy Tesmanovej. Na jednej strane by totiž chcela prežívať slobodný a autentický život – ktorému odpovedá jej narábanie s hlasom v danej situácii – emotívne chrenie replík o dávno potlačaných citoch a o nemožnosti opustiť Tesmana, pretože je jeho právoplatnou manželkou, no na druhej strane musí rešpektovať spoločenské konvencie, ktoré skutočne veľmi presne Ostermeier interpretuje ako diktát pohľadu, ktorému musí slúžiť „slušné“ telo. V popisovanej situácii je to hypnotizujúci pohľad Tesmana, na ktorý Løvborg aj Hedda reagujú křčovitými úsmevmi a mávaním Tesmanovi, ktorý im ale ich „láskavosť“ neopláca a naďalej sa uprene na dvojicu díva, aj keď mu v druhom pláne, na terase, Brak niečo rozpráva.

Ostermeier predvádza dokonalú prácu s detailom. Princíp ohrozovanej, alebo oslabovanej prítomnosti herca skrz znemožňovanie divákovi raz herca počuť, inokedy vidieť, naopak hercovu prítomnosť v dramatickej situácii umocňuje. Ilustrácia dramatického textu sa skrz konkrétny zážitok úbytku v toku akustických a vizuálnych informácií stáva udalosťou tu a teraz. O čo je Tesman desivejší keď je jeho prítomnosť umocnená ponúknutím iba pohľadu na hercovu telo vzdialené od divákov i tiel Løvborga a Heddy na maximálnu možnú vzdialenosť – navyše ešte telo nielen vzdialené, ale aj zbavené hlasu. Jeho herecká aura je v tomto riešení intenzívnejšia než keby bol na scéne prítomný bezprostredne a jeho nezáväzný dialóg s Brackom by sme počuli rovnako ako dialóg Heddy s Løvborgom.

¹ LEHMANN, Hans-Thies. Prítomnosť divadla. In ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 55.

² FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, s. 18–19.

Popisované odopierajúce riešenie má svoju interpretáciu tak v ráde reprezentácie, ako alegória „dozerajúcej spoločnosti“, ktorú reprezentuje Tesmanov pohľad (v tomto chápaní sa nám umocňuje aj výklad spomínaných prechodov medzi obrazmi, kedy nám Ostermeier okázalo nastavuje Heddu v ľudoprázdnom priestore, ktorý pripomína zrazu ZOO, alebo výklad, kde je jasne definovaný rád subjekt – objekt a Hedda je naším dývaním sa až násilne objektivizovaná na vec), ako aj v ráde prítomnosti, kde aj bez poznania kontextu vnímame umocnené bytie Tesmana ako „prízraku“.

Obdobný princíp miznutia hlasu používa Ostermeier v riešení situácie, kedy Brack, rodinný priateľ Tesmanovcov, v skutočnosti však tajný nápadník Heddy, začne Heddu po Løvborgovej smrti vydierať kvôli tomu, že u neho bola nájdená Heddina zbraň.

Situácia sa odohráva v polohe, kedy bezprostredne vidíme terasu, ale tá tvorí akusticky jednotný priestor s obývačkou, pretože sklenené dvere sú otvorené. Akonáhle Brack po prvýkrát pred Heddou zmieni, že vie o jej zbrani nájdenej pri tele mŕtveho Lovborga, pozrie sa na divákov a mlčky zasunie celý blok sklenených dverí. Nasleduje celý jeden dialóg ponorený do ticha. Divák nepočuje jediný zvuk z priestoru obývačky, čiže nastáva efekt ako keď pri televízii vypneme zvuk, ale obraz nám beží v podobe, akoby zvuk znel ďalej – žiadne vysvetľujúce gestá, žiadne titulky. Sme svedkami vedomého odopierania jednej zo základných zložiek pri výmene informácií v divadle – od zvuku. Ostermeier túto absenciu zdôrazňuje prácou s totálnym tichom, kedy nám do daného okamihu ani nepustí hudbu, aby obraz režijne legitimizoval ako „dobré postavený“. Ostáva kruté ticho kontrastujúce s vizuálnou plnosťou.

Samozrejme aj tu by sa dali pomenovávať roviny reprezentácie. Dané riešenie môžeme chápať ako alegóriu tajných dohôd (tak často tušených v dnešnej politike), ktoré vnímame ako jednanie za zatvorenými dverami – v tomto prípade sa jedná o boj o kontrolu nad režimom pravdy – teda ako bude pravdivo chápaná Løvborgova smrť. Avšak žiaden z týchto racionálnych úsudkov nie je v danom okamihu silnejší ako priama skúsenosť s Ostermeierovou režijnou krutosťou, kedy nám ukazuje celý jeden obraz bez čohosi načo si esteticky v realistickej dráme nárokuje právo – na reč postavy. Miesto toho strácame zreteľ postáv a vnímame aurou nabitú telá v ich prítomnosti, ktorú vytvára naše strádanie. To diváka samozrejme angažuje domýšľať si, čo si daní hrdinovia hovoria, alebo si skrátka len užívať intenzitu tu a teraz skrz princíp narušenia očakávaného.

Teplo a chlad

Tému prítomnosti a umocneného času tu a teraz otvára aj riešenie začiatku druhého dejstva. Z reproduktorov hrá súčasná popová pieseň à la Jose Gonzáles (gitara a príjemný mužský spev). Točňa sa pomaličky otáča a ľudoprázdny priestor osvetľuje iba projektor, ktorý premieta zábery na luxusné autá zaparkované v high-society štvrtiach. Divák sa ponára do celkového pomalého tempa, celé pódium sa trikrát stihne otočiť o 360 stupňov a v okamihu, kedy by sa mohlo začať vytykať Ostermeierovi nadužívanie tejto atmosféry, tak práve vtedy sa pri otáčaní začne odkrývať postava Heddy držiacej pištoľ namierenú do hľadiska. Stojí na jednom mieste – v priestore chodby. Tým, že sa točňa stále pomaly pohybuje, Hedda stihne namieriť skoro na celú šírku hľadiska.

Ostermeier, ale nenechá vypnúť hudbu či projekciu. Nezastavuje ani pohyb točne, všetko sa hýbe ďalej v rovnakom tempe. Heddino telo zodpovedá tomuto estetickému chladu – vôbec sa nehýbe. Až v okamihu, keď Hedda mieri na stred hľadiska, točna sa zastaví.

Hedda ďalej mieri na divákov, projekcia pokračuje, ale tentokrát bez hudby – v zhustenom tichu. Všetci napäto čakajú na výstrel. Tu a teraz nadobúda hustotu útočiacu na najzákladnejšie pudy diváka. Nikto sa totiž nebojí reálneho náboja, aj keď pohľad na namierenú zbraň nebude nikdy príjemný, avšak každý sa desí hlasného zvuku poplačnej pištole. Napätie umocňuje ešte Hedda, ktorá so zúrivým pohľadom ostro zabodnutým do divákov začne vraštiť tvár a ruky sa jej mierne roztrasú.

To čo bolo až opulentnou krásou estetizovanej pomalosti sa zrazu kontrastne zhusťuje do dynamicky „napínaveho“ okamihu pred výstrelom.

Ostermeier tak vytvára pôsobivý kontrast medzi našim očakávaním (opäť uvidíme Heddu za zapršaným sklom) a tým, čo miesto neho dostávame a taktiež pôsobivý kontrast medzi estetikou chladu a estetikou tepla.

Lehmann tento estetický princíp kontrastu medzi chladom a teplom popisuje nasledovne:

„Pre toho, kto očakáva zobrazenie ľudských – v zmysle psychologických – skúsenostných svetov, môže tento krok [odopierania ľudských skúsenostných svetov, poz. ib] predstavovať ťažko znesiteľný chlad. Ten pôsobí mimoriadne prekvapivo, pretože v divadle v skutočnosti nejde o čisto vizuálne procesy, ale o ľudské telá s ich teplom, s ktorým vnímajúca obrazotvornosť nevyhnutne asociuje ľudské skúsenosti. Je teda provokatívne, keď sú tieto ľudské prejavy spútané vo vizuálnych rastroch a napríklad vojenská scéna vo Wilsonových The Civil Wars je zobrazená ako hrozivo chladné (a krásne) prepracované masové umieranie.“³

Zvuk popu, pomalé otáčanie, potmenené svietenie kontrastujúce s ostrým plošným svetlom, slow motion záber kamery – vytvárajú Lehmannom popisovanú estetiku chladu, voči nej kompozične stavia Ostermeier telo Heddy a pištoľ odkazujúcu k telám divákov. Teda tento estetický hlad odhmotnenej krásy obrazne povedané zahrieva telesnou prítomnosťou Heddy a upozornením na ohrozené (najmä strachom z nepríjemného výstrelu) telá divákov.

Kľúčovú úlohu v tomto momente zohráva práca s hudbou. Ak Lehmann uvádza ako príklad tvorbu Roberta Wilsona, musím k jeho postrehu z *The Civil Wars* dodať, že z vlastnej skúsenosti s Wilsonovou prácou na projekte *Věc Makropulos* viem, ako je v jeho režijnom jazyku podstatné neustále nechávať znieť hudbu. Nejedná sa však o prejav nedostatočnej režijnej invencie, ale o zachovávanie permanentného chladu – teda odtelesnenej krásy. Wilson vníma hercovo telo ako súčasť scénografie a estetizovaným pohybom herca potláča akúkoľvek pripomienku jeho telesnosti. Kľúčovým pri tomto procese je nepočuť hercovo telo nikdy v jeho telesnej doslovnosti. Preto hudba znie nad každým krokom, nad každým nádychom, zvukom pádu atď.

Ostermeier kumuluje v popisovanej pasáži chlad najmä vďaka príjemnej pomalej (popovo „krásnej“) hudbe. Avšak v momente, keď sa hudba vypne a my počujeme (akoby) neestetizované zvuky hľadiska a zvuk dychu Heddy, sme v sekunde konfrontovaní s teplom našich tiel. Náraz týchto dvoch princípov – teda určitá forma estetického šoku – generuje umocnenú prítomnosť, kedy všetky rámce dramatického textu prekonáva postdramatická, alebo performatívna kvalita priamej skúsenosti s tu a teraz. Opäť sme vytrhávaní z rádu reprezentácie k rádu prítomnosti.

Vyvrcholením Ostermeierovho konceptu miznutia tela a hlasu herca je záver predstavenia.

Pódium umiestnené na točne je nastavené z perspektívy obývačky. Evlstedová, Løvborgova spolupracovníčka si uvedomuje, že má odložené Løvborgove poznámky a tak jeho kniha môže byť vydaná. Tesman má z tejto informácie obrovskú radosť, pretože by jeho dielo rád vydal pod svojím menom. Elvstedová, Tesman aj Brack začnú po zemi rozkladať Løvborgove papieriky s poznámkami a snažia sa ich usporiadať. Hedda je z chovania spoločnosti znechutená a prežíva vrcholné zhnusenie zo svojho manžela i z neúspechu Løvborgovej romantickej samovraždy, ktorá spoločnosťou, v ktorej žije nijako nepohla.

Odchádza preto do priestoru chodby, kde ju nevidíme. Chvíľku sledujeme skupinku pracujúcu nad poznámkami, načo sa zo zadného priestoru ozve divoká punková hudba. Tesmana výstrelok Heddy vyrušuje v práci, a preto volá cez celé javisko na Heddu, aby stišila hudbu. Hudba sa vypne. Nasleduje výstrel z priestoru, ktorý všetci odignorujú ako zvyčajnú nahnevanú reakciu Heddy – pretože Hedda zvykla často strieľať z pištole svojho otca. Tesman sa dokonca nad jej rebelantským gestom zasmieje. Skupinka pokračuje v práci triedenia poznámok ďalej. Vrcholná scéna Heddinej samovraždy je nám odopretá, ani jeden z hercov na ňu nereaguje. Hedda Gabler zmizla definitívne. Je tu možné vnímať paralelu estetického princípu miznutia Heddy s posvätnosťou ekyklémy a zobrazovania smrti v gréckej tragédii. Tragika konca života hrdinu je neobsiahnuteľná, neznázorniteľná. Neexistuje princíp, ktorý by bol adekvátnejší k smrti hrdinu ako neprítomnosť jeho tela v priestore tiel ostatných postáv. Princíp, ktorý sa tým uvoľňuje, je princípom transformácie. A to tak transformácie tela Heddy od fyzickej prítomnosti k definitívnej neprítomnosti, ako aj

³ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 151.

transformácie celej zobrazovanej spoločnosti Tesmana, Bracka a Elvstedovej. Zmiznutie Heddy totiž nesprítomňuje iba samotnú Heddu, ale aj nanovo sprítomňuje v zmysle postdramatickej prítomnosti stále rovnako prítomné telá ostatných. Jej nebytie transformuje kvalitu bytia čiperných prospechárov Tesmana, Bracka a Elvstedovej na kvalitu až iritujúcej prítomnosti.

Na záver analýzy inscenácie *Hedda Gabler* uvádzam citát z diela súčasného francúzskeho filozofa Ernesta Laclaua, ktorý daný princíp miznutia/nepřítomnosti popisuje na alegórii ľudí žijúcich v blízkosti zvuku vodopádu:

„Vzpomeňme si na dobre známý prípad ľudí žijúcich u vodopádu. Tito lidé po celý život slyší hluk padající vody – to znamená, že tento zvuk ve skutečnosti vlastně neslyší. Pokud ale padání vody jednoho dne z jakéhokoli důvodu ustane, začnou slyšet to, co striktně vzato slyšet nelze: ticho. Je to chybění něčeho, co takto nabylo plné přítomnosti... ticho je slyšitelné pouze jakožto chybění někdejší plnosti.“⁴

Laclauov citát môžeme teda chápať ako zdôvodnenie významu ostermeirovskej krutosti odopierania a paralela s pojmom divadla krutosti Antonina Artauda je celkom na mieste. Jej podstatou nie je samoučelný šok, ale sprítomňovanie čohosi, čo môže byť prítomné len skrz svoje miznutie.

2. Ein Volksfeind. Od hypernaturalizmu k prieniku reálneho

Ein Volksfeind (Nepřítel lidu)

Schaubühne am Lehniner Platz

Premiéra: 18. 6. 2012

Autor: Henrik Ibsen

Réžia: Thomas Ostermeier

Scénografia: Jan Pappelbaum

Kostýmy: Nina Wetzel

Hudba: Malte Beckenbach, Daniel Freitag

Dramaturgia: Florian Borchmeyer

Svietenie: Erich Schneider

Maľby na stene: Katharina Ziemke

Osoby a obsadenie:

Dr. Stockmann: Stefan Stern

Peter Stockmann: Ingo Hülsmann

Katharina: Eva Meckbach

Hovstad: Christoph Gawenda

Aslaksen: David Ruland

Billing: Moritz Gottwald

Morten Kiil: Thomas Bading

Vo svojej analýze inscenácie Thomasa Ostermeiera *Ein Volksfeind* by som sa rád zameril na problematiku vzťahu medzi hypernaturalizmom a prienikom reálneho. Ostermeier vo svojej režijnej kompozícii inscenácie *Ein Volksfeind* totiž pozoruhodne pracuje s budovaním kontrastu medzi hypernaturalistickou ilúziou a cieľným útokom na ňu prostredníctvom akcentovania mimoestetických prvkov, ktoré ju narúšajú. Tento dynamický vzťah ilúzie a reality tvorí takpovediac odveký problém samotnej estetiky, avšak v kontexte našej globalizovanej civilizácie žijúcej v každodennej prítomnosti vplyvu kultúrneho priemyslu nadobúda tento estetický problém nové spoločenské konotácie, s ktorými Ostermeier vedome pracuje ako si ukážeme na nasledujúcich príkladoch.

Hypernaturalizmus. Pop a hipsteri

Hypernaturalizmus ako taký definuje Lehmann najmä skrz princíp hustoty znakov. Zatiaľ čo napríklad v lyrizovanom divadle tvorca zámerne vytvára určité medzery medzi materiálom, z ktorého je hmotne tvorená a jeho imaginatívnou nadstavbou, tak v hypernaturalistickom divadle je tento priestor redukovaný na minimum. Nastupuje tak estetika doslovnosti. Napríklad pokiaľ v lyrickom divadle herec začne brechať, avšak je to len alegória pars pro toto a divák si musí domýšľať ostatné rysy vytvárajúce zobrazovaného psa, v hypernaturalistickom zobrazení symbolizuje psa skutočný pes. Hypernaturalizmus čerpá svoje pôsobenie v prítomnosti vyššej hustoty znakov. Dalo by sa povedať, že v hypernaturalizme príchod skutočného psa bude vždy symbolom psa rovnako ako v lyrickom divadle, avšak hustota obrazu (jeho zrnitosť) skutočného psa na javisku bude intenzívnejšia (viac prvkov odkazujúcich k psovi ako ho poznáme z mimoestetickej reality) ako hustota obrazu herca, ktorý napodobňuje zo psa iba brechanie.

Predpona hyper odkazuje k takej podobe naturalizmu, kde je táto hustota dovedená až do krajných dôsledkov. Reflektovanie tejto hustoty totiž vedie k reflexii samotného vnímania diváka, k jeho očakávaniam voči zobrazovaniu reality na javisku. Predmetom umeleckej výpovede sa tak nestávajú len skutočnosti zobrazované prostriedkami naturalizmu, ale aj hypernaturalizmus a jeho hustota označovania ako taká.

Tieto nové perspektívy, ktoré otvára pojem hypernaturalizmus a jeho konfrontácia s realitou samotnou sa tak stanú kľúčovými pre našu analýzu inscenácie *Ein Volksfeind*.

Ostermeier zasadzuje dej inscenácie striktno do súčasnosti. Doktor Stockmann, žije so svojou manželkou Katharinou v spoločnom byte s priateľmi Billingom a Horsterom. Ich príslušnosť k súčasným pomeroch sa vo vizuálnej stránke inscenácie podčiarkuje najmä prostredníctvom kostýmu. Všetci okrem Petra Stockmannna Alsakena a Mortena Kiila sú oblečení ako takzvaná subkultúra hipsterov. Teda súčasných mladých ľudí, príslušníkov generácie Y, ktorí sa zaujímajú o módu a často sa odkazujú k móde 80. a 90. rokov. Charakterizuje ich aj niekedy úprimný, niekedy pozérsky záujem o ekologické a politické témy. Mnohí z nich majú tendenciu zaujímať sa o umenie, alebo ho priamo praktizovať. Odvrátenou stránkou subkultúry hipsterov je rozpor medzi týmito ideálmi a konzumnou realitou v ére kultu sebaaprezentácie. Mnohí z hipsterov síce kritizujú kapitalizmus, avšak nakupujú svoje imidžové doplnky v nákupných centrách, aby ich následne spektakulárne demonštrovali na sociálnych sieťach.

Stockmann nosí kockovanú košeľu, vintage koženú bundu a samozrejme úzke nohavice, jeho manželka Katharine zase má na sebe čiernobielu retro blúzku a kožené úzke nohavice. Billing má typické – pre subkultúru hipsterov až ikonické – okuliare značky Ray Ban. Hovstad pôsobí ako vystrihnutý z katalógu firmy H&M, ktorá patrí medzi vyhľadávané značky komunity hipsterov. Avšak okrem danej subkultúry, o ktorej sa síce v inscenácii nehovorí otvorene, ale je nám vizuálne priamo ukazovaná, sa Ostermeier približuje v uchopení kostýmov aj k vizuálnej podobe dnešných top manažerov a ľudí pracujúcich v nadnárodných korporáciách. Imidžové okuliare postavy šéfredaktora miestnych novín Aslaksena odkazujú k záľube mocných demonštrovať svoj cit pre súčasný design, dokonale padnúci drahý oblek a masívne hodinky zase jasne vo vizuálnom kóde súčasnej spoločnosti zasadzujú postavu Stockmannovho brata Petra do skupiny súčasných politikov.

Ostermeierov hyperrealizmus nekončí len pri riešení kostýmov. Je badateľný aj v práci s priestorom a jeho znakovou hustotou. Priestor prvého dejstva veľmi verne predstavuje spoločne zdieľaný byt mladých. Zariadenie odkazujúce k IKEA výrobkom je rozložené cez celú šírku javiska. Naľavo je umiestnená obývačka s gaučom a konferenčným stolíkom napravo je veľký drevený nenalakovaný (IKEA prírodne pôsobiaci) jedálenský stôl. Okolo neho sú hudobné nástroje: elektrická gitara, elektrické bicie a mikrofón, avšak nejedná

⁴ LACLAU, Ernesto. *Emancipace a radikální demokracie*. Praha: Univerzita Karlova, 2013, s 131.-

sa o nástroje, ktoré by slúžili brechtovským songom, ktoré by rozriedovali hyperrealistickú hustotu označovania, ale popisujú záľubu mladých priateľov v hudbe. Stockmann s manželkou a Billingom totiž majú svoju kapelu. Priestory pre alegorické doplnovanie „literárnej nedourčenosti“ sú tak v práci s obrazom minimálne. Princíp doslovnosti dominuje, a to nielen v statickom obraze, ale aj v riešení hereckých situácií.

Avšak toto pracovanie s hypernaturalizmom nie je prvoplánové. Okrem toho, že tvorí kontrast prieniku reálneho, v IV. dejstve považujem Ostermeierov hyperrealizmus aj za prejav legitímneho vyrovnávania sa s historickým textom. Literárna autorita diela a jej aura je totiž v prípade uvádzania klasikov často silou, ktorá odvádza pozornosť diváka od prítomnosti, neustále sa totiž pohybuje v spomienkach na predošlé inscenácie textu, loví po nedokonalostiach zobrazovania historického prostredia, alebo dohliada na „správnu intepretáciu“. Ibsen uvedený v tak vernom prostredí súčasnosti dáva divákovi i tvorcom nachvíľu zabudnúť na veľkoleposť diela, ktorého historický odstup len dokladá, že „dielo sa preverilo vekmi“. Ostermeier súčasným hypernaturalistickým riešením otvára možnosti vnímania problému kúpeľného mestečka ako aktuálneho problému, ktorý namiesto časovosti opakovania nadobúda časovosť tu a teraz, alebo aspoň väčší potenciál k nej.

Hneď v úvode po príchode Stockmanna do bytu ho víta manželka, ktorá odchádza do zákulisia, aby vzala hrniec s cestovinami, z ktorých sa parí, a následne sa všetci zídu pri večery, kde spoločne cestoviny skutočne konzumujú.

Keď na konci prvého dejstva prichádza Katharinin otec, Stockmannov svokor Morten Kiil, prichádza so skutočným psom, vlčiakom. Hypernaturalistickú ilúziu Ostermeier doťahuje až do komických dôsledkov, keď realisticky režíruje psa. Ten totiž je vycvičený aby počas dialógu Kiila s Stockmannom sedel na jednom mieste a to aj v momente odchodu pána – Mortena Kiila, ktorý si až pri dverách uvedomuje, že mu pes chýba, a tak na neho zapísa, aby spolu odišli.

Všetky tieto detaily akoby narúšali čítanie textu a smerovali pozornosť k prítomnosti tu a teraz.

Pocit hypernaturalizmu umocňuje aj práca s časom. Ostermeier cielene narúša temporytmus dramatického textu predstavujúceho „dôležité“ fragmenty fabule. Cielene niektoré situácie predlžuje v tichu po ukončení dialógu. Ruší konvenčné rámovanie.

Napríklad v druhom dejstve v okamihu, kedy doktor Stockmann odovzdáva Hovstadovi ako redaktorovi miestnych novín svoju správu o chemickom rozbere prameňa. Hovstad odchádza a Ostermeier miesto strihu necháva ešte chvíľu Stockmanna zmätene sedieť samého v gauči a následne približne minútu celkom zamyslene chodiť po byte. Až po tomto intermezze prichádza ďalší výstup s manželkou Katharine.

Dokonalým príkladom je prvá návšteva Stockmannovho brata Petra. Peter prichádza na návštevu k svojej rodine v priateľskej atmosfére. Stockmann, ktorý sa ale práve dozvedel o závadnosti prameňov v mestských kúpeľoch, okamžite konfrontuje svojho brata – člena mestskej rady – so svojím závažným zistením. Ingo Hülsmann hrajúci Stockmannovho brata tu dokonale do najprecíznejších intonačných a gestických detailov predstavuje mestského radného Petra Stockmanna ako dokonalý prototyp súčasného pokryteckého politika. Jeho reakcia na bratovu správu je najprv nesmierne súcitná. Prejavuje zhrzenie. Rytmus situácie dáva hercom čas vyhrať všetky pauzy, konkrétne Peter si v pietnom zamyslení drží veľmi dlhú pauzu, kým pomaličky začne dávkovať svojmu bratovi svoje skutočné názory. Veľmi precízne volí pojmy, ktoré súdiac podľa diváckych pobavených reakcií odkazujú k jazyku súčasných nemeckých politikov.

Nakoniec sa Peter dostáva k vyjadreniu, že výsledky chemického rozboru miestneho liečivého prameňa musia byť utajené, pretože inak by to znamenalo krach pre mesto, avšak bez akéhokoľvek narušenia integrity svojho monológu, ktorý sa začínal zhrzením nad touto ekologickou katastrofou. Hülsmannov cit pre žánr je v celom uchopení Petra Stockmanna nesmierne presný. Ani na jediný moment svoju postavu ne-

zrádza výsmechom – paródiou, celú inscenáciu si uvedomuje komický kontext celku, avšak do tohto smiechu sa kladie spolu s postavou bez narušenia rámca hypernaturalizmu. Následne sa medzi bratmi rozvinie konflikt, ktorý graduje až do fyzickej konfrontácie, kedy sa doktor Stockmann vrhne sa svojho brata, zhodí ho na gauč a už-už by ho udrel, keby mu nezachytila ruku jeho manželka Kathrin.

Celá situácia sa odohráva v plošnom bielom svetle. Nezaznieva hudba, Ostermeier opäť dokazuje ako vedome dokáže pracovať s hyperrealistickou kvalitou ticha. Scéna stojí len na psychologicky dokonale vykreslených hereckých výkonoch. Rytmus dialógu odmieta akýkoľvek automatizmus, všetko akoby vznikalo priamo pred divákom. Ostermeier až demonštratívne používa všetky každodenné pauzy, zakoktania, odkášľavania, epizodické odbočky komentujúce detaily v priestore, teda veľmi precízne vytvára plastický rytmus plný narušení a nečakaností v mikropriestoroch dialógu, ktoré týmto nesamozrejým rytmom odkazujú k zneniu každodennosti.⁵

Samozrejme sa jedná o zdanie. Aj keď herci rešpektujú v popisovanej situácii štvrtú stenu a situácia akoby spontánne vznikala pred nami – všetko je dopredu naskúšané a herci si uvedomujú imaginárnosť štvrtej steny.

Ostermeierov *Ein Volksfeind* vzniká v celkom inom spoločenskom kontexte ako realizmus Stanislavského a Antoina. Vzniká totiž v ére každodennej skúsenosti súčasného človeka s takzvaným kultúrnym priemyslom.

Médiami, ktoré kultúrny priemysel využíva najčastejšie, sú nesporne film, televízia a fotografia. Teda médiá s prirodzene pomerne vysokou hustotou obrazovej popisnosti. Kým literatúra svojím „literárnym nedourčením“ poskytuje čitateľovi veľký priestor pre jeho fantáziu – film, televízia a fotografia v rukách kultúrneho priemyslu neočakáva takmer žiadny vklad fantázie od konzumenta. Plochy nedourčenosti sú minimálne. V kontexte tejto doslovnosti buduje Baudrillard svoju koncepciu pojmu hyperrealizmu. Ten chápe ako bezduchý princíp mediálne vystupňovanej podobnosti vecí so sebou samými.

Nesporne táto forma hyperrealizmu slúži v mnohých prípadoch reklám či soap opier ako určitý „návod ako žiť“.

Narozdiel od kontextu kultúrneho priemyslu (ktorý môžeme vnímať napríklad v kinosálach multiplexov, v ráme billboardov či pod logom televíznych staníc ako NOVA) disponuje Schaubühne iným rámcom, v ktorom tento hypernaturalizmus⁶ nadobúda nový kontext. Divadlo je teda priestorom určitej očakávanej transformácie ako o tom píše Lehmann:

„Divadlo tak zároveň pripomína priestor nového konštituovania, líšiaceho sa od oficiálne schváleného, podnecuje implicitne nielen k performatívnym aktom, ktoré vytvárajú nový význam, ale aj k takým, ktoré novým spôsobom prinášajú, alebo lepšie: riskujú význam.“⁷

Schaubühne je divadlom, ktoré vedome tento fenomén akcentuje a veľmi dbá o svoj spoločenskocritický obraz (organizovanie prednášok s filozofmi, sociológmi a politológmi o stave súčasného sveta, angažovaná dramaturgia, uverejňovanie rôznych spoločenskocritických eseí v divadelných novinách *Schaubühne* atď.). Tento kontext však nie je len PR imidžom divadla, ale aj materiálom, s ktorým Ostermeierove inscenácie vedome počítajú.

Hypernaturalizmus Ostermeiera teda cielene ukazuje hustotu znakov známu z kultúrneho priemyslu, ale nevolí toto riešenie preto, aby vytváral hyperrealistické modly, aby prezentoval nové trendy v móde alebo interiérovom vybavení, ako to mnohé produkty kultúrneho priemyslu takzvaným product placementom robia. Jeho hypernaturalizmus je citáciou spomínaných princípov (kostymérka sa nesnaží vytvoriť nové trendy v obliekaní, ale cituje aktuálne – aj keď ani táto možnosť hyperrealistického dekódovania Ostermeierovho

⁵ Osobne mi hypernaturalistická detailnosť herectva veľmi pripomínala herectvo v tvorbe režiséra Larsa von Triera, ku ktorého filmu *Dogville* akoby odkazovala aj čierna zadná stena v obývačke Stockmannovcov pokreslená kriedou. Všetky herecké dialógy sú budované s dôrazom na psychologický popis postáv a vzťahov medzi nimi a s dôslednou prácou s detailom. Paralela medzi inscenáciou *Ein Volksfeind* a filmom Larsa von Triera je ešte o to zaujímavejšia, že tvorcovia vytvárajú podobný estetický efekt zrkadlovo obrátenými postupmi – v *Dogville* sa do prirodzene hustého znakového prostredia filmu klade riedkosť výpravy v čiernom štúdiu, zatiaľ čo divadlo prirodzene s hypernaturalisticky redším prostredím, Ostermeier režijnými prostriedkami naopak zahusťuje. Paralelu medzi inscenáciou *Ein Volksfeind* a filmom

Dogville podporuje aj zadná stena v obývačke Stockmannovcov pokreslená kriedou, v ktorej nie je ťažké vidieť čierne štúdio *Dogvillu* s kriedou nakreslenými prostrediami.

⁶ Hyperrealizmus používam iba pre popis foriem kultúrneho priemyslu odkazujúc na Baudrillarda, hypernaturalizmus pre popis princípov súčasného divadla odkazujúc na Lehmannu.

⁷ LEHMANN, H.-T. Op. cit., s. 127.

hypernaturalizmu nie je nikdy vylúčená), ktoré sa v kontexte divadla akým je Schaubühne stávajú minimálne problematizovanými – ich význam sa začína riskovať.

Aby sa tento zámer akcentoval, je divák počas usádzania sa na svoje miesto pred začiatkom predstavenia konfrontovaný s plátnom natahnutým cez celý javiskový rám, na ktorom je projekcia úryvku textu súčasného politického filozofa Julie Coupata s názvom *Vzpouza přichází*.⁸ Tento text je príznačným rámom, ktorý vytvára kontext všetkému Ostermeierovskému hypnaturalizmu a každodenné popisy drobnosti zasadzujú do spoločensko-politicky kritického postoja, ktorý reprezentuje Coupata.

Veľmi podobne funguje aj zachádzanie s popovou hudbou, ktorá je pre Ostermeierov jazyk charakteristická.

Kapela doktora Stockmanna, jeho ženy a Billinga nespieva svoje piesne, ale cituje už existujúce skladby *Crazy* od Gnarlisa Barkleyho, *Guns of Brixton* od The Clash a *Changes* od Davida Bowieho. Domievam sa, že Ostermeier opäť nepoužíva populárnu kultúru iba ako rozumný marketingový ťah, ale zasadzujú ju do kontextu problémov v dnešnej spoločnosti. Navyše fetišistickú radosť zo znenia populárnej hudby v duchu hypnaturalizmu neustále narúša.

V situácii, kedy Billing spieva *Crazy* vo veľmi pomalom tempe a vytvára tak príjemnú lyrickú atmosféru, ponáranie sa je vyrušené zvukom zvonenia mobilného telefónu. Billing však pokračuje v speve ďalej. Nato vbíha na scénu Katharina, ktorá hľadá zvoniaci telefón. Pýta sa Billinga, či vie, kde je, Billing ďalej hrá pieseň. Katharina zmetene pobíha po priestore a hľadá mobil, do toho začne zo zákulisia plakať dieťa, prichádza doktor Stockmann, Katharina mu chce povedať, aby sa postaral o plačúce dieťa, ale pri hluku hudby, plaču a telefónu ju Stockmann nepočuje – tak Katharina okrične Billinga, aby konečne prestal hrať.

Obdobné narušenie popu hyperrealizmom každodennosti nastáva, keď kapela skúša svoju interpretáciu *Changes*. Skúška začína tesne po prerušenej hádke Stockmanna s Katharinou o tom, či by sa mal v kauze zamorených prameňov angažovať. Billing dvojicu ako malé deti oddeľuje a privádza ich za ruku k nástrojom. Sám začne hrať na elektrickej gitare. Katharina spieva, avšak stále sa nahnevane pozerá na Stockmanna. Keď herci rozvinú skladbu a divák sa do nej začína započúvať, Katharina náhle nahnevane prestane spievať a bez pauzy naviaže na hádku v ktorej ich prerušil Billing. Mikrofón – ako jednotné akustické prostredie – vytvára paralelu medzi manželskou hádkou a spevom. Je to ten istý rámec zvuku, v ktorom počujeme *Changes* a hneď nato výčitky manželovi, ktorý svojim aktivizmom ohrozuje rodinu.

Ostermeier teda popkultúru – existujúcu vždy v určitej vzduchotesnej izolácii voči realite – ostro konfrontuje s hyperrealizmom každodennosti. Tento efekt pôsobí ako náraz, pretože esteticky je popkultúra opakom každodennosti – je určitým ideálnym svetom. Táto zdanlivosť je inscenačnými prostriedkami veľmi zreteľne demaskovaná a opäť viac ako reprezentácia významu pôsobí v konkrétnej skúsenosti diváka raz s popom ako s plétorou, prehustením znakov, kedy sa mieša pop so zvukom mobilu, detského plaču a reči Katharine a degraduje sa iba na zložku veľkého hluku našej každodennosti. Inokedy pop pôsobí ako ironický komentár seba samého, keď nad hypnaturalistickou hádkou manželov znie idealizujúce Ch-ch-ch-changes.

Okrem tohto kontextu je ešte nutné zmieniť určitú fragmentárnu pravdivosť popu ako o nej píše v *Gott ist ein DJ* Falk Richter. Zdelenia populárnych piesní nikdy nevytvárajú celkový myšlienkový systém, sú však schopné emocionálne angažovanejšie – vďaka pôsobeniu hudby – umocniť fragmentárne tvrdenia. Sú to akési výkriky, zdanie signálov, ktoré svojou fragmentárnosťou, vytrhnutosťou z kontextu, pôsobia tajomne a tým mysticky pravdivo.

Úlomky textov: changes (zmeny), turn and face to strange (otoč sa k zvláštnemu), I remeber when I lost my mind (pamätám si, kedy som stratil myseľ), who do you think you are? (kdo si myslíš, že si?), When they kick at your front door how you gonna come? With your hands on your head or on the trigger of your gun (keď ťa vyhodí od dverí, ako sa vrátiš? S rukami nad hlavou, alebo na spúšti tvojej zbrane?) atď. ... tak pôsobia ako metazdelenie súznejúce so základnou témou spoločenskej vzbury, stávajú sa akýmisi emočne umocnenými keywords inscenácie.

Práca s doslovnosťou popu, subkultúry hipsterov, filozofickým textom Coupata je pozvaním k ich vnímaniu v nových rámcoch a táto priama skúsenosť ako zakúšanie každodennosti v rámci „umenia“, alebo popu

v rámci každodennosti je formou prítomnosti, ktorá vyžaduje v prvom rade priame zakúšanie týchto prienikov rámcov, a až v druhom rade je reprezentáciou významu. Skutočnosti v hypnaturalizme Thomasa Ostermeiera sa nám teda ukazujú, nastavujú sa nášmu úsudku a ten sa v druhej časti stane spoluvorcom inscenácie.

Prienik reálneho

Pokiaľ sme doteraz písali o princípoch hypnaturalizmu, tak sme písali primárne o Ostermeierovej práci s ilúziou. Pretože hypnaturalizmus je iluzívny, nejedná sa o realitu samotnú. Spontaneita je precízne naskúšaná a autenticky pôsobiaci rytmus je výsledkom citu režiséra pre prácu s časom. Avšak všetko podlieha dohode, a preto sa nejedná primárne o realitu samotnú, ale o prácu s jej prvkami. Avšak spomínaný prienik reálneho je realitou samotnou – čímisi živelným, nevypočítateľným, podliehajúcim náhode.

Kompozične veľmi ostrý kontrast prieniku reálneho do hypnaturalistickej inscenácie nastáva na začiatku IV. Dejstva, kedy doktor Stockmann zvoláva mesto, aby pred verejnosťou otvoril problém zamoreného prameňa v miestnych kúpeľoch.

Situácia väčšinou býva zobrazovaná v tradícii realistického divadla, akoby z profilu. Stockmann vystupuje pred verejnosť, ktorú reprezentuje skupina hercov. Avšak v Ostermeierovom riešení sa jedná o situáciu riešenú čelne, kedy sa diváci stávajú verejnosťou a forma dialógu medzi hercami sa mení na prejav k divákovi a neskôr na otvorený dialóg medzi javiskom a hľadiskom.

Situácia verejného zhromaždenia sa začína prestavbou scény. Znie prechodová elektronická hudba miešajúca výkriky davu a ostrými údermi basov. Zažnú sa reflektory nad divákmi. Prichádzajú Billing, Stockmann, Katharina a Hovstad. Berú do zákulisia stoly, ktoré boli rozložené pre III. dejstvo ako pracovisko miestnych novín. Odchádzajú do zákulisia a prinášajú maliarske valčeky a farbu a premaľovávajú všetky steny na bielo.

Už tento prechodový moment – plošné svetlo v celej sále prepájajúce javisko a hľadisko, fyzická námaha hercov, ktorá nie je predstieraná, ale skutočná – udávajú tón prieniku reálneho. Následne vchádza Peter Stockmann s šéfredaktorom miestnych novín Aslaksenom a stavajú sa do hľadiska vedľa divákov. Následne prichádza Billing, ktorý prináša rečnícky pult a zapojuje mikrofón. Billing skúša mikrofón: raz, dva, raz, dva, tri a následne si skúsi malý beatbox, načo okamžite reagujú diváci potleskom. Vzťah javisko – hľadisko sa ustanovuje ako oveľa priamejší. Billing, ktorý sa už chystal odísť, potešený potleskom divákov sa vracia a improvizuje ešte jeden beatbox, načo sa opäť strhne salva potlesku. Ešte urobí gag s ďalším návratom, no tentokrát sa už otočí s pocitom, že už by toho bolo veľa, a navyše za jeho chrbtom už stojí doktor Stockmann. Ten sa postaví za rečnícky pult privíta divákov a začne rečniť o probléme s kontaminovanou vodou, nato na javisko vbíha jeho brat Peter odťahuje ho od mikrofónu a začne rečniť o finančnej kríze a o nutnosti nakopnúť ekonomiku.

Následne sa medzi bratmi strhne konflikt o to, kto má rečniť, a doktor Stockmann zakričí do mikrofónu, aby diváci hlasovali o tom koho chcú počuť. S tým súhlasí aj Peter Stockmann. Diváci v oboch predstaveniach, ktoré som videl, hlasovali za doktora Stockmanna. Ten následne predniesol prejav, ktorý je citáciou textu, ktorý sme mali možnosť vidieť ako projekciu pred začiatkom predstavenia: *Vzpouza přichází* od Neviditeľného výboru. Avšak ani tu sa situácia neupokojuje, nestáva sa prednesom, kde by sa jasne vymedzilo javisko od hľadiska. Peter Stockmann síce bol prehlasovaný, avšak naďalej nahlas v hľadisku diskutuje s Aslaksenom o tom, ako jeho brat manipuluje verejnosťou. Diváci v tomto novom prostredí taktiež začnú medzi sebou viesť rozhovory o tom, čo sa deje. S pobavením sa predné rady otáčajú dozadu, aby si prezreli reakciu ostatných. Takzvanou „podívanou“ prestáva byť iba priestor javiska a stáva sa ňou celý sál aj s hľadiskom. Ohniskom pozornosti kvôli simultánnemu daniu je viacero hracích plôch – dokonca aj tie, ktoré vznikajú náhodou.

Príkladom môže byť moja osobná divácka skúsenosť. Keďže som si uvedomoval, že si musím robiť počas predstavenia poznámky, vzal som si veľký blok. Počas tohto prieniku reálneho, kedy sa rozsvietilo svetlo odhaľujúce hľadisko, som si zapisoval niekoľko postrehov, avšak všimol som si, ako touto činnosťou v „zmätku“ ktorý vznikol, priťahujem pozornosť ľudí sediacich okolo mňa. Náhodou totiž vedľa mňa stál Ingo

⁸ Česky: NEVIDITELNÝ VÝBOR. *Vzpouza přichází*. Praha: Rubato, 2012.

Hülsman hrajúci Petra Stockmanna, čiže si asi niektorí z divákov mysleli, že hrá jeho asistenta zapisujúceho poznámky zo zhromaždenia a pravdepodobne očakávali, že aj ja vystúpim z hľadiska a začnem viesť nejaký prejav.

V určitom bode Stockmannov prejav preruší Aslaksen, ktorý vybehne na scénu, vezme Stockmannovi mikrofón a vyzve divákov, aby vyjadrili svoj názor na daný problém. Či je pre mesto lepšie myslieť na zisk, ktorý by mohol mnohým nezamestnaným nájsť pracovné miesta a rozbehnúť nové investície, alebo byť morálne dôsledný – zavrieť kúpele a pripraviť tak o prácu polku mesta. Diváci sa mohli hlásiť a herci im následne prinášali mikrofón. Mnohí komunikovali s hercami skrz ich fiktívnu identitu postavy, avšak skúsenosť s týmto priamym kontaktom otvoreným akejkolvek náhoda (pretože niektoré divácke prejavy boli skutočne veľmi zdĺhavé) bola nesporne prenikom s realitou diskusného fóra, kde každý, kto mal chuť, mohol vyjadriť svoj názor tak na problém, ktorý sa riešil v inscenácii, ako aj na globálnejšie otázky, ktoré tento problém otváral. Ostermeier tak síce na pôdoryse ilúzie – kedy herci odpovedali divákovi vo svojich postavách – inicioval skutočnú besedu, ktorá nebola nijako skúšaná a môžem konštatovať, že z perspektívy dvoch videjných predstavení mala aj veľmi rozdielny priebeh.

Kým na predstavení 19. 9. 2013 bola diskusia oveľa jednoznačnejšia a všetci diváci sa jasne postavili na stranu doktora Stockmanna a kritizovali jeho brata Petra s Aslaksenom, 20. 9. 2013 sa priamo medzi divákmi rozpútal spor, kedy jeden z príspevkov problematizoval možnosti demokracie byť aj naďalej správnym režimom vládnutia, pretože ľudia rozhodujú o veciach, ktorým často nerozumejú, čo vyvolalo ostrú reakciu druhého diváka napadajúceho túto polemiku.

Diskusia sa uzatvorila veľmi živelným vpádom Billinga a Hovstada, ktorí z hľadiska vbehli pred pódium a vodnými pištoľami rozstrekli na Stockmanna farby, čo vyvolalo zmätok, z ktorého následne Peter Stockmann uzatvoril diskusiu.

Základným prvkom ostermeierovského prieniku reálneho bol teda divák a nevypočítateľnosť jeho reakcií, ktorá tvorila náplň celého IV. dejstva. Herci mali za úlohu iba provokovať divákov k formulovaniu vlastných názorov, avšak ich obsah, forma a dĺžka trvania boli vecou náhody ako znaku reality. Tá vytrhávala pozornosť diváka od plnenia plánu, ktorý vytyčuje dramatický text, od neustáleho napredovania v deji a akcentovala miesto toho prítomný okamih teda prítomnosť tak divákov ako i hercov.

Posledné dejstvo je opäť návratom k hyperrealizmu. Stockmann stojí na mieste špinavý od farieb. Chvíľku vzlyká, keď ho to unaví, otočí rečnícky pult, ktorý je z druhej strany reálnou chladničkou, kde sa mu chladí pivo. Nasleduje posledná časť, v ktorej dostane Stockmann od Katheriniho otca danajský dar – všetky akcie kúpeľov. Avšak kompozične sa už sa jedná iba o akýsi epilóg veľkého finále, ktorého tvorcami boli diváci a herci spoločne.

3. Záver

Na uvedených inscenáciách *Hedda Gabler* a *Ein Volksfeind* od Thomasa Ostermeiera som sa pokúsil demonštrovať konkrétne príklady, na ktorých je vidieť, že vedomá práca s prítomnosťou herca a diváka ako aj problematizovanie hranice oddeľujúcej jednu skupinu od druhej prestáva byť len výdobytkom performance a performerov, či takzvaného postdramatického divadla, ale preniká aj do postupov divadiel pracujúcich s klasickým dramatickým textom. Prednosťou prítomnosti voči reprezentácii je nesporne väčšia intenzita zaangažovania diváka do udalosti, ktorou by divadlo vždy malo byť.

Udalosti ako procesu, kedy sa riskuje význam, kedy divák skrz efekt šoku opúšťa svoje vžitie postoje a schémy vnímania a otvára sa možnosti nadobudnúť nové. Tento proces má v ére čoraz väčšieho rozširovanie sfér vplyvu adornoovského kultúrneho priemyslu nesporne aj svoj spoločensky angažovaný význam.

Divák – konzument je totiž kultúrnym priemyslom uvrhnutý do pasívnej pozície konzumácie večného návratu toho istého (jednotvárnosť seriálových zápletiok, opakujúce sa formálne postupy televíznych relácií, podobnosť zobrazovania krásy, hrdinstva, smrti, priateľstva, dobra a zla v hollywoodskych blockbusteroch atď.), naproti tomu divák – hľadač, ktorý je konfrontovaný s estetikou šoku a neistoty s estetikou neustáleho

dynamického oscilovania rámcov od reprezentácie k prítomnosti, sa stáva aktívnym a ako taký má možnosť nazerať na svet a jeho spoločenskú situáciu ako na problém a nie ako na danosť.

Divadlo si ako médium v konkurencii oveľa populárnejších nových médií, akými sú film, fotografia, televízia či internet, postupne začína uvedomovať svoje špecifikum, ktoré ho oproti ostatným médiám zvyhodňuje – a tým je nesporne prítomnosť živého tela herca a jej vnímanie tu a teraz divákovi.

Všetky zložky progresívneho dramatického divadla, akým je nesporne aj to Ostermeierovo, sa tak pomaly začínajú odkláňať od ilustrácie dramatických textov a formulovaniu myšlienkových téz vyplývajúcich z režijnodramaturgického kľúča a hľadajú cesty ako umocňovať prítomnosť, ako tematizovať samotné vnímanie a miesto jasných riešení zobrazovaných problémov prinášať ich novú intenzitu.

Erika Fischer-Lichte vo svojej práci *Estetika performativity* k tejto téme uvádza:

„Čím častejši dochádza k prechodu medzi řádem prítomnosti a řádem reprezentace, tedy mezi ‚nahodilým‘ a spíše cíleným procesem vnímaní a utváření významu, tím více vzrůstá nepředvídatelnost celého procesu a pozornost se přesouvá k samotnému aktu vnímání. Recipient si čím dál tím zřetelněji uvědomuje, že významy mu nejsou podsouvány, ale že je to on, kdo je utváří, a že by také mohl utvářet významy zcela jiné, kdyby ke změně řádu vnímání došlo o chvíli později nebo k ní nedocházelo tak často.“⁹■

⁹ FISCHER-LICHTE, E. Op. cit., s. 216.

Citovaná a použitá literatúra:

ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Praha: Panglos, 1999.

ADORNO, Theodor W. *Dialektika osvícenství*. Praha: OIKOYMENH, 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Teorie performantivity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011.

LACLAU, Ernesto. *Emancipace a radikální demokracie*. Praha: Univerzita Karlova, 2013.

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

NEVIDITELNÝ VÝBOR. *Vzpouza přichází*. Praha: Rubato, 2012.

OSTERMEIER, Thomas. Reading and Staging Ibsen. In: *Ibsen Studies*, vol. X. No. 2, 2010, Oslo: Taylor and Francis.

RICHTER, Falk. *3 hry*. Praha: Transteatral, 2007.

ROUBAL, Jan (ed.). *Souřadnice a kontexty*. Praha: Divadelní ústav, 2005.