

# ARCHITEKTÚRA AKO SCÉNOGRAFIA

## VPLYVY ARCHITEKTONICKEJ SYMBOLIKY A FORMY NA SCÉNOGRAFICKÉ KONCEPTY

Peter Mazalán

Atmosféra divadelného priestoru, rovnako ako architektonický utilitárny priestor, majú svoje kultúrne a spoločenské funkcie. Od začiatkov veľkých divadelných reforiem 20. storočia sa divadlo stávalo výrazným originálnym reinterpretovaním dramatickej predlohy. Divadelníci začali narábať so širokou škálou výrazových prostriedkov a foriem. Divadlo malo vždy tendenciu byť len apelatívnu výpoveďou z hereckej a literárnej stránky, ale aj svojim vizuálnym spracovaním. Táto štúdia sa zaoberá skúmaním divadla, t. j. divadla architektúry a jeho symboliky cez scénografiu. Cez vernú imitáciu na javiskách kamených inštitúcií alebo cez experimentálne projekty analyzujeme vzťah miesta k divadelnému predstaveniu a jeho sprostredkovaný účinok a scénografiu staviame do nového kontextu k architektúre. Dôvody, prečo skúmať vzťah a súvislosti medzi divadelnou scénografiou a architektúrou, sú viaceré.

Architektúra, ktorá bude predmetom našej štúdie, je scénografiou. Teória architektúry tu bude diskutovaná vo vzťahu s divadelnou vedou v spojení cez priestor ako plochou obrazotvornosti a špecifik publika s jeho rolami. Scénografiou sa v štúdiu nebude myslieť klasické rozhranie tohto termínu v zmysle inscenovania do dekoratívnych kulís.

Zdanlivo primárne teatrologická téma štúdie je syntézou niekoľkých vedných a umeleckých odborov, z ktorých však najakcentovanejším ostane architektúra. Štúdia posúva divadelnú vedu do úzkej konfrontácie s teóriou architektúry a naopak. Na pochopenie analýz a popisovaniu scénografie architektonického realizmu v novom divadle je nevyhnutnosťou poznať jej širší kontext. Skúmať diváka, jeho vnímanie, imagináciu a jeho rolu

v súčasnom divadle. Skúmať interpreta a utilitu scénografie.

Architektonické vzdelanie sa v 21. storočí ocitlo na pomedzí mnohých nových disciplín a impulzov. Nedá sa poprieť, že nové formy architektonickej praxe a premýšľaní o architektúre aj z hľadiska historickej kontinuity a kontextuality zásadne poznačujú prístupy nastupujúcich generácií. Je však na zamyslenie, prečo orientovanie sa práve v médiu divadla a obzvlášť hudobného, možno ešte konkrétnejšie – operného a ešte bližšie – inštitucionalizovaného, je u tvorcov architektúry minimálne.

Scénografia a architektúra patria k odborom, ktoré v poslednom desaťročí nachádzajú, cez nové formy miesto špecifického (site-specific) alebo imerzívneho divadla, intenzívny vzájomný dialóg. Predmetná štúdia o divadelnej scénografii na Fakulte architektúry STU nevznikla len z potreby prezentovať teoretické vedomosti o súvisiacom umeleckom médiu. Fakulta architektúry STU má vo vedení svojich študentov v oblasti scénografie prerušenú tradíciu. Začala osobnosťou svojho zakladateľa Emila Belluša.

Divadlo je prenosom správ, informácií a dokumentom udalostí. Scénografia je spolu s divadelnou architektúrou zložkou divadelného umenia, ktorá určuje možnosti čítania režisérskeho výkladu a zasadzuje dielo do určitej estetiky, kontextov a filozofie. V štúdiu skúmame divadlo, kde scénu tvorí reálna architektúra. Divadlo, ktoré je postavené na úrovni vernej „sociálnej imitácie“ a analyzuje konkrétne dejinné obdobie.<sup>1</sup> Tak transformuje aj klasické dramatické diela, pričom prináša ich nadčasové hodnotové otázky drámy do nového vizuálneho a spoločenského kontextu.



## NOVÉ SÚVISLOSTI A VEDECKÁ SYNTÉZA

Vývoj metód generovania architektúry priblížil tento syntetický indikátor civilizácie a kultúr v 21. storočí k bodu, keď sa stáva zo svojho archetypu čoraz novšou intelektuálnou kódovanou šifrou. Spôsoby jej tvorby a percepcie sa zradikalizovali novými médiami k väčšej miere jej reprezentácie. Teoreticko-architektonický diskurz ocitajúci sa na medzipoliach s filozofiou, so sociológiou a s literatúrou v riešení systematických definícií je svojou mnohorakosťou, ktorú mu prinieslo 20. storočie s modernou, postmoderným a postštrukturalistickým experimentovaním či dekonštruktivizmom, stále otvorenou diskusiou. Ako píše Hans-Thies Lehmann: „Nastalo obdobie zmeny spôsobu vnímania: simultánna a multiperspektívna percepcia nahrádza lineárno-postupnú. Povrchnejšie, no zároveň obsiahlejšie vnímanie nastupuje na miesto koncentrovaného, hlbšieho, predobrazom ktorého bola lektúra literárneho textu.“<sup>2</sup> Informácie a priebeh ich samotného spracovania sa stali redukciou kontextov.

Sigfried Giedion sa v diele *Priestor, čas a architektúra* zaoberá modernistickou architektúrou, kde ako hlavnú úlohu súčasnej architektúry popisuje „pretlmočenie platného spôsobu života pre našu dobu.“<sup>3</sup> Aj keď je Giedionova idea bez definovania „spôsobu života pre našu dobu“ vo svojej logike problematická, ako sa k nej vyjadril Karsten Harries v knihe *Etická funkcia architektúry*; považuje za pravdu, „že nám architektúra má ďalej pomáhať nájsť svoje miesto a svoju cestu vo svete, ktorý v nás vyvoláva čoraz väčšiu dezorientáciu.“<sup>4</sup> Etickou funkciou architektúry mieni to, že úlohou architektúry je napomôcť s artikuláciou

spoločného étosu. Ďalej Harries polemizuje s Giedionom o úlohe tlmočenia a interpretácie architektúry; „ak je tlmočenie jej hlavnou úlohou, potom jej musí náležať schopnosť reči“.<sup>5</sup> Či však o architektúre možné tvrdiť, že rozpráva a tiež, v akom zmysle to možno povedať, mu však nie je jasné. „Sémantika architektúry bude fungujúca, pokiaľ bude architektúra mať zámer byť médium k podaniu významu s nástrojmi, ktorými sú znaky: reprezentácia a symbol. Architektúra, ktorá reprezentuje inú architektúru, plní sama symbolickú funkciu. Vyzýva nás, aby sme na ňu – a teda nevyhnutne aj na jej okolie – nazerali určitým spôsobom. Zmyslom architektonických symbolov nie je popísať, ale vyjadrovať.“<sup>6</sup>

Existuje taká etická funkcia architektúry, ktorej jazyk, výrazový prostriedok je cieľom a logikou, transformuje sa do psychologického laboratória vzťahov miest a užívateľov, do inscenovaného a inscenujúceho voči recipientom a pretavuje svoje organické prostredie alebo seba samú do súvzťažnosti s iným miestom alebo priestorom, je symbolom a reprezentáciou seba samej a súčasne je otvorená mnohým interpretáciám? Nie je pochopenie metódy tvorby a výkladu architektúry, jej zobrazovania, reprodukcie a ďalšej projekcie v novom interdisciplinárnom kontexte nevyhnutným hybridným balíkom na pochopenie jej inej dimenzie a možnosti? Najkomplexnejším a najstarším intermediálnym umeleckým žánrom, kde sa práve architektúra prejavila ako nevyhnutné médium na uskutočnenie takéhoto diela, je divadelné umenie.

Hypotézou nášho skúmania reálnej architektonickej typológie na scéne je predpoklad preferencie známych vizuálnych symbolov a znakov, ku ktorým má recipient jasný vzťah

1 ZVUK AULY, AULA VŠP v Nitre  
(Premiéra: 27. 2. 2017)  
Archív Petra Mazalána

## 2 SHAPED SONGS (Premiéra: 2. 3. 2017)

Archív Petra Mazalána



a ich dekódovanie a percepcia prebieha konkrétnymi cestami. Divadelné dielo môže touto cestou účinkovať ako sugestívnejšie a apelatívnejšie.

Podhypotéza sa zaoberá vzťahom scénického tvorca k jeho médiu a vychádza z povolaní scénografa architekta od čias renesančno-barokového talianskeho divadla; ak je architekt tvorca dispozičných diagramov, ktoré optimalizujú fungovanie, architektúra musí zniesť aj kolízie vzťahové a príbehové. Také, ktoré ju tvoria a dávajú dispozíciám zmysel. Scénografia je teda najhlbšie uvažovanie o miestach, a preto, kto alebo, čo iný/é ako sčítaný architekt a architektúra by mali byť jej najlepším tvorcom a médiom.

Ako píše Richard Kostelanetz: „Z určitého hľadiska nie je divadlo, ktoré kombinuje svoje vyjadrovacie prostriedky nové, lebo spájanie rôznych druhov umenia je staré ako umenie samo... oddelovanie týchto druhov umenia pravdepodobne nasledovalo vo vývoji ľudského vedomia po rozlíšení umenia a života... Civilizácia trvala na špecializácii umeleckých funkcií. Z historického hľadiska sa len potom mohli špecialisti v jednom umeleckom odbore spájať s odborníkmi z iného odboru a vytvárať moderné divadelno-hudobno-tanečné kompozície ako opery.“<sup>7</sup>

Lehmannova štúdiá o postmodernom divadle sa v niekoľkých bodoch intenzívne dotýka architektúry. Charles Jencks charakterizuje postmodernu ako hybridnú formu eklektiky a irónie. Je pre neho nepretržitým výberom, dvojitým kódovaním, znakom širokého výberu, konfliktu a diskontinuity tradície. Je vtipný a nevinný s hybridným výrazom, ktorý je jasne štylisticky definovaný a je stratégiou. Na rozdiel od fragmentárneho expresionizmu, agresívne orientovaného štýlu, definovaného ako neomodernizmus.<sup>8</sup>

Pre Umberta Eca je postmoderna reagujúca na modernu, rozpoznávaním minulosti, ktorá nemôže byť ignorovaná, lebo jej deštrukcia by viedla k utíchnutiu. Musí byť preto znova navštevovaná, ale s iróniou, nie nevinne.<sup>9</sup>

### CIELE NOVEJ SYNTÉZY

Scénografia má licenciu pracovať s miestom nepredvídateľne. Môže pomôcť predpokladať nové spôsoby používania priestoru vzhľadom na motiváciu ich užívateľov a môže sa stať kritickým architektonickým projektom.

Opis formy scénografie súčasného apelatívneho divadla je zameraný na jeho následné

používanie. Jeho cieľom bude konkrétne, v prípade hudobného divadla, posunúť jeho chápanie ako muzeálnej umeleckej formy neatraktívneho sveta zaužívaných stereotypov k novému chápaniu a vidaniu cez súčasné divadelné tlmočenia. Bude sa snažiť svojím záberom cez jeden scénografický princíp z mnohých: vizuálnu konkrétnosť sprostredkovať špecifickosť súčasného divadla.

### SCÉNOGRAFICKÉ NÁSTROJE

Pre analýzu scénografie si potrebujeme vypracovať teoretický model jej tvorby, fungovania a recepcie. Teoreticky scénografiu analyzujeme vo vzťahu k publiku, k obrazu, ktorý vytvára a k miestu, kde sa realizuje. Heterotopia a synestézia nám pomáhajú pochopiť a prepojiť filozofiu a obrazotvornosť so scénickým umením. Na záver stanovujeme a analyzujeme formu hudobného, najmä operného divadla ako ideálnu syntézu všetkých skúmaných prvkov scénografie.

### DIVÁK

Od antiky po začiatok fungovania masových komunikačných technológií bolo divadlo masovým médiom. Keď čítanie a tlač ešte neprekvitali, hercovo gesto a slovo boli nástrojmi šírenia kultúrnych hodnôt, noriem, skutočností či politických obsahov. Herec bol stelesnením textu, povedomia, tradície a kultúrnej jednoty. Bol stelesnená kultúra. Bežne sa stávali poslami, médiom, a tak sa na nich nenahliadalo ako na vyššie postavených. Divák sa identifikoval s rolou, no herec ako médium pre neho ostal morálne a religiózne dištancovaný. Dnešné identifikovanie sa s médiom – hviezdou ostáva fantazmou a je spojené predovšetkým s filmovým priemyslom. Divák sa stáva možnosťami a menením svojej roly divákom sklamaným a divákom očakávajúcim.<sup>10</sup>

História nahliadania na rolu diváka nie je tak celkom nová. Už futuristi hľadali cesty, ako oslobodiť diváka od „hlúpeho voyera“. Brecht sa snaží vytrhnúť diváka zo „Splendid Isolation“ a prinútiť ho rôznymi divadelnými prostriedkami vzájomnému nastaveniu k spoločenským vzťahom. Mení jeho rolu tým, že dáva rolu predstaviteľa na herca, čím vytvára dištanc k predstavovanej figúre a robí tak arteficiálny charakter divadla viditeľným.<sup>11</sup>

Téma vzťahu diváka k súčasnému divadlu je generovaná vývojom formy k radikálnejším

javiskovým priemetom libriet. Divák nie je v role už len pasívneho nahliadača na javiskové dianie. Brechtovým epickým divadlom sa divák stáva stredom divadelných diskusií a praxe. Stáva sa „aktívnym divákom“, ktorý si zachováva odstup od diania na scéne. Vie pozorovať, kriticky uvažovať a pýtať sa.<sup>12</sup>

V takzvanom postdramatickom divadle je divák hlavným zreteľom performance, nie zriedka priamo až účastníkom. Postmoderné a postdramatické divadlo ako Performance art s predstaviteľmi znázorňujúcimi samých seba a akciou predstavujúcou akciu, ktorú vykonávajú.

Vzťah diváka ako aktívneho a pasívneho, protiklad konania a pozerania v prípade živých, komunikujúcich performancií a javiskového diela spochybňuje Jacques Rancière v štúdiu *Emancipovaný divák*; štruktúrovanie vzťahu medzi hovorením, pozeraním a robením je spochybnené samotnou štruktúrou ovládania a podrobenosti. Aj samotné pozeranie je činnosťou, ktorá „potvrzuje alebo mení prerozdelenie pozícií“.<sup>13</sup> Divák počas predstavenia porovnáva, selektuje, interpretuje a kontextualizuje s inými videnými a zažitými udalosťami alebo scénami. Divák pretvára videné na svoj „čistý obraz“, ku ktorému potom priradí svoj vlastný príbeh. Publikum si predstavenie interpretuje nadhľadom cez vlastný systém kódov a nie cez otupujúcu a okliešťujúcu logiku; „divák má vidieť to, čo mu režisér ukazuje“.<sup>14</sup> Divadlo by v ňom malo vzbudiť túžbu po skúmaní a overovaní, nie pasívnom prijímaní nastoleného.

Inscenované obrazy pravdivej skutočnosti, predovšetkým v apelatívnom súčasnom divadle, ktoré nastávajú aktualizáciami historických látok, prehovárajú k nám mnohokrát so svojou krutosťou a perverzitou. Ako diváci sa pozeráme na niečo, čo je vo svojej podstate choré a zlé. Pocit viny, zahanbenia alebo zhnusení dokazuje fakt, že obrazom rozumieme a chápeme.

### PRIESTOR SKÚSENOSTI

Prevažujúca populárna masová rozprávačská stratégia filmových produkcií stavia divadlo do polohy zastaraného média. Vizuálne médiá s ich načasovanosťou a efektom vplývajú na divácke očakávania. Postaviť voči nim teda prostriedky klasického divadla je boj s veternými mlynmi. Jediným následkom je pokus premýšľať nad vlastnými silnými nástrojmi.<sup>15</sup>



Divadlo ako živé a procesuálne umenie, kde je recepcia a produkcia v jednej horizontálnej časovej rovine, dokáže v juxta pozícii s inými médiami ovládať stelesnené zobrazenie pocitov, tzv. embodied mind (vtelená kognitívnosť). V praxi to znamená napríklad ohraničenú výšku hracej plochy, kde sa herci dokážu hýbať len v skrčenej polohe. Diváci dúfajú vo vyrovnanie hereckých telesných polôh, no v priebehu deja sa priestor na hranie kontinuálne zužuje až kulminuje vo finálnej scéne agresiou spôsobenou práve nedostatkom priestoru. Divák sa predovšetkým vcituje do stelesnenej predstavy a identifikuje sa s prítomným hercom. Vcítanie sa tu nezameriava na reprezentáciu, ale na prítomnosť. Imaginácia diváka v tomto prípade neznamená nič iné ako predstava alebo vcítanie dlho trvajúceho diskomfortu na vlastnom tele – stelesnené zobrazenie pocitov.<sup>16</sup>

Len ťažko si možno predstaviť ľudskú bytosť bez priestoru, v ktorom žije a o ktorom vie. Naopak, o priestore možno všeobecne uvažovať aj bez človeka, ako to poznáme z kozmológie, fyziky, geometrie a iných objektívnych vied.<sup>17</sup> Situácie, ktoré prežívame, majú svoje trvanie a priestorové určenie. Okrem týchto dvoch existuje ďalší súbor dimenzií, ktoré súhrnne nazýva vo svojej teoretickej práci Monika Mitášová s Ivanom Havlom; „*modalitami ľudského prežívania situácií*“. Za takéto modalitavy môžeme považovať vnímanie zmien, kauzalitu, rozhodovanie, jazykovú komunikáciu, sociálne vzťahy a iné aspekty biologického, psychologického a kultúrneho kontextu.<sup>18</sup> Tieto modalitavy sa môžu v rôznych situáciách uplatňovať s rôznym zreteľom.

Akákolvek reflexia sveta je podstatne ovplyvnená vizuálnou skúsenosťou a metaforami. Priestor vizuálneho vnímania umožňuje veciam vstupovať do vedomia. Ktoré faktory nám utkvajú najviac, záleží aj na fakte, či budeme priestor analyzovať ako vo vyššie spomenutej štúdií označením za objektívizovaný, alebo subjektívizovaný.<sup>19</sup> Prvý priestor nás bude zaujímať ako súbor vlastností priestoru, nezávislých od individuálnych prežívaní, zatiaľ čo subjektívizovaný priestor nám bude referovať o individuálnych prežitkoch, ktoré znamenajú väčšmi, kto a ako ich prežíva, čo pre neho priestor znamená, dovoľuje mu a kde mu určuje svoje limity. Oba priestory sú previazané a vzájomne sa ovplyvňujúce.

V divadelnej scénografii toto rozdelenie možno sledovať na fyzickom používaní priestoru. Scénografia vytvorí svojimi objemami reálne hranice, ktoré navádzajú interpreta ku schematickým manévrom. Súčasne však dáva priestor tieto pohyby a využitie miesta reinterpretovať individuálnym, subjektívnym prístupom. V prípade scénografie, ktorá pracuje s reálnymi architektúrami (site-specific) alebo je javiskovou scénografiou reinterpretujúcou reálne miesta, očakávame pohyb po priestore, ktorý bezprostredne súvisí so slobodnou fyzickou pohyblivosťou a senzomotorickým poznávaním prostredia, ktoré umožňujú takýto pohyb.

Scénografia často narába s horizontom. Môže ním byť čierny zamat, ktorý v divadelnom kukátku vytvorí nekonečnú diaľku, tmu, alebo biela premietacia fólia s konkrétnym vizuálnym ohraničujúcim obsahom, ktorý sa však v prípade premietania môže stať tiež nekonečným horizontom. Javisko vytvára oblasť „pohybovej slobody“.<sup>20</sup> S vizuálnym horizontom je prepojená časová dimenzia. Nekonečný a neurčitý priestor evokuje svojou nedostupnosťou a neurčitosťou vzdialený cieľ, čo na javisku môže byť zámerom alebo náhodou.

## HETEROTOPIA

Heterotopiu sú reálne miesta, ktoré súčasne reprezentujú a robia zrozumiteľnými a prístupnými viaceré iné miesta a časy. Heterotopia teda súčasne reprezentuje miesta, ktoré predstavujú „paralelné miesta“, uskuťčené utópie, v ktorých všetky skutočné miesta, vyskytujúce sa v kultúre, kladú otázky a dokážu sa spytovať. Sú takmer miestami ležiacimi mimo všetky iné miesta, hoci sa nechajú samy lokalizovať.<sup>21</sup>

Zobrazenia vzťahujúce sa na skutočné miesta týmto divadelným priestorom tematizujú, alebo vytvárajú miesta nezvyčajné – abstraktné. Divadelnými prostriedkami vytvárajú reálny čas, keďže vo svojom výraze nevytvárajú fiktívnu časovú vrstvu.<sup>22</sup>

Postmoderné zaobchádzanie s reálnym miestom v divadle je utopické. Cez reálne miesto sa premieta to imaginárne. Miesto vsugerované na druhej strane skutočným miestom. Takéto miesta slúžia iluzívnemu nástroju, ktorý dáva divákovi možnosť udiané po divadelnom vystúpení opäť odkázať do ríše fantázie.<sup>23</sup>

Postmoderné divadlo pracujúce s reálnym miestom sa zaoberá s jeho popísanými konvenciami, spôsobmi správania a pravidlami, aby mu mohlo nastoliť protichodné praktiky a reflektovať ich vzťah. Priestor performancie je premena na čas. Je dočasnou autonómnou zónou, ktorá opäť poukazuje na reálne miesto (industriálne haly, stanice, divadlo). Divadlo sa stáva miestom zážitku, v ktorom divák dosahuje svoje vlastné významy ustavične nanovo, čím vnímané udalosti skladá k svojej recepcii-patchworku.<sup>24</sup>

Divák sa stáva časťou celku zažitého miesta, alebo miesta skúsenosti, hoci i tu ostáva vo vzdialenosti, ktorá určuje sledovanie iných procesov. Cez vedenie svojho pohľadu vytvára najprv súvislosti a vzťahy. Sleduje sa a sleduje sledovanie iných. Miesto skúsenosti divadla sa stáva laboratóriom videnia a pohľadom na časti procesov, organizuje pohľady, robí viditeľným a neviditeľným. Oslobodenie diváka interakciou a sloboda jeho vnímania sú konštitutívnu časťou divadla, hoci priamo neovplyvňujú proces divadelného diania.

Divadlo citujúce realitu vyvoláva vo väčšine prípadov v kontexte s dramatickým dielom zázemie pre iróniu, nostalgiiu alebo depresívny charakter. Takýto charakter našej prítomnosti, spočívajúci z veľkej časti v našej neschopnosti predstaviť si nejakú uspokojivú budúcnosť, je jednou z príčin, prečo v oblasti kultúrnej produkcie tak výrazne vzrástol záujem o minulosť. Kurátor súčasného umenia a filozof Dieter Roelstraete pripisuje tento jav k historiografickému obratu v súčasnom umení.<sup>25</sup> Podľa neho sa táto tendencia vyformovala predovšetkým z dôvodu absencie pozitívnych tém prítomnosti a vyhliadok do budúcnosti, na začiatku 21. storočia. Záujem umenia je sústredený predovšetkým na genealógiu súčasnosti, nie na reflektovanie aktuálneho stavu.

Teoretik Chris Lorenz charakterizuje zmenu akademického štúdia histórie od osemdesiatych rokov 20. storočia. Popisuje ju aj ako prítomnosť traumatickej, katastrofickej a prenasledujúcej minulosti, ktorá nechce odísť preč.<sup>26</sup> Teoretik literatúry Andreas Huysen v tejto súvislosti rozpráva o „posadnutosti pamäťou“, kde novosť sa čoraz častejšie spája so spomínaním a s minulosťou, skôr ako s očakávaním a budúcnosťou.<sup>27</sup>

- 3 DER TURM ZU BABEL, Eva Šušková, Peter Mazalán, Esterházyho palác, SNG v Bratislave, 28.9.2016  
Archív Petra Mazalána



Spracovávanie fragmentárnych materiálov archívneho charakteru, ktoré sú časťm materiálov ku konceptom umenia, si v sebe ponechávajú atraktívny priestor na vlastnú imagináciu a interpretáciu. Vo svojej podstate nesú v sebe vždy detektívny a bádateľský obsah potenciálnych možných scenárov.

Súčasná divadelná prax, i keď divadlo samo osebe je antropologickou štúdiou, preberá vo svojej kontextuálnosti a interdisciplinárne antropológiu aj v rovine výskumu konkrétneho miesta nie už ako scénografiu, no skutočné miesto udalosti, teritórium, jeho zdokumentovanie a kontextualizovanie.

Ak študujeme divadelný priestor ako heterotopický, bude mať v určitej sociálnej skupine, dokonca aj väčšej, možnosť formovať utváranie kolektívnej pamäte. Teoretička literatúry Svetlana Boym chápe kolektívnu pamäť ako „zdieľané orientačné body v každodennom živote“, ktoré preklenujú a začleňujú individuálne spomienky do zdieľanej sociálnej siete.<sup>28</sup> Umelecké obrazy tvorené symbolmi tak dostávajú špecifickú naratívnu silu, čitateľnú pre zdieľateľov tejto kolektívnej pamäte. Súvisí to s dramaturgickou a so scénickou voľbou spracovávať v divadelnom umení citácie na predmety alebo objekty vzťahujúce sa na historicky nedávne obdobie do roku 1989 (konkrétne napríklad v diele scénografky Anny Viebrock). V súčasnom divadle je prezentovanie konkrétnych vizuálnych symbolov z obdobia pred rokom 1989 nástrojom k „ostalgie“ diskurzu. Pojem ostalgie, vzniknutý spojením slov Ost (Východ) a algia (smútok) sa zrodil v bývalom východnom Nemecku.

Spoločnosť a jeho priestor sa utvára vo vzájomnom vzťahu porozumenia vlastnej minulosti a prítomnosti. Toto porozumenie sa materializuje najmä v miestach, ktoré táto spoločnosť obýva alebo v miestach, kde im chce porozumieť – v našom prípade v divadlách.

## SYNESTÉZIA

Percepciu divákov možno popísať ako cyklus obrazotvornosti. Na obrazotvornosť sa tu dá nahliadať dvojakým spôsobom; ako na záznam vonkajších obrazov vnímania a ako na vznik a premietanie z vnútorných obrazov. V tomto zmysle sú vnímanie a imaginácia nie protikladmi, ale naopak, s obrazotvornosťou sú vždy prepojené. Táto obrazotvornosť je synestetická, pretože takisto predstavivosť na jednej strane a vnímanie na strane druhej od seba závisia v zosobnenom vedomí spájaných zmyslov. Ďalšou možnosťou interpretácie obrazotvornosti je zmyslový klam – prelud, implikovaný vo vzťahu pravdivého a falošného vo vnímaní diváka.<sup>29</sup>

Divadelný obraz nemožno chápať ako fixný artefakt ani ho redukovať len na vizuálne vnímanie. Prejavuje sa väčšmi ako prchavý synestetický fenomén, ktorý sa neodohráva pred zrakom a sluchom diváka len samotný, ale ako dianie v atmosfére pred všetkými zmyslami vnímanými na rovnakej úrovni. Vnímanie obrazu sa v tomto náhľade dá pochopiť ako synestetický obrazový jav, pri ktorom sa orientuje pozornosť na inscenovaný divadelný obraz, ako aj na sprevádzajúce predstavy a vlastné telesné pocity. Je to hra obrazov dejúcich sa medzi vnútrom a vonkajškom, subjektom a objektom, prezentáciou a reprezentáciou.<sup>30</sup>

Synestézia doslovným prekladom znamená spoluvnímanie alebo spolupocit. Odvodené z gréckeho *syn* ako s, prípadne spolu a slova *aisthesis* – vnímanie. Význam pojmu však nie je jednoznačný. Pojem zaviedol v roku 1866 neurofyziológ Alfred Vulpian v súvislosti s transferom zmyslov cez nervový systém. Existujú dva prístupy k synestézii. Filozoficko-humanitný a prírodovedný. Vo filozofickej tradícii môžeme sledovať predstavu synestézie už pri Aristotelovi v jeho „*sensus communis*“ vzťahujúcu sa predovšetkým na skúsenosti spolupôsobenia zmyslov. V empiricko-prírodovednom výskume neurologie a psychológie nadväzujúcej na Vulpiana sa stáva synestézia výhradne špecifickým medicínsky diagnostikovateľným percepčným fenoménom. V tomto prípade prepájania zmyslov nastávajú pri určitých ochoreniach alebo napríklad konzume drog.<sup>31</sup>

## OBRAZOTVORNOSŤ

Hraničné priestory medzi performatívnymi štúdiami, divadelnou a umeleckou vedou narastajú. Transdisciplinárne trendy, súčasné umelecké formy, divadelná a herecká estetika bojujúca o svoje uznanie. Scéna so svojou dramaturgiou a režisérskou funkciou v trojdimenzionálnom nasvietenom priestore spolu s pohybom tela a rečou vytvára diskurzívnu hru. Scéna sa tak stáva dvojito inscenovanou pohľadovou osou.

Je taktiež otázkou, do akej miery scéna sprostredkúva silu transformácie obrazotvornosti diváka k heterotopii.

Aká je súvislosť foucaultovho termínu heterotopia s intenzitou obrazotvornosti diváka? Je dvojaká. Dokáže umožniť obrazotvornosťou diváka vznik druhého režiséra vrstvením scénického priestoru a imaginatívnych miest tvorených predstavivosťou, fantáziami, odchýlkami, očakávaním a asociáciami diváckych konštrukcií. Scéna sa pomocou predstavivosti stáva heterotopiou, reálnym, vnímaním prístupným (zrozumiteľným) miestom, ktoré súčasne reprezentuje viaceré iné miesta a čas. V ďalšej perspektíve je to heterotopia zmyslov (významov), dichotomický model vnímania a kategorizovania; subjekt a objekt, telo a duch, realita a imaginácia vo vzťahu ku kladeniu si otázok. Tento výnimočný potenciál hraničného estetického zážitku je zapísanou divadelnou imagináciou. Inscenovanie teda nie je samostatným uvedením predstavenia, interpretovaním obsahu, ale predovšetkým vysoko subjektívnou diváckou fantáziou a asociáciou.<sup>32</sup> Atmosféra ako medzifenomén – nie je ani povahou vecí, ani subjektívnym stavom duše. V súvislosti s obrazotvornosťou je filozofmi už od čias Aristotela určená „*phantasia*“ ako usídlená syntetická medzischopnosť percepcie a poznania.<sup>33</sup>

## DIVADLO AKO PRIESTOROVO-SPOLOČENSKÁ SONDA

Richard Schechner, zakladateľ akademického odboru performatívnych štúdií, charakterizuje novú formu performancie ako výsledok krízy v divadle v šesťdesiatych rokoch 20. storočia. Takáto performance sa podľa neho označuje „v západnej Európe

ako postdramatické divadlo a vo východnej Európe a v Amerike ako performatívne umenie“.<sup>34</sup> Divadlo má svoje korene už v pravekej kultúre. Znamená vzájomnú komunikáciu v spoločnosti inscenovaním na mnohých a v čase sa vyvíjajúcich úrovniach. Vždy bolo úzko prepojené s architektúrou, v ktorej sa odohrávalo. Tá sa však nestáva len kulisou, ale najmä sociologickým spoluobjektom. Analýzu divadla predovšetkým zo sociologickej perspektívy skúma vo svojej teoretickej práci *Dejiny drámy* Erika Fischer-Lichte. Na konkrétnych dramatických tituloch prechádza cez divadlo, konzistentne, dejinami spoločnosti. Prvá veta, ktorou svoju štúdiu začína, je citát nápisu na Apolónovom chráme v Delfách: „Spoznaj sám seba“.<sup>35</sup>

### NAJSTARŠIE DIVADLO

Divadlo funguje ako inštitúcia a miesto, ktorého jediným alebo hlavným cieľom je inscenovať alebo prevádzkovať divadelné umenie. Takýto divadelný priestor je pre ľudskú kultúru typický a vlastný. Nevznikol až v antickom Grécku. Prvé miesta, nad ktorými môžeme uvažovať ako o divadlách, môžeme považovať už praveké ceremoniálne centrá. Tie slúžili a boli chápané ako miesta stretávania sa iných ľudských skupín – kmeňov, tvorili systém lovu a zabezpečovania zdrojov potravy. Boli miestom oslavovania a zvečňovania týchto osláv grafickým označením takéhoto priestoru. Prepájali v nich kalendárny systém a spoločenskú interakciu. Transformovali tak prírodu na kultúru, na miesto inscenovania. Prvé divadlá neboli len „prírodnými priestormi“, ale vo svojej podstate aj „kultúrnymi miestami“. Transformovať priestor na miesto znamená postaviť divadlo; táto transformácia sa dosiahne tým, že sa priestor „popíše“, čo výborne demonštruje jaskynné umenie paleolitického obdobia.<sup>36</sup>

### THÉATRON

Predstavenia – dionýzie, zasvätené Dionýzovi boli od 5. storočia pred n. l. najväčšou slávnosťou gréckeho polis a súčasne dôležitou súčasťou štátneho kultu. Potvrdzovali identitu kolektívu ako nasledovníka a dediča predka. Antické divadlo označovalo drámou – konanie a miesto, kde je na neho nahliadané – teatrón. Stavby gréckych amfiteátróv boli objektmi rešpektujúcimi prírodné danosti miesta. Dianie na scéne aj medzi dramatickými obrazmi

bolo priznané. Neexistovala opona ani iný mechanizmus na prekrytie udalostí, ktoré neboli primárne dramatickým dianím. Diváci okrem javiska vnímali aj prírodnú scenériu s výhľadom na mesto a krajinu. Umocňovalo to priamo voči nim a ich existencii pocit spolupatričnosti a apelatívnosti vo vzťahu k tomu, čo im bolo na scéne znázorňované.

Divadlo ako sociálna inštitúcia odráža divákom ich obraz ako obraz niekoho iného. Tým, že diváci tento obraz reflektujú, vstupujú sami voči sebe do určitého vzťahu. Významná nemecká divadelná teoretička Erika Fischer-Lichte opisuje tento vzťah ako inscenovanie aspektov a faktorov, ktoré majú zásadný význam pre divákov ako reprezentantov spoločnosti vzhľadom na ich spoločenskú identitu. Divadlo treba teda z tohto hľadiska chápať ako akt sebareflexie a seba vytvárania určitej spoločnosti.<sup>37</sup> Tieto divadelné udalosti v poslednej fáze úpadku mestských štátov nasledovali spoločenskú situáciu. Divadlo už vo svojej sofistikovanej inštitucionalizovanej podobe nepokračovalo.

### DUCHOVNÉ HRY

Stredoveké divadlo našlo svoje umiestnenie v bezprostrednej blízkosti svojich divákov na miestach, ktoré existovali ako skutočné sakrálne objekty: chrámy. Divadelné miesta neboli konštruované, okrem drobných mobilných stavieb, skôr pódiových a vozových konštrukcií. Divadlo sa vyvíjalo od 10. storočia z liturgických slávností veľkonočného obdobia v latinskom jazyku. Tieto omšové scénické stvárňovania veľkonočných výjavov sa odohrávali priamo v chrámoch pred oltármi.

Od 13. storočia sa začali tieto hry na biblické predlohy uvádzať ako ľudové hry mestskej kultúry v národných jazykoch v priestoroch pred kostolmi a na námestiach v trvaní niekoľkých dní. Hry sa premiestňovali v niektorých prípadoch aj na cintorín. Konkrétne v meste Auxerre sa v roku 1551 konali veľkonočné hry na cintoríne. „Trvali 28 dní a počas predstavení sa vystupňovalo ničenie a násilie až v takej miere, že cintorín museli desakralizovať a následne opäť posvätiť.“<sup>38</sup> To bol dôvod, že v tomto období existovalo mnoho cirkevných zákazov hier. Tá ju ako svoj produkt liturgického pôvodu v jej nepoznaných ľudových verziách odsudzovala a zakazovala. V neskôr vyvinutých pašiových hrách bolo vidieť typickú črtu stredovekého



4 DER TURM ZU BABEL, Peter Mazalán, Esterházyho palác, SNG v Bratislave, 28.9.2016  
Archív Petra Mazalána





## 5 SHAPED SONGS (Premiéra: 2. 3. 2017)

Archív Petra Mazalána

vedomia – mágiu. V niektorých prípadoch pašiových obrazov mučenia alebo uzdravenia ju nebolo možné rozpoznať od fanatických kresťanských rituálov. To tiež viedlo k postupným zákazom ich uvádzania.

Okrem chrámových hier a neskôr hier na námestí, vývoj stredovekého anglického divadla vyformoval špecifickú kruhovú scénu – arénu, predchodkyňu alžbetínskeho divadla. V písomnom prameni z roku 1375 sa opisuje uvedenie Ordinalie, stredovekého mystéria v kruhovej schéme.<sup>39</sup>

### KOMERČNÉ DIVADLO

Zakázané náboženské a ľudové hry na mestských priestranstvách, ktorých autorstvo bolo predovšetkým kolektívne, sa premenili na inštitucionalizované divadelné skupiny s umeleckými osobnosťami. Prvé takéto divadlo vzniklo v alžbetínskom Anglicku. V Londýne ho v roku 1576 založil James Burbage. *Theatre*, ako bolo divadlo nazývané, podnietilo vznik ďalších Londýnskych divadelných skupín s budovami na verejné predvádzanie ich umenia: *Curtain* 1557, *Rose* 1587, *Swan* 1595, *Globe* 1599 (hrala tu prednostne skupina Chamberlains King's Men, ku ktorej patrili Shakespeare), *Fortune* 1600, *Red Bull* 1605.<sup>40</sup> Divadlá boli architektonicky arénové stavby minimálne s jedným poschodím balkónov a lôží. Scénografiou drám bola samotná stavba divadla. Hrali predovšetkým divadelné rekvizity a kostým. Medzi najvýznamnejších architektov, ktorý bol súčasne scénografom a kostýmovým výtvarníkom, patrili Indigo Jones. Na britské ostrovy uviedol architektonický štýl talianskej renesancie. Mestská rada Londýna, vyčítajúc divadlám nemravnosť, bola spočiatku proti ich pôsobeniu, politickí hodnostári v nich videli pri uvádzaní historických hier nebezpečenstvo sprisahání a miesta zhromažďovania nebezpečných ľudí. Uviedli proti nim aj mnoho ekonomických argumentov: odvádzania určitej skupiny obyvateľov od práce a nesúmerné zisky mestských častí vplyvom umiestnenia a atraktivity divadla.

V tomto období sa začínajú objavovať prvé opisy divadelných predstavení v cestopisoch zahraničných návštevníkov alebo v dielach domácich autorov. Možno tu badať nadčasový „problém“ umenia v jeho subjektívnosti a prístupe k jeho hodnoteniu. Zatiaľ čo v dobovej spisbe puritán Philip Stubbs hodnotí návštevu divadla ako dobrú školu na učenie sa

k podvádzaniu, klamstvu a pokrytectvu, Thomas Heywood v *Apology for Actors* z roku 1602 chránil a obhajoval divadlo ako účinnú morálnu ustanovizeň.<sup>41</sup> Teoretička divadla Erika Fischer-Lichte vidí atraktivitu divadla toho obdobia v možnosti hľadať a skúšať nové identity, ktoré alžbetínske divadlo otvorene riešilo.

V tom istom čase, od polovice 16. storočia, pôsobili v Španielsku divadelné spolky; *cofradías*. Tie si začali po väčších mestách prenajímať dvory, kde potom hrávali divadlo. Nazývali sa *corrales*. Od roku 1615 patrili takéto miesta lokálnym obchodníkom, ktorí ich prenájmom dostávali nemalé zisky. Od roku 1638 však v Madride všetky takéto priestranstvá začalo spravovať mesto a tie svoje výnosy investovalo na charitatívne účely.<sup>42</sup>

### VŠADEPRÍTOMNÉ DIVADLO

Už koncom 16. storočia vnikli v Taliansku prvé divadlá predznamenujúce ich typológiu, zachovanú vo svojej prevádzkovej schéme až do veľkého divadla 19. storočia. 17. storočie prináša na európske dvory ceremonie, ktoré sú inscenované ako nákladné divadelné predstavenia. Dvory začínajú budovať vlastné okázalé barokové divadelné stavby podľa vzoru talianskych kamenných divadiel. Hrajú v nich tie isté divadelné skupiny ako v mestských priestranstvách – či už na juhu Európy v Španielsku medzi blokmi budov s balkónmi, ktoré dali neskôr svojou prísnu hierarchizáciou miest impulz k vzniku lôžového typu divadla – alebo vo verejných divadelných budovách väčších miest. V divadlách sa začína podľa vzoru z Talianska objavovať javiskový portál. Scéna bola prevažne nemenná z maľovaných kulis a zadného maľovaného prospektu, javisková technika na zmenu dekorácie sa využívala predovšetkým v opere. Kulisy predstavovali v perspektíve skrátený obraz interiérov alebo krajinného exteriéru. Takáto scénografia bola ideálne vnímateľná len z centrálného miesta v hľadisku, ktoré bolo vyhradené pre kráľa. Tu je aj základ umiestnenia neskorších kráľovských lôží v divadelnej architektúre. Herectvo v takomto scénickom priestore úzko súviselo práve s jeho obmedzeniami. Herci sa sústredili na proscéniu a znázorňovali charaktery jednoduchými pohybovými schémami. Táto znakovosť bola ľahko čitateľná a jasná aj pre publikum. Pohybom k zadným kulisám by mohli narušiť ich



6 ZVUK AULY, AULA VŠP v Nitre  
(Premiéra: 27.2.2017)  
Archív Petra Mazalána

proporcionalitu vzhľadom na ostatnú scénu zužujúcej sa a zmenšujúcej perspektívy. 16. storočie bolo pre divadelnú scénografiu obdobím veľkého experimentovania. Výpravnosť scénických efektov, kynetické efekty, svetelné a zvukové efekty súviseli s rozvojom nových dramatických druhov, predovšetkým opery a baletu. Teoreticky sa scénografii venovali vo svojej spisbe architekti Nicola Sabbatini a Josef Furtenbach.<sup>43</sup>

Divadlo sa hrá aj na univerzitách, v školách alebo na provízorných pódiiach dedinských námestí. Od konca 16. do polovice 18. storočia v Taliansku prekvitala commedia dell'arte. Jej divadelné skupiny improvizovali vopred dohodnuté texty. Svoje prestavenia hrali na dvoroch, vo verejných sálach alebo kočovne na námestiach. Divadlo sa svojimi novými témami, ktoré vedeli vzrušiť aj pobaviť, stalo neoddeliteľnou súčasťou spoločnosti. Odpútať pozornosť komplikujúcej sa skutočnosti.

V priebehu 18. storočia nastáva predovšetkým v Nemecku snaha budovať divadelné budovy. Tie sú oproti podporovaným operným budovám, ktoré reprezentujú skôr šľachtu, potrebou meštianstva. Postavené divadlá si meštianstvo obľúbilo a stalo sa ich pravidelnými návštevníkmi aj z dôvodu, že si ich sčasti sami a priamo finančne podporili. Budovy boli lôžového typu odzrkadľujúce spoločenskú stratifikáciu divákov.

## NOVÉ DIVADLO

Divadelné umenie zažívalo od 18. storočia do konca 19. storočia veľkú popularitu. Pre divákov fungovalo s výnimkami dramatikov ako Goethe a Schiller, ktorí tvorili divadlo – inštitúciu pre vzdelané publikum, ako „psycho-terapeutické zariadenie“ určené pre jednotlivca.<sup>44</sup> Od divadla sa očakávalo, aby dokázalo zábavou rozptýliť a odpútať diváka od komplikovanej reality. Ideálnymi žánrami, ktoré to dokázali, boli opera a balet. Divadlo získavalo na svojej vizuálnej atraktivnosti novými scénickými prvkami, ktoré boli zdokonalenými ideami už z antického divadla a objavovali sa vo svojich jednoduchších variantoch aj v divadlách od renesancie. Jedným z nich bola aj javisková točňa. Tú poznáme v zmysle jej súčasného využitia ako rýchlych zmien obrazov od roku 1896 z Mníchovského divadla.

Romantické divadelné novostavby sa stávali indikátormi sebaistoty. Potvrdovali nielen architektúrou, ale aj v mierke urbanizmu, svoju dôležitosť.

Koncom 19. storočia začalo divadlo nachádzať nové formové a obsahové prístupy. Otváralo nové témy, dovtedy v divadle neartikulované a neriešené. Snažilo sa opäť významne pracovať s hodnotnou literatúrou. Javisko sa stalo fórom na diskurz o závažných témach. Takými boli súbor Meiningenských v Nemecku, André Antoin a jeho Théâtre Libre

v Paríži, Otto Brahm so súborom vo Freie Bühne alebo Konstantín Sergejevič Stanislavskij v Moskve.<sup>45</sup>

Vývin divadla smerom k avantgardným hnutiam začiatkom 20. storočia začal pod vplyvom iných umení výrazne, okrem iných jeho zložiek, spracovávať prácu so scénou. Zabstraktnenie a geometrizácia priestoru Craigmom a Appiom predznamenovalo ďalšie mnohé radikálne divadelné premeny. Teoreticko-utopické, ale aj realizované divadelné laboratória ukazovali nové cesty, kam divadlo dokáže smerovať. Antoin Artaud chcel svojim reteatralizovaným „divadlom krutosti“ aplikovať zmenu vzťahu medzi javiskom a hľadiskom. Diváci mali sedieť na otáčavých stoličkách a „javiskové dianie“ sa malo odohrávať okolo nich. Divák sa tak ocitne uprostred diania, obkolesený akustickými a pohybovými udalosťami.<sup>46</sup>

Epické divadlo Bertolda Brechta chcelo v divákovi vzbudiť racionálne pocity a prinútiť ho uvažovať. Odpútať divákov od prežívania deja zmenami kulís priamo pred divákmi alebo spievaním songov počas predstavenia. Herci svoje postavy predstavovali, neprežívali.

Grotovského „chudobné divadlo“ sa zbavilo akýchkoľvek hmotných divadelných artefaktov; od kostýmov, scénografie po javisko. Jediné, čo ostáva, je vzťah diváka a herca, jeho telo a hlas. Vzniká environmentálne dielo.





7 ZVUK AULY, AULA VŠP v Nitre  
(Premiéra: 27. 2. 2017)  
Archív Petra Mazalána

Druhá polovica 20. storočia začína stierať rozdiely medzi umeleckými formami. Je legitímne uvažovať nad divadlom, hudbou a výtvarným umením ako intermédiom. Schechner označuje termínom – performatívne kontinuum, všetky druhy vystúpení, rozširujúc pole divadla o rituál, šport, hru, politické a spoločenské ceremoniály, psychologickú drámu, tanec, umeleckú performanciu a videoumenie.<sup>47</sup> Jeho performatívne štúdiá neskúmajú len texty, architektúru, vizuálne umenia alebo historický predmet, artefakt, kultúru samú osebe. Zmysel majú, keď sú pozorované „ako“ performancia – ako prax, udalosť alebo správanie. Ide skôr o oživovanie umeleckých tvarov, keďže performatívne štúdiá vnímajú celý proces umeleckej tvorby a jej recepciu a nie len nejaké konanie, predvedenie nejakého textu.<sup>48</sup>

### AUTORSKÉ PROJEKTY – PERFORMANCIA NA HRANE DIVADLA

Autorskými projektmi v našej štúdiu sú projekty spoluvytvorené s profesionálnymi umelcami; hudobníkmi, výtvarníkmi, tanečníkmi a hereckými interpretmi. Projekty vznikli ako experimentálna časť doktorandského výskumu v spolupráci s občianskym združením Euterpa, Archimera a Denkzeug. Intermediálne diela skúmali hranicu architektúry ako scénického umenia v súvťažnosti k hudbe, herectvu a performancii. Finančne boli podporené grantovými systémami na podporu kultúry (Ministerstvo kultúry SR, Fond na podporu umenia).

### DER TURM ZU BABEL (PREMIÉRA: 28. 9. 2016)

Projekt Babylonská veža, ktorý bol uvedený v rámci cyklu Hudba dneška, organizovaného Slovenskou národnou galériou, spracovával scénicky dva hudobno-súčasných cykly piesní. Predstavenie sa odohrávalo v priestoroch Esterházyho paláca. Cyklus piesní *Der Turm*

*zu Babel* je majstrovským stvárnením úryvku textu zo Starého zákona (*I riekol Pán: „Poďme, zostúpme a pomätme tam ich reč, aby nikto nerozumel reči druhého.“*) v sedemnástich jazykových mutáciách. Predstavenie sa odohrávalo vo vstupnej hale SNG, v stálej expozícii gotického umenia a vo vertikálnej komunikácii schodiska. Každá uvedená pieseň predstavovala uzatvorený obraz. Putujúcich divákov po priestore SNG očakávalo vždy postupné odkrývanie miesta. Využitie expozičných prvkov ako čierneho zamatu alebo inštalovaných stien na obrazy delilo a súčasne spájalo hudobné fragmenty do súvislého celku. Akustické vlastnosti konkrétnych miest prezentácií boli neoddeliteľnou súčasťou scénickej interpretácie. (→3, 4)

### ZVUK AULY (PREMIÉRA: 27. 2. 2017)

*Zvuk auly* boli svojou formou dokumentárne hudobno-divadelné obrazy o stave súčasného študenta. Vychádzajúc z jeho perspektívy a ambícií diskutovali o úlohe kultúrnosti, vzorov, inšpirácií a autoritách.

Projekt *Zvuk auly* bol intermediálnym dielom narábajúcim s charakterom a mierkou priestorov unikátnych vysokoškolských ául: Slovenskej poľnohospodárskej univerzity v Nitre (arch. Vladimír Dedeček), Slovenskej technickej univerzity v Trnave (arch. Dušan Dóka) a Slovenskej technickej univerzity v Bratislave (arch. Martin Kusý).

Univerzita ako vrcholná vzdelávacia inštitúcia, ktorá má formovať a rozvíjať predpoklady študentov, sa vo *Zvuku auly* stala reflektujúcim a kritickým divadlom – arénou pre symbolické vyjadrenia spoločenských procesov.

Auditória boli vo *Zvuku auly* inscenované neinvazívnou formou – video/projekciami a svetlom. Vďaka zmene kontextu sa stali miestom objavov nových súvislostí. *Zvuk(y)*, ktorý sa aulou šírila, nepozostával len z konkrétnych hlasov reálnych výpovedí či

absurdných textov. Poslucháreň sa chvíľami zdanlivo zmenila na koncertnú sálu uvádzajúcu komornú hudbu pre elitné publikum. Či bolo ochotné počúvať úprimne, nevieme, to ostalo otvorenou otázkou. (→ 1, 6, 7)

### SHAPED SONGS (PREMIÉRA: 2. 3. 2017)

Projekt je intermediálnym dielom viacvrstvových paralel interpretovaných cez nemeckú pieseň 19. storočia; poslednými piesňovými cyklami Roberta Schumanna a Huga Wolfa, kde im obom vtedy čerstvo preložená, pôvodná renesančná poézia určila ich špecifické hudobné spracovanie. Odohráva sa v koncertných sálach; v Kursalone v Piešťanoch, v koncertnej sále Nitrianskej galérie a v koncertnej sieni Dvorany VŠMU. Obaja skladatelia sa na sklonku života dostali do neľahkých duševných stavov, ktorých posledné štádiá im ho predčasne zobrali. U Schumanna bola príčinou maniodepresia, pri Hugovi Wolfovi kolaps spôsobený vtedy neliečiteľným syfilisom. Schumannov vokálny cyklus *Gedichte der Königin Maria Stuart* (Básne Márie Stuartovej) je nemeckým prekladom francúzskeho originálu písaneho Máriou Stuartovou. Jej životný príbeh sa v histórii umenia chápal ako osud mučovníčky, naplnený hrdosťou, útrapami, pokorou a bolesťou. Nie je vylúčené, že skladateľ týmito, oproti predchádzajúcim opusom hudobne striedmymi piesňami, písanými počas svojej postupujúcej choroby, pripodobnil svoj osud tragickému osudu panovníčky. *Drei Gedichte von Michelangelo* (Tri piesne na básne Michelangela) je Wolfovým cyklom pôvodne štyroch piesní poézie renesančného umelca Michelangela Buonarrotiho, z ktorého poslednú skomponovanú pieseň skladateľ po dokončení sám zničil. Básne precítené Hugom Wolfom, pravdepodobne tiež cez jeho vlastné stavy krátko pred kritickým štádiom ochorenia, sú pretkané melodickými motívmi pomínutelnosti a rezignácie.

Cieľom Shaped Songs vytvára hudobno-psychologickú sondu životných osudov dvoch ľudí – skladateľov, cez diagnózy, ktoré s vysokou pravdepodobnosťou posunuli v istom období ich života chápanie ich vlastného diela, sveta, aj ich samotných. Shaped Songs predstavuje posun vo vnímaní klasickej hudby cestou nových elektroakustických a kompozičných vstupov. Nový tvar piesne sa stáva reflexiou delíria i odrazom momentu čistej mysle.

Shaped Songs je archeológiou duševného stavu. Miestom, kde ho skúmame, sú verejné sály. Ostal nám však predmet, ktorý sa stal fyzickým reliktom, zosobnením spomienky, vášne, trápenia a krásy; odev. Znak patinovanej telesnosti. Tiel trpiacich a mučených myslou. Odev je relikviou. Meotar je nástroj k projekcii bodov – pichnutí bolesti, prenášaných z odevu cez telo na miesto, v ktorom sa nachádzame – na nás všetkých. (→ 2, 5)

## ZÁVER

Na mnohých európskych vysokých školách býva scénografia vedená ako odbor vyučovaný na výtvarne zameraných školách. Táto tradícia je oproti našej vysokoškolskej praxi (kde sa scénografia študuje len na Vysokej škole múzických umení, primárne v divadelnom a hudobnom prostredí) výhodná z pohľadu vnášania aktuálnych výtvarných impulzov do divadelného umenia a intenzívnejších vzájomných intermedialných diskurzov.

Model medziodborového vzdelávania, aký je viditeľný na viedenskej Akademie der bildenden Künste alebo Die Angewandte, ktoré sú nám divadelnou tradíciou a vplyvom najbližším inšpiratívnym prostredím „nemeckej divadelnej proveniencie“, kde sa scénografia ako akademický odbor vyučuje na výtvarných školách, by nám mohol byť aspoň čiastočne inšpiračným zdrojom k vedeniu dialógu a pre-pájaniu medzi scénografickou umeleckou formou a architektonickou tvorbou a tiež obohateniu diskurzu v oboch oblastiach.

Scénografické vysokoškolské vzdelanie na Slovensku založil až profesor Ladislav Vychodil, ktorý bol vedúcim katedry scénografie VŠMU v rokoch 1953 – 1983. V materiáli SND vydanom k 50. výročiu umeleckých dielní SND sa píše: „Keď Ladislav Vychodil roku 1945 ako mladý, začínajúci výtvarník prišiel do Bratislavy a stal sa šéfom scénografie SND, našiel v malých, nedostatočných a nevybavených dielnach len niekoľko remeselníkov nemeckej

národnosti, ktorým hrozilo, že ich vysídli... Bolo príznačné pre všetkých umeleckých remeselníkov dielni, že príslušnosť k SND považovali za vec cti a stavovskú výsadu.“<sup>49</sup> Scénografia bola vždy viac ako remeslom. Rovnako ako nie je len remeslom architektúra.

V rámci doktorandského výskumu bola možnosť viesť so študentmi na FA STU tri akademické roky (tri semestre) voliteľný predmet Scénografia. Na základe prepojenia pedagogickej praxe a výskumu vznikol materiál, ktorý by mohol v budúcnosti slúžiť ako metodický podklad pre vysokoškolskú učebnicu a ako základ výučby predmetu Scénografia, lebo skúsenosti potvrdzujú predmet ako obohacujúci pre architektonické štúdium.

V priebehu dejín vzniklo niekoľko diel, ktoré sa stali medzníkmi v divadelnom, výtvarnom umení a architektúre súčasne. Potvrdzujú podstatu scénografie a divadla ako intermedialného umeleckého druhu, umenia zmiešaných médií, ktoré reprezentujú aj výraznejšie prepojenie s architektúrou. Štúdiá sa snaží vo svojej teoretickej časti vedeckou syntézou sprostredkovať všeobecný výber scénografických divadelných a súčasne architektonických historických a v prípade autorských diel aj súčasných konceptov, ktoré spracovávajú médium architektúry ako symbol v spoločensko-politickom a kultúrnom kontexte.

1 Predovšetkým architektonickej koncepcie bývalého východného bloku.

2 LEHMANN, Hans-Thies: Postdramatické divadlo. Bratislava: Divadelný ústav 2007, s. 13.

3 HARRIES, Karsten: Etická funkce architektury. Praha: Arbor vitae 2011, s.11.

4 Tamže, s.13.

5 Tamže, s. 23.

6 Tamže, s.139.

7 KOSTELANETZ, Richard: Divadlo zmiešaných médií [online]. [cit. 2017-01-31]. Dostupné na: <https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/IMO47/um/RichardKkostelanz.pdf>

8 Porov.: ŠORMOVÁ, Eva: Space and the Postmodern Stage. Praha: MU Studio 2000, s. 54.

9 Tamže, s. 54.

10 Porov.: DECK, Jan, SIEBURG, Angelika et al.: Paradoxien des Zuschauens – Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld: Transcript Verlag 2008, s. 7.

11 Tamže, s. 10.

12 DECK, s. 7.

13 RANCIÈRE, Jacques: Emancipovaný divák. Bratislava: Divadelný ústav 2015.

14 Tamže, s. 17.

15 DECK, 2008, s. 10.

16 Porov.: TIGGES, Steffan, PEWNY, Katharina, DEUTSCH – SCHREINER, Evelyn et al.: Zwischenspiele – Neue Texte, Wahrnehmungs und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010, s. 325.

Pozri hru Die Ratten od Olafa Altmanna v réžii Michaela Thalheimersa.

17 Porov.: AJVAZ, Michal, HAVEL, Ivan, MITÁŠOVÁ, Monika: Prostor a jeho člověk. Praha: Vesmír 2004, s. 153.

18 Tamže, s. 158.

19 Tamže, s. 154.

20 Tamže, s. 169.

21 TIGGES, 2010, s. 319.

22 DECK, 2008, s. 15.

23 Tamže, s. 16.

24 Tamže, s. 17.

25 Porov.: ZÁLEŠÁK, Ján: Minulá budoucnost. Brno: Vysoké učení technické, 2013, s. 14.

26 Tamže, s. 28.

27 Tamže, s. 30.

28 Tamže, s. 74.

29 Porov.: WIHSTUTZ, Benjamin. Theater der Einbildung – Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers. Bielefeld: Transcript Verlag 2011, s. 11.

30 Tamže, s. 16.

31 Tamže.

32 TIGGES, 2010, s. 316.

33 Tamže, s. 323.

34 SCHECHNER, Richard: Performancia: teórie, praktiky, rituály. Bratislava: Divadelný ústav 2009, s. 10.

35 FISCHER-LICHTE, Erika: Dejiny drámy. Bratislava: Divadelný ústav 2003, s. 9.

36 SCHECHNER, 2009, s. 184.

37 FISCHER-LICHTE, 2003, s. 10.

38 Tamže, s. 53.

39 Dramatic discovery at the Bodleian [online]. [cit. 2017-02-04]. Dostupné na: <http://www.oxfordtoday.ox.ac.uk/news/2015-05-11-dramatic-discovery-bodleian>

40 FISCHER-LICHTE, 2003, s. 75.

41 FISCHER-LICHTE, 2003, s. 78.

42 The History of Theatre According to Dr. Jack [online]. [cit. 2017-02-04]. Dostupné na: <http://heironimohrkach.blogspot.sk/2013/08/theatre-in-spains-siglo-de-oro-ii.html>

43 Pozri: FURTENBACH, Josef: Perspektiva, Základy kukátkového divadelného priestoru. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol 1944.

44 FISCHER-LICHTE, 2003, s. 350.

45 Tamže, s. 352.

46 Tamže, s. 422.

47 SCHECHNER, 2009, s. 11.

48 Tamže, s. 16.

49 SND: Umelecké dielne oslavujú 50. výročie [online]. [cit. 2017-02-07]. Dostupné na: <http://www.snd.sk/?tlacove-spravy&clanok=umelecko-dekoracne-dielne-snd-oslavuju-50-vyrocie>