

PROSTORY ODJINUD

Tvorba prostorů skrze scénografickou instalaci

MgA. Dragan Stojčevski

Oponentský posudek disertační práce

Disertační práce Dragana Stojčevského se zabývá prostorovými interpretacemi vně tradičně vnímaný divadelní prostor („kukátko“/“ black box“) skrze výtvarnou a scénografickou instalaci a uměleckou intervenci ve veřejném prostoru. Velmi stručně řečeno práce *Prostory odjinud* hledá průsečníky a rozdílnosti výtvarného umění a dramatického umění. Základem práce je tedy teoretický i praktický výzkum tvorby na pomezí výtvarného umění a divadla.

Ve své práci si doktorand vytyčil 3 zásadní cíle:

- definovat scénografickou instalaci jako specifický druh scénografie v rámci divadla, ale také jako samostatný uměleckou disciplínu
- odhalit mechanismy tvorby scénografické instalace skrz vlastní praxi
- popsat, jaký vliv má tento specifický druh tvorby na jasně definované obory, jako je divadelní scénografie, instalace v oblasti výtvarného umění, výstavnictví, a ostatní obory, které pracují s fyzickým prostorem.

Jistou výhodou v posuzování této disertační práce je skutečnost, že jsem měl možnost mnoho zmíněných inspiračních odkazů jež jsou součástí doktorandova bádání včetně jeho uměleckých realizací poznat osobně. Současně předpokládám, že akademická obec mne oslovila jako člověka z praxe, který realizuje projekty intuitivně na základě mnohaletých zkušeností, nikoliv jako teoretika, který bude rozporovat teoretické teze a metodologii předložené práce. Jako dramaturg mezinárodního festivalu 4+4 dny v pohybu jsem od roku 1996 představil v České republice více než 200 zahraničních produkcí a inicioval více než 60 českých premiér. Zde bych rád upozornil, že se většinou jednalo o projekty mezioborové a mnoho inscenačních projektů se odehrávala mimo tradiční divadelní prostor. Koncem 90. let, kdy jsme naše aktivity začínali, neexistovaly a nebo se nepoužívali pojmy jako je environmentální divadlo, imerzivní divadlo, scénografická instalace, či divadlo dokumentární a sociální. Jediné, co k nám ze zahraničí pomalu začalo „prosakovat“ byl holandský model site-specific projektů, i když většina festivalových návštěvníků, ani odborná veřejnost takovéto projekty za divadlo nepovažovali vůbec. Jediné, s čím si tenkrát diváci mohli být téměř jisti bylo nachlazení, nepohodlí, adrenalin z ohrožení, stejně tak jako radostné zjištění, že se mohou kdykoliv nenápadně vytratit. Při čtení práce Dragana Stojčevského jsem si opět uvědomil, že během dvou dekad došlo k radikální emancipaci projektů, odehrávajících se mimo tradiční divadelní prostor.

Obrovským kladem této práce je struktura, kdy jednotlivé kapitoly jsou členěny na teoretický rámec a následně jsou připojeny příklady konkrétních prací doktoranda. Rád bych se zastavil u několika hypotéz, řazených v práci chronologicky.

V první kapitole *Prostor jako médium* se objevuje zásadní otázka, která rezonuje v celé práci. A to zda existuje prázdný anebo neutrální prostor? Nebezpečí této otázky je v tom, že na ni nelze jednoznačně odpovědět. Druhá otázka, která v práci několikrát zazní se ptá po způsobu vytváření iluzí (realistické/nerealistické) konkrétních prostředí. V konkrétní praxi je zde zmíněn jako realistický přístup interiér v inscenaci *Král jelenem* a projekt *Epos o Gilgamešovi*.

V podkapitole *Vliv výtvarného umění na scénografii* jsou uvedeny divadelní projekty francouzského výtvarníka a režiséra Philippa Quesne a vlámské umělkyně Miet Warlop. Oba autory a umělce znám osobně a mnoho let sleduji jejich tvorbu. Jedná se skutečně o velice inspirativní autory, ale zde si dovoluji malou poznámku. Domnívám se, že v případě Miet Warlop jde skutečně o uměleckou fascinaci tzv. divadlem objektu (Objekt Teater), zatímco u Philippa Quesneho jde bohužel v jeho poslední tvorbě o umělecký kalkul. Quesneho tvorba recykluje úspěšná scénografická kouzla, zatímco Warlop bádá a hledá nové tvůrčí postupy a neotřelou originalitu. Nicméně nelze rozporovat, že oba zahraniční umělci jsou znamenitě vybrané příklady toho jak galerie a fenomén vystavování ovlivňuje scénografickou tvorbu.

V podkapitole *Instalace jako performativní a narativní prostor a Performativní instalace* Stojčevski mimo jiné zmiňuje první umělecké intervence do krajiny, kde umělecká díla se stávají neoddělitelnou součástí krajiny. V práci jsou zmíněni umělci jako je Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra a Christo. V tomto výčtu mne však chybí zmínka o reprezentantech československého akčního umění (happening, event., body art, land art), jako je Fluxus, Mlčoch, Brikcius, Merta, Knížák, a jiní. Osobně se domnívám, že např. politický happening *Modrá velryba*, kterou realizovala v srpnu 1989 Společnost pro veselejší současnost na Vltavě, byl v jistém smyslu podobný a rozhodně riskantnější počín, než slavné zabalení budovy Říšského sněmu v Berlíně do textilie.

V podkapitole *Performativní instalace* si doktorand klade otázku, jakým způsobem samotný prostor pro diváka dokáže být performativní? A dále píše, že jediným příkladem toho fenoménu, je dánský umělec Olafura Eliassona. Zde bych rád doplnil, kolumbijského umělce a antropologa Enrique Vargase a jeho *Sensory Labyrinth Theatre*.

V podkapitole *Muzeum, expozice a instalace* považuji za velmi přesnou reflexi z výstavy Davida Bowieho, *Orientace* založená na sofistikovaném principu GPS navigace, která reaguje na pozici návštěvníka v prostoru, je jistě inspirativní princip vystavování. Domnívám se však, že diváci jsou audio/video průvodci již trochu unaveni, jelikož i tato forma komunikace má své limity.

V kapitole *Scénografická instalace* se píše: „Scénografickou instalací označuji specifický druh tvorby prostoru, který integruje diváka do sebe, má performativní potenciál evokovat situaci anebo narativní potenciál sdělovat příběhy“. Jako častý návštěvník doprovodného programu PQ na piazzetě Národního divadla v Praze jsem sdělení výše uvedeného termínu zcela pochopil a naprosto se s tvrzením ztotožňuji. Musím však maličko polemizovat s novotvarem termínu, jelikož podobné estetické formy „oživené scénografie“ jsme koncem 90. let nazývali eventy nebo site-specific. Pochopitelně s tím zásadním rozdílem, že scénografická instalace nefungovala posléze jako samostatné umělecké dílo.

Asi nejzásadnějším momentem v českém site-specific, který Dragan Stojčevski ve své práci vyzdvihuje byl projekt *3W-3W* realizovaný uměleckým sdružením mamapapa ve spolupráci s nizozemským souborem Griftheater. V roce 1998 se skutečně jednalo vedle aktivit petrohradského souboru DEREVO o revoluční počín, který ovlivnil směřování nejen našeho festivalu, ale i většiny českých performerů. Víím, že Dragan Stojčevski má s projekty site-specific velice bohatou zkušenost a to nejen díky společným projektům s „guru site-specific“ Tomášem Žížkou, ale i z bohaté zahraniční spolupráce.

Zásadním zjištěním doktoranda je konstatování, že během výzkumu realizoval několik projektů, které ho přesvědčily, že scénografická instalace dokáže existovat mimo kontext představení. Jsou to díla, ve kterých vznikal performativní prostor nezávisle na kontextu představení anebo performance. A toto tvrzení dokladuje na příkladech svých realizovaných projektů *In S(p)ite of Fire*, *Pokoj* a *YOU ARE UNIQUE, YOU DO NOT EXIST!* Zde bych se rád zastavil u projektu *In S(p)ite of Fire*, který byl realizován v roce 2005 na opuštěném archeologickém nalezišti v centru Bělehradu. Měl jsem možnost vidět živě nejen místo samotné, ale i videozáznam této inscenace, kterou považuji za jeden z vrcholů z dosavadní tvorby umělce. Projekt považuji ve svém sdělení (téma i realizace) za velice silný a přesvědčivý. V historického kontextu se mi vynořila paradoxní paralela spojující tragický požár Národní knihovny v Bělehradu (+ 1941) s požárem Národní knihovny v Sarajevu (+1991). V *In S(p)ite of Fire* se projevila obrovská deviza projektů pracujících s veřejným prostorem, jelikož návštěvníkem se stal každý kolemjdoucí obyvatel města. Neméně zajímavá byla idea německo – tureckého projektu *Pergamon set*. Skutečnost, že se jednalo o utopickou představu, kterou muzeum zamítlo, považuji naopak za velkou devizu u zmíněného projektu. Mállokterý divadelník se může pochlubit dopisem od Prof. Andree Scholla, ředitele antické sbírky v Bergamě, který odstupuje od projektu se slovy: „Nejdůležitějším důvodem proti naší účasti je potenciální podráždění mezi Berlínem a Bergamem, které by instalace mohla způsobit.“ Stejně tak je pro mne důležitá reakce autorů projektu, kteří přetvořili neuskutečněnou ideu a realizovali projekt ve formě videoinstalace. Třetím důkazem vlastní autonomie scénografické instalace je hyperrealistická instalace *Pokoj*, kde doktorand přenesl věrnou kopie intimního rodinného prostoru neznámého srbského malíře Miodraga Pejčiće do Městského muzea v srbském městečku Pančevo. Tím dokázal, že prostor se může dočasně stát exponátem, uměleckým artefaktem – scénografickou instalací. Jiné prostředky a okolnosti se stejným cílem se objevili i v další tvorbě Dragana Stojčevského – v projektech *Král jelenem* v režii Z. Bartoše, *Experiment myší ráj* v režii J. Havelky a doposud poslední autorově realizaci *Oresteia*, v režii I. Kristiána.

V závěru disertační práce se dostáváme možná k tomu nejpodstatnějšímu, a to je divák ve scénografické instalaci. Dragan Stojčevski během výzkumu a realizací uvedených projektů dospěl k názoru, že divák ve scénografické instalaci není pasivní, jako divák v hledišti divadla, což by ještě nebyla tak objevná hypotéza. Za důležité ale považuji zjištění, že se vynořuje problematika, a to z hlediska: jeho pozice / umístění, jeho vtažení do vybudované situace. Divák se tedy stává nositelem konkrétní role, a částečně se stává aktérem. Scénografická instalace (podobně jako performance tak jak jej analyzuje Erika Fischer-Lichte ve svém stezejním díle *Estetika performativity*) se stává událostí, procesem, nejde o dílo v smyly hermeneutickém a semiotickém. Objekt a subjekt, označované a označující, aktér a divák – to vše osciluje a vymezení pozic se neustále proměňuje. Obloukem se tak vracíme k divadelním formám, jako site specific anebo imerzivní divadlo. V rámci

našeho festivalu jsem měl možnost aktivně se podílet jako koproducent na autorském projektu Stojčevského *Na Barrandov!* (2011), a jako divák jsem se účastnil projektu *Kladno +- Záporno – Industriální safari* (2005). Příkladů by se dalo najít nespočetně, ale už oba výše uvedené projekty dokazují, že imerzivní divadlo, stejně jako site – specific, je založeno na principu pohybu diváků během představení. Pokud jde o scénografickou instalaci, tak ta dokáže divákovi zprostředkovat situaci, do které je následně interaktivně zapojen. Veškerá tato tvrzení se objevují v disertační práci a nelze je nikterak zpochybnit.

Ve své disertační práci Dragan Stojčevski výstižně a přesvědčivě pojmenoval nové divadelní formy 21. století a dohledal jejich teoretická východiska. Poetický název práce *Prostory odjinud*, přesně vystihují uměleckou tvorbu mimo a v rámci již existující a institucionalizovaný prostor (jeviště, galerie, muzea, veřejný prostor města). Práci nestaví na antagonistickém vztahu „kukátko“ versus „prostory odjinud“, ale pečlivě mapuje vývoj tohoto specifického uměleckého tvaru. Dokázal zargumentovat, že scénografická instalace oproti klasické divadelní scénografii může mít charakter vystaveného prostoru anebo expozice, do níž divák vstupuje. Takový fenomén existuje v environmentálním divadle, site specific projektech anebo imerzivním divadle. Relativně nové je zjištění, že scénografická instalace v imerzivním divadle dokonce dokáže fungovat, anebo mít performativní charakter i bez přítomnosti herců/performerů/aktérů. Současně, což bylo hlavním předmětem výzkumu autor dokazuje, že scénografická instalace může existovat i jako nezávislá disciplína, jako samostatné umělecké dílo, scénografie bez přítomnosti aktérů. A zcela zásadní je pak zjištění, že scénografická instalace je prostorová tvorba, která do sebe integruje diváka a má performativní potenciál evokovat situaci anebo narativní potenciál sdělovat příběh. Disertační práce odhalila a pojmenovala mechanismy tvorby scénografické instalace skrz vlastní bohatou praxi autora. Je též výjimečné, že práce praktika má ambici a potenciál fundovaného teoretického vhledu do problematiky.

Práce také podněcuje mnohé otázky, co považuji za její klad. Některé z nich bychom chtěl navrhnout do diskuse:

1) Od 2. poloviny 20. století nastal odklon divadla od textu, tzv. „performativní obrát“ a tuto éru divadla charakterizuje Hans-Thies Lehmann, jako postdramatické divadlo. V současnosti se ale pod vlivem nové dramatiky vrací do divadla dominance textu, návrat vyprávění a příběhů. Můžeme se tedy domnívat, že ve scénografii, která se dlouhodobě vzdaluje od tradičního prostoru nastane opětovný návrat scénografie do tradičního prostoru? Nebo směřuje živé umění do virtuálního světa za podpory digitálních medií?

2) V historickém přehledu a širších kontextech práce není zmíněno dílo Tadeusze Kantora, který měl podle mne zásadní vliv na propojení divadla a výtvarného umění. Jeho tvorba zásadně změnila vývoj evropského divadla. Zajímalo by mne, proč tato osobnost byla ve Vaší práci opomenuta?

Předkládaná disertační práce naplňuje všechny kritéria a doporučuji ji k obhajobě.