

Program konferencie | Conference Schedule

Štvrtok 11. mája 2017

- 9.00 – 9.15 Prezentácia účastníkov
- 9.15 – 10.00 Príhovory: **Vladislava Fekete** (Divadelný ústav, SR) Zuzana Uličianska
(Slovenské centrum AICT) a **Octavian Saiu** (Rumunsko, moderátor konferencie)
- 10.00 – 10.30 Úvodné slovo: **Jarosław Fret** (Poľsko)
- 10.30 – 11.00 **Savas Patsalidis** (Grécko)
- 11.00 – 11.30 prestávka
- 11.30 – 14:00 **Manabu Noda** (Japonsko)
Benny Lim (Hongkong)

Piatok 12. mája 2017

- 9.00 – 9.30 Úvodné slovo: **Joshua Sobol** (Izrael)
- 9.30 – 10.30 **Joanna Klass** (Poľsko), **Dáša Čiripová** (Slovensko)
- 10.30 – 11.00 prestávka
- 11.00 – 12.00 **Nick Yu Rongjun** (Čína), **Michel Vaïs** (Kanada)

Organizátorom konferencie bolo Slovenské centrum AICT (Medzinárodná asociácia divadelných kritikov) **v spolupráci s Divadelným ústavom. Konferencia sa konala v priestoroch Univerzitnej knižnice v Bratislave.**

Thursday 11 May 2017

- 9.00 a.m. – 9.15 a.m. Presentation of participants
- 9.15 a.m. – 10.00 a.m. Introduction by **Vladislava Fekete** (Theatre Institute, Slovakia), **Zuzana Uličianska** (Slovak Centre of AICT) and **Octavian Saiu** (Moderator, Romania)
- 10.00 a.m. – 10.30 a.m. Keynote Address by **Jarosław Fret** (Poland)
- 10.30 a.m. – 11.00 a.m. **Savas Patsalidis** (Greece)
- 11.00 a.m. – 11.30 a.m. Coffee break
- 11.30 a.m. – 2.00 p.m. **Manabu Noda** (Japan), **Benny Limm** (Hong Kong)

Friday 12 May 2017

- 9.00 a.m. – 9.30 a.m. Keynote Address by **Joshua Sobol** (Israel)
- 9.30 a.m. – 10.30 a.m. **Joanna Klass** (Poland), **Dagmar Čiripova** (Slovakia)
- 10.30 a.m. – 11.00 a.m. Coffee break
- 11.00 a.m. – 12.00 a.m. **Nick Yu Rongjun** (China), **Michel Vaïs** (Canada)

Conference was organised by The Slovak Centre of the AICT in cooperation with The Theatre Institute in the University Library, Bratislava.

Inými slovami, v imerznom divadle k sebe úspech a neúspech nemajú ďaleko, keďže všetko závisí od (ne)ochoty obecnstva „stať sa ozubenými kolieskami v predprogramovanom stroji“ (Muse 2011, s. 19), čo – ako už bolo uvedené – nie je vždy ľahké dosiahnuť. Pred predstavením a počas neho si mnohé vyžaduje pozornosť. Pravda je taká, že ak sa narušenie tkaniva ľudských neistôt narušením krehkej rovnováhy medzi prítomnosťou a reprezentáciou zrealizuje múdro, posilní sa ekológia (a ontológia) divadla a rozšíri sa výber dostupný tvorcom z hľadiska performatívnych atribútov divadla, jeho obmedzení a možností, ako aj „transportu“ obecnstva (pozri tiež Lehmann 2005, s. 222-224.)

Imerzné divadlo ponúka reflexiu o svete, o svojom obecnstve, ako aj o sebe. To, či sa táto reflexia využije v službách pravdy (politickej či inej) alebo len v službách pokladne, závisí od ambícií každého tvorcu. Je však isté, že všetky tieto experimenty, ktoré zapájajú ľudí a posúvajú hranice ustálených postupov a miest, ktoré využívajú neplánované a nepredvídateľné prvky, koketujú s možnosťou umenia bez ilúzií alebo „divadla za divadlom“, ktoré ponúkajú nové cesty ako nanovo objaviť verejný život a nové perspektívy ako nanovo definovať subjektivitu, oslavujú – každý svojím spôsobom – jedno a to isté: transformačnú silu divadla, jeho schopnosť ostať pri živote znovuobjavovaním svojej zabudnutej ontológie a svojej adaptačnej dynamiky.

Záver: Imerzné divadlo nie je pre každého. Je pre zvedavých a neposedných. Pre tých, čo chcú zážitok. A čím „riskantnejší“, tým lepšie.

Bibliografia

- ALSTON, Adam. Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, Agency and Responsibility in Immersive Theatre. In *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 18. 2. 2013, pp. 128-138.
- BAARLE, Kristof van. *Failing to Understand Together: What is the Theatre Seeking in Current Affairs?* [online]. [cit. 7. 11. 2017]. Dostupné na internete: <http://rgbcloud.be/etcetera/failing-to-understand-together-what-is-theatre-seeking-in-current-affairs/>. [Článok vyšiel pôvodne po holandsky v *Etcetera #141* (jún 2015)].
- BANES, Sally – LEPECKI, André, eds. *The Senses in Performance*. New York & London : Routledge, 2007.
- BAYLY, Simon. *A Pathognomy of Performance*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011.
- BECK, Ulrich. *Risikogesellschaft*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1986.
- BECK, Ulrich. The Terrorist Threat: World Risk Society Revisited. In *Theory, Culture & Society*, 2002, Vol. 19, No. 4, pp. 39-55.
- CADE, Rosana. [online]. [cit. 17. 7. 2017]. Dostupné na internete: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/aug/18/radical-art-of-holding-hands-with-strangers-rosana-cade-walking-holding>.

Imerzia ako pretavenie režijnej koncepcie: **Complicité, *The Encounter* (Stretnutie)**

MANABU NODA

Imerzné divadlo má dnes za cieľ urobiť divákov súčasťou predstavenia narušením vyhradeného priestoru ich subjektivity. Často za pomoci modernej techniky drasticky pretvára rozhranie medzi divadlom a obecnstvom. V niektorých prípadoch však imerzia obecnstva do hry nemusí byť jediným cieľom. Využíva sa napríklad aj vtedy, ak sa má obecnstvo podieľať na problematickom rozhraní medzi tvorcom a pôvodným textom. V takomto prípade sa tvorcov vzťah k pôvodnému textu – a narácii, ktorú obsahuje – pretaví do imerznej podoby inscenácie. Nejde tu teda ani tak o otázku protikladu text/inscenácia, ale o to, ako si divadlo dokáže vytvoriť vlastnú podobu textuality.

Vo svojej prezentácii sa pokúsím odpovedať na túto otázku rozborom inscenácie *The Encounter* (Stretnutie) divadla Complicité v réžii a podaní Simona McBurneyho, ktorá mala premiéru na Edinburskom medzinárodnom festivale v roku 2015. Jej tvorcovia využili binaurálnu techniku a divákovi nasadili slúchadlá, aby mohlo predstavenie prebiehať v mysli každého z nich. Predlohou tejto inscenácie bola kniha *Amazon Beaming* (Na vlnách Amazonky, 1991) z pera Petra Popesca o stretnutí fotografa *National Geographic* Lorena McIntyreya s dovtedy nekontaktovaným amazonským kmeňom. V inscenácii sa však na pozadí dvoch problematických rozhraní predlohy (jedného medzi autorom a McIntyreom a druhého medzi McIntyreom a nekontaktovaným kmeňom, najmä jeho náčelníkom, ktorý zasahuje do fotografovej subjektivity vysielaním odkazov, akousi telepatickou komunikáciou) dostáva do popredia aj McBurneyho zápas s textom.

Imerzia ako pretavenie režijnej koncepcie

Snom asi každého divadelného tvorcu je preniknúť do mysle diváka a narušiť jeho subjektivitu. Urobiť divákov súčasťou predstavenia narušením vyhradeného priestoru ich subjektivity má dnes za cieľ imerzné divadlo. To často za pomoci modernej techniky drasticky pretvára rozhranie medzi divadlom a obecnstvom. V niektorých prípadoch však imerzia obecnstva do hry nemusí byť jediným cieľom. Využíva sa napríklad aj vtedy, ak sa má obecnstvo podieľať na problematickom rozhraní medzi tvorcom a pôvodným textom. V takomto prípade sa tvorcov vzťah k pôvodnému textu – a narácii, ktorú obsahuje –, pretaví do imerznej podoby inscenácie. Nejde tu teda ani tak o otázku protikladu text/inscenácia, ale o to, ako si divadlo dokáže vytvoriť vlastnú podobu textuality.

Skôr ako sa dostanem k imerznému divadlu a jeho podobe na slovenskej scéne, teda k fenoménu alebo skôr trendu, ktorý sa objavil na Slovensku až v roku 2016, chcela by som sa krátko zastaviť pri tvorcoch, ktorých možno považovať za predchodcov imerzie v kontexte slovenskej umeleckej scény. Výtvarní umelci často tvrdia, že umelecké formy ako performance a happening pochádzajú z divadla a divadelníci majú tendenciu tvrdiť, že je to naopak a že divadlo sa v tomto smere v mnohom inšpiruje pokusmi výtvarníkov. Inak to nie je ani v prípade spomínaného fenoménu imerzného divadla. S najväčšou pravdepodobnosťou však ide o vzájomnú a súbežnú inšpiráciu, sledovanie svetových tendencií a prelínanie žánrov a odborov. Z tohto dôvodu by som na úvod stručne spomenula inšpirácie z oblasti slovenského performatívneho umenia alebo skôr výtvarného umenia šesťdesiatych rokov 20. storočia. Divadelníci tieto počiny umelcov a umeleckých zoskupení často obchádzajú (až na výnimky), hoci veľmi úzko súvisia s formami a postupmi, ktoré sa objavujú v súčasnom divadelnom umení. Umelecké aktivity výtvarníkov Milana Adamčiaka, Alexa Mlynárčika, Stana Filka, Júliusa Kollera či Ľubomíra Durčeka presahovali výtvarné umenie a vyznačovali sa divadelnými prvkami s využitím základného princípu hry. Dnes by sme ich tvorbu smelo a jednoznačne nazvali performance, inštaláciou či imerzným divadlom.

Americký výtvarník Alan Kaprow uverejnil v roku 1958 v študentskom časopise *Anthologie* charakteristiku vtedy nového pojmu umeleckého smerovania – happeningu. Podľa neho je happening assemblážou udalosti uskutočnenej alebo vnímanej vo viacerých časoch a miestach. Happening sa na rozdiel od javiskovej hry mohol konať v obchodnom dome, počas jazdy na diaľnici, v priateľovej kuchyni a to naraz alebo postupne. Krátko nato sa sformovalo v New Yorku medzinárodné zoskupenie alebo skôr hnutie Fluxus, ktorého základnou myšlienkou bola ústretovosť k divákovi. Význam slova „flux“ znamená prúdenie, z čoho vyplýva, že pre tvorcov tohto umenia bol charakteristický nepretržitý pohyb, akcia a neustále zmeny, no s jasným konceptom.

Performance a happeningy sa na slovenskej výtvarnej scéne začínali objavovať paralelne so svetovým dianím, teda už v šesťdesiatych rokoch. V rovnakom čase prebiehali podobné akcie napr. vo Wuppertali, kde Joseph Beuys zorganizoval dvadsaťštyrihodinový happening, ako aj v Berlíne, kde podobné akcie uskutočnili René Block a Concert Fluxus atď.

V každej časti priestoru je vystavaná dramatická situácia, čo je teda zámerom a úlohou tvorcov v takomto type divadla. Po čase si divák uvedomuje, že je sám zodpovedný za vlastný zážitok a za to, čo uvidí a objaví.

S prvkami imerzného divadla čiastočne pracovala aj inscenácia Štúdia 12 – *Princípy Newspeaku* režiséra Rast'a Balleka. Ballek patrí medzi režisérov-filozofov a to tak výberom tém, ako aj prístupom k ich spracovaniu. Všetky jeho inscenácie spája snaha o univerzálnosť, polemickosť a filozofický pohľad na to, čo práve žijeme a s čím sa konfrontujeme.

V Štúdiu 12 adaptoval a po prvýkrát na slovenskom javisku uviedol časť Orwellovho román 1984 – rozsiahlu poznámku pod čiarou, románový dodatok *Princípy Newspeaku*. Architektúra tohto miesta nie je veľmi poddajná, má svoje špecifiká a pre menej zručných tvorcov môže byť aj hendikepom. Ballek spolu so scénografom Tomom Cillerom narušili priestor Štúdia 12 a na javisku postavili oproti divákovi bielu kóju otvorenú len z jednej strany. Vo vnútri herec hrajúci Winstona Smitha – Robert Roth – deklamuje teóriu newspeakovskej reči a jazyka. Divák sediaci v hľadisku ho nevidí, iba počuje, ako číta slová prenášajúce sa na stene kóji v digitálnej podobe. Winston Smith čaká v kóji na prvých divákov, ktorí sa odvážia prekročiť priestor hľadiska a prísť na druhú stranu javiska, kde je otvor do postavenej konštrukcie. Zvedavosť a princíp newspeakovskej a ballekovskej hry vtahujú tak diváka do diania. Divák sa stáva voyerom a presúva sa po priestore Štúdia 12 podľa toho, ako on sám chce a podľa toho, čo chce vidieť. Čisto biele steny kóje počas objasňovania princípov newspeaku mení herec na popísané plochy. Slová písané čiernou fixkou predstavujú pojmy, ktoré vychádzajú priamo z Orwellovho textu: blind, justice, godsex, think, thinkpool, shall, equal, free, religion, liberty sa objavujú na stene a vzápätí niektoré z nich herec prelepí čiernou páskou. Ich pôvodný význam a zmysel sa popiera a mení. Alebo prestávajú úplne existovať. Tvorcovia zámerne ponechávajú divákovi slobodu. Okrem voľného pohybu po priestore slobodne hľadá význam počutých alebo napísaných slov.

Text, ktorý herec číta a odrieka, je jedným zo zlomkov tejto performatívnej inštalácie s prvkami imerzného divadla. Na opačnej strane kóje sa na obrazovke stále odohráva jazyková hra slov a pojmov. Pred obrazovku vstupuje herečka Dominika Kavaschová a nahlas číta preblikávajúce slová. Kavaschová sa im intonáciou pokúša dať význam, ale slová sú bez kontextu vyprázdnené a eliminované na jeden jediný význam.

Okrem jazykových hier inscenátori posúvajú tému straty komunikácie, deformácie jazyka a jeho bezobsažnosti do roviny výtvarnej inštalácie a akustických trikov. Zo zhukov slov vo zvukovej koláži vznikajú heslovité a nezmyselné kombinácie s novoutvoreným významom.

Za posledných tridsať rokov sa rozprávačstvo v kanadskom Quebecu stalo významnou súčasťou divadelného umenia. Hoci tento umelecký druh často vychádza z tradícií, v poslednom čase nadobúda novú formálnu rozmanitosť. Pre mňa ako divadelného kritika je zaujímavé vidieť, ako sa mnohí rozprávači čoraz viac približujú k divadlu, t. j. vo svojich vystúpeniach koketujú s výraznejšie divadelným kontextom.

Rozprávači namiesto toho, aby sa len postavili pred obecenstvo a vyrozprávali nejaký príbeh, využívajú rekvizity, hudbu, svetelné efekty. Niekedy si vytvárajú nový vzťah k priestoru, interagujú s divákom a pod. Rád by som sa teraz týmto trendom zaoberal podrobnejšie na príklade troch nedávnych inscenácií.

V prvej z nich rozprávačka Françoise Crêtová narába s predmetmi spôsobom, s akým som sa doteraz v divadle nestretol. Vo svojich začiatkoch sa inšpirovala tradičnými príbehmi napríklad o diablove, kráľoch a kráľovných či niektorých mýtických postavách. Jeden z nich bol o Indiánke, ktorá sa vždy za splnu mesiaca mení na jeleňa, aby sa neskôr opäť stala ženou.

Crêtová neskôr uvádzala súčasné príbehy v tradičnej forme. V jednom z nich, inšpirovanom skutočným zážitkom z jej života, vystupuje duch starého muža, ktorý zohrá úlohu v živote istej ženy. Pod „tradičnou formou“ rozumiem to, že príbeh je tu dôležitejší ako rozprávač a je podaný tak, akoby mal pôvod v dávnych časoch. Rozprávač môže napríklad uviesť, že ho počul od niekoho, kto ho už dávnejšie počul od niekoho iného, a tak ďalej. V tomto prípade je rozprávač akýmsi svedkom, spojkou či prostredníkom, ktorý si postupne získava dôveru obecenstva. Tvorca nás často prinúti uveriť, že začiatok príbehu je celkom pravdivý, a predkladá dôkazy o jeho pravdivosti. Postupom času sa však ocitáme celkom mimo nášho sveta, v čistej fantázii.

Françoise Crêtová sa pri svojej tvorbe väčšinou neučí celý text naspamäť. Zapamätá si vždy len prúd myšlienok alebo osnovu so sledom udalostí a obrazov. Niektoré repliky vie bezchybne a hovorí ich rovnako na každom vystúpení, keďže majú istý rytmus alebo ich vetná skladba je obzvlášť silná a účinná. Vo svojej podstate sa však jej jednotlivé vystúpenia od seba výrazne líšia. Interaguje s obecenstvom a akýkoľvek jeho zvuk alebo reakciu zapracováva do svojho príbehu. Vytvára sa tak, pravdaže, priestor pre improvizáciu. Crêtová sa vo svojich vystúpeniach väčšinou zaobíde bez rekvizít a hudobných nástrojov alebo ich využíva len minimálne. Súčasťou jej príbehu býva aj spev.