

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**ROZVÍJANIE TVORIVOSTI**

**V „ELDORÁDE“ GLOBÁLNEJ MASOVEJ KULTÚRY**

**Mgr.art. Katarína Burdová**

Vedoucí práce: Prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Theory and Practise of Theatre

**DISSERTATION**

**PROCESS OF CREATIVITY**

**IN „ELDORADO“ OF GLOBAL MASSCULTURE**

**Mgr.art. Katarína Burdová**

Thesis advisor: Prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

ROZVÍJANIE TVORIVOSTI V „ELDORÁDE“ GLOBÁLNEJ MASOVEJ KULTÚRY

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## POĎAKOVANIE

Ďakujem prof. MgA. Janovi Vedralovi, PhD. za vedenie mojej práce, ďakujem mu tiež za odborné rady a inšpiratívne podnety, ďakujem mu za trpezlivosť a ústretovosť počas ostatných rokov a hlavne mu ďakujem za ľudský, priateľský prístup, ktorým mi veľakrát dodával silu.

Ďakujem priateľom za ich podporu a výdrž pri vyčerpávajúcich rozhovoroch o globalizácii.

Ďakujem kolegom v práci za zhovievavosť a priestor, ktorý mi poskytli pre môj výskum.

Ďakujem sestre za neslabnúcu ochotu kedykoľvek poradiť a pomôcť.

A hlavne ďakujem mojim najbližším, ktorí už nie sú medzi nami.

## ABSTRAKT

Predkladaná dizertačná práca je súhrnom poznatkov a skúseností pri vytváraní pedagogického prístupu k absolvujúcim poslucháčom štúdia herectva. Hlavným cieľom je poukázať na konkrétne pedagogicko – režijné postupy, ktoré smerujú k motivácii študentov, ako k základnému predpokladu tvorivosti a dokázať, že motivovaný prístup vedie ku konkrétnej hereckej tematizácii.

Pokúšam sa tiež reflektovať zásadný pedagogický problém, či režisérova interpretácia dramatického diela dovoľuje menej zrelým a skúseným študentom nájsť cestu k ich osobnej tematizácii stvárňovanej postavy a či ich neprivedie len k technicky zvládnutej reprodukcii režisérovho zámeru.

Prostredníctvom inscenovania dramatických textov ako Henrik Ibsen: *Spolok mladých*, Samuel Beckett: *Koniec hry*, Josef Topol: *Slavík k večeri* a textov tzv. postdramatických, akými sú Dea Loher: *Posledný oheň*, Martin Crimp: *Pokusy o jej život* a Mark Ravenhill: *Bazén (bez vody)* upriamujem pozornosť na kolektívny tvorivý proces ako neodmysliteľnú súčasť profilovania metodiky výučby. V nej zohrávajú nemalú úlohu aj jednotlivé reflexie študentov, ktoré nie sú len kľúčom k budovaniu individuálneho prístupu k nim, ale v mnohých prípadoch sú cennými a inšpiratívnymi tvorivými podnetmi pre samotného pedagóga.

## ABSTRACT

The presented thesis summarises the knowledge and experience of forming a pedagogical approach to the graduating students of acting. The main aim is to highlight the specific pedagogical – directing methods that are centred to the motivation of students as the basic condition of creativity and to prove that motivated approach results in a concrete actor's thematisation .

I also attempt to reflect a fundamental pedagogical problem, whether the director's interpretation of dramatic works allows less mature and less experienced students to find the way to their personal thematisation of interpreted characters, or whether they are just lead to the technically perfect reproduction of the director's intention.

Through this process of producing drama texts like Henrik Ibsen: *The League of Youth*, Samuel Beckett: *Endgame*, Josef Topol: *Nightingale for Dinner*, Dea Loher: *The Last Fire*, Martin Crimp: *Attempts on Her Life* and Mark Ravenhill: *Pool (no water)* I have focused on the collective creative process as an essential part of the profiling teaching methodology. It is very important to also show the students' individual reflections, which are not just the keys on how to build their individual approach, but there are (in many cases) many valuable and inspiring productive impulses not only for the students themselves but also the teachers.

## OBSAH

ÚVOD.....	11
1. ROZVÍJANIE TVORIVOSTI.....	17
1.1 Režisér ako pedagóg a pedagóg ako režisér.....	20
1.2 Priestor na tvorbu.....	22
1.2.1 Bakalárske štúdium.....	25
1.2.2 Magisterské štúdium.....	28
1.3 Motivácia ako základ tvorivosti.....	31
2. „PEKLO SÚ TÍ DRUHÍ“ .....	37
3. „VOX POPULI“ – krok prvý.....	44
3.1 Inscenovanie a cesta do útrobov.....	45
3.2 Reflexie študentov.....	47
4. „HRDINOV UŽ NIET“ – krok druhý.....	54
4.1 Dramatická postava.....	61
4.2 Inscenovanie a hľadanie odpovedí.....	64
4.3 Reflexie študentov.....	70
5. „IBA SMRŤ JE ČIERNA NA BIELOM“ – krok tretí.....	77
5.1 Inscenovanie a všeobecno.....	81
5.2 Reflexie študentov.....	85
6. „ROZUMIEŤ... O TOM NIKDY NEBOLA REČ“ – krok štvrtý.....	92
6.1 Kolektívne My a makety postáv.....	93
6.2 Inscenovanie a rozklad dramatickej situácie.....	98
6.3 Očistec.....	100
6.4 Reflexie študentov.....	102
7. „KTO JE ANNA?“ – krok piaty.....	108



7.1 Simulakrá.....	109
7.2 Absencia dramatickej postavy.....	111
7.2.1 „Zákazník“.....	114
7.3 Inscenovanie a tematizácia obrazov.....	116
7.3.1 „Mamka a ocko“.....	116
7.3.2 „Predmrazené“.....	118
7.3.3 „Bez názvu (100 slov)“.....	119
7.3.4 „Viera v nás“.....	120
7.3.5 „Hrozba medzinárodného terorizmu™“.....	122
7.3.6 „Pornó“.....	124
7.4 Kde je pravda?.....	128
7.5 Reflexie študentov.....	129
8. „DNES SME VŠETCI UMELCI“ – krok šiesty.....	134
8.1 Inscenovanie pocitu.....	137
8.2 Nekončiaci tvorivý proces.....	140
8.3 Reflexie študentov.....	142
ZÁVER.....	147
ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY.....	154
PRÍLOHY.....	159

## ZOZNAM PRÍLOH

- A Prenikanie Fakulty dramatických umení za hranice Banskej Bystrice.
  
- B CD médium  
Katarína Burdová: *Rozvíjanie tvorivosti v „eldoráde“ globálnej masovej kultúry.*
  
- C DVD médium  
Josef Topol: *Slávičia večera*, záznam z predstavenia.
  
- D DVD médium  
Samuel Beckett: *Endgame*, záznam z predstavenia.
  
- E DVD médium  
Dea Loher: *Posledný oheň*, záznam z predstavenia.
  
- F DVD médium  
Martin Crimp: *Pokusy o jej život*, záznam z predstavenia.
  
- G DVD médium  
Mark Ravenhill: *Bazén (bez vody)*, záznam z predstavenia

## ÚVOD

Len málo čo tak sa vymyká možnosti exaktne presného a kvantifikovateľného výskumu, akou je oblasť ľudskej tvorivosti. A pokiaľ ide, ako v prípade tejto práce, o výskum pedagogických prístupov a postupov k rozvíjaniu tvorivosti, nachádzam sa na okraji verifikovateľnosti a všeobecných záverov.

Neostáva mi preto nič iné, než požiadať čitateľa hneď v úvode práce, aby vnímal výskumný zámer v užšom ohľade ako reflektovanú pedagogickú skúsenosť smerujúcu k profilovaniu študijného predmetu v magisterskom študijnom programe herectva, v širšom ohľade ako pokus vymedziť inovatívne dramaturgické, režijné a hlavne pedagogické prístupy, ktoré by umožnili dnešným študentom tematizovať ich súčasnú skúsenosť v hereckej tvorbe.

Výsledkom niekoľkoročného, postupne kritickou sebareflexiou korigovaného, výskumu, založeného na praktickej pedagogickej inscenačnej práci, je nielen tento pokus o písomný záznam, ale aj reflexie študentov, ktorí už odišli do divadelnej praxe.

Neoddeliteľnou súčasťou sú aj samotné školské inscenácie, na ktoré sa v texte odvolávam a ich záznamy prikladám k práci.

Vedľajším produktom môjho dizertačného výskumu sú tiež slovenské preklady troch hier (Josef Topol: Slávičia večera, Martin Crimp: Pokusy o jej život, Mark Ravenhill: Bazén).

Témou dizertačnej práce je rozvíjanie tvorivosti. Ideou bolo hľadať spôsob, ako motivovať poslucháčov k tvorbe v súvislosti s dnešnou dobou, dobou globálnej masovej kultúry. Predmetom štúdia sa stala kolektívna práca na jednotlivých inscenačných projektoch pod mojím režijno-pedagogickým vedením. Cieľom výskumu bolo, na základe spolupráce so študentmi, formulovať možné pedagogické východiská využitím konkrétnych pedagogických prístupov a postupov v praxi.

Inscenovaním dramatických textov od Henrika Ibsena *Spolok mladých*, Samuela Becketta *Koniec hry*, Josefa Topola *Slavík k večeri*, Deay Loher *Posledný oheň*, Martina Crimpa *Pokusy o jej život* a Mark Ravenhilla *Bazén (bez vody)* som sa s absolventmi herectva zamerala na výskum režijného a pedagogického procesu, od interpretácie autorovho diela, tematizovania jednotlivých obrazov, až po výsledný inscenačný tvar. Nedá sa hovoriť o tom, že by som voľbou dramatického či tzv. postdramatického textu vytvorila špecifickú dramaturgickú šablónu, ktorá by sa ustálila ako program do budúcnosti, hľadala som taký typ textu, ktorý by poslucháčom uľahčil motivujúci zážitok z hľadania a nachádzania vlastnej interpretácie a tematizácie. Výber vhodného textu vychádzal:

- zo skúseností z predchádzajúcej projektu,
- zo zloženia študentov v ročníku.

Pedagogický zámer by sa dal definovať ako pokus „vychovať“ z absolvujúceho študenta *kompetentného*<sup>1</sup> herca. Hoci sa tento dnes veľmi populárny pojem stretá skôr s negatívnou kritikou z úst teoretikov pedagogiky, a považuje sa za príliš univerzálne kritérium pre vyprofilovanie odborníkov, ja si ho vykladám ako schopnosť samostatne tvoriť. Preto kompetentný herec pre mňa znamená herec – tvorca.

Úroveň vzdelania, zdá sa, má klesajúcu tendenciu podobne ako pozornosť poslucháčov a ich záujem o dianie okolo nás. Vysoké školy tak všeobecne musia poľaviť z kritérií a požiadaviek kladených na nádejných adeptov, a tiež sa prispôbiť faktu, že determinujúcim faktorom dneška je kvantita na úkor kvality.

Opakovane sa vynára otázka v podobe „nenásytného červa“ v hlave, či je možné, keď človek nezatvára oči pred produktmi súčasnej globálnej masovej kultúry, dnes ešte vychovať umelca ako tvorcu?

---

<sup>1</sup> Liessing, K. P., *Hodina duchů. Teorie nevzdělanosti. Polemický spis*. Praha: Academia. 2015.

V priebehu niekoľkých predchádzajúcich rokov na škole sa mi počas výskumu (hlavne vďaka intenzívnej spolupráci so študentmi) začala otvárať cesta, ktorá sa doposiaľ ukázala byť perspektívna, a ak čas overí a potvrdí moje pedagogické výsledky, tak dúfam, že aj tento môj pedagogický prístup a postup sa zaradí medzi tie, ktoré rozvíjajú umeleckú tvorivosť.

Úlohou, ktorú som si stanovila pred rokmi, bolo na príklade konkrétnych projektov hľadať spôsob, ako motivovať poslucháčov k tvorbe. Aby dokázali odkryť a pomenovať alarmujúce problémy doby, v ktorej žijeme, aby ich vedeli pomenovať a pokúsili sa im porozumieť, aby vnímali stav spoločnosti cez autora a nie len cez seba. Aby text nebol pre nich len materiál na interpretáciu, ale aby prostredníctvom neho a vďaka nemu, boli schopní samostatne klásť si otázky, odpovedať na ne, a tým tematizovať významy, ktoré v sebe nesie - aby pocítili naliehavú potrebu konať a posunúť svoju výpoveď divákovi. Nebránim sa faktu, že ich možno o pár mesiacov uvidím ako komparz alebo niektorú z epizódnych rol divácky vďačných seriálov. Verím však, že spôsob hereckej tvorby, ktorý si osvojili počas dvoch semestrov, sa preniesie aj do ich budúcich postáv v seriáloch a „A-lenka“ z „Paneláku“ nebude ako „E-lenka“ z „Búrlivého vína“, „mi-lenka“ z „Divokých koní“ alebo „Lenka“ z „Chlapi neplačú“.

Výskum taktiež pomohol postihnúť rozdiely medzi prácou režiséra a režírujúceho pedagóga, zodpovedného za viac než umelecký výsledok, a to za talentový a osobnostný rozvoj študentov. Dúfam, že sa mi v tejto práci podarí na konkrétnych kazuistikách inscenácií doložiť okolnosti, dôvody a dôsledky zmeny akcentu z „roly“ režiséra do „roly“ pedagóga.

Začiatok práce teda venujem tvorivosti. Tvorivosti z pohľadu pedagóga.

Vzhľadom k tomu, že súčasťou môjho výskumu sa stal spolovice tzv. postdramatický text a obsah práce je zameraný na prácu s hercami, stručne v práci definujem, čo je dramatická postava, aby som neskôr mohla poukázať na (ne)dramatické znaky postmoderného textu. Nevenujem pozornosť postmodernému divadlu, resp. jeho teoretickým konceptom a reflexiám, ani jeho krátkej ale dynamickej histórii; východiskom pre môj výskum bol konieckoncov text, jeho forma a účinnosť a následne práca s poslucháčmi, nie výsledný tvar, inscenácia.

Nemôžem tiež opomenúť dnešnú tzv. postmodernú dobu, ktorú výstižne charakterizuje Zygmunt Bauman v knihe *Tekutá modernita: Kvapaliny, na rozdiel*

*od pevných látok, nedokážu udržať svoj tvar. Dá sa povedať, že sa neviažu na priestor a čas. Na rozdiel od pevných látok ich nie je jednoduché zastaviť – obtekajú prekážky v ceste alebo presakujú skrz ne, niektoré rozpúšťajú alebo odnášajú so sebou. Vo vzťahu s pevnými látkami vychádzajú tekutiny nepoškodené, kým pevné látky aj ak zostali naďalej pevnými, zmenili sa – navlhli alebo nasiakli. Pohyblivosť a nestálosť nám evokuje ľahkosť a bezťažovosť.<sup>2</sup>*

Približujem Fakultu dramatických umení (FDU) Akadémie umení v Banskej Bystrici, ako „pôdu“, na ktorej uskutočňujem svoj výskum a kde pôsobím v pozícii asistenta už deväť rokov. Ako jeden z prejavov globalizácie, ktorý označil vysoké školstvo je práve Bolonská dohoda, ktorá ustanovila trojstupňové vysokoškolské vzdelávanie. Z tohto bodu prechádzam na stručný popis študijného programu na Katedre herectva FDU, aby som ozrejmila osnovy, ktoré sa vyformovali počas jej osemnásťročného pôsobenia. Môj praktický pedagogický výskum totiž v praxi školy úzko súvisel s detailnejším prepracovaním metodiky výučby – a to v súvislosti s akreditáciou nových študijných odborov a reakreditáciou študijného programu. Výsledky môjho výskumu tak prakticky prispeli nielen študentom a mne osobne ako pedagogičke, ale vo všeobecnejšej rovine taktiež budovaniu sotva plnoletej školy, ktorá sa len „učí učiť“.

Okrajovo upriamujem pozornosť na problém vytrácania sa národných tradícií, čo je predmetom mnohých diskusií a páľčivým dôsledkom globálnej unifikácie, pokiaľ „kultúra je (má byť) dušou národa“.

Následne sa dostávam k jadrú mojej práce, a to k šiestim absolventským projektom, jeden s poslucháčmi bakalárskeho stupňa, päť s poslucháčmi magisterského stupňa katedry herectva.

Podrobnejšie sa venujem dramaturgickému kľúču, analýze textov a pomenovaniu významov, ktoré v sebe nesú. Uvádzam komplikácie s prekladmi niektorých textov. Priznávam výber, ktorý nepriniesol očakávaný výsledok a snažím sa odkryť dôvody prečo (politická téma pri Ibsenovi a príliš filozoficko-lyrický ráz u Topola) a akcentujem texty, kde sa môj prístup zúročil (Beckett, Loher, ale najmä Crimp a Ravenhill). Pokúšam sa v tejto súvislosti reflektovať zásadný pedagogický problém, okolnosť, či režisérova interpretácia dramatického diela - ako on sám tematizuje (na základe svojej životnej a umeleckej skúsenosti) podnety autorskej predlohy - dovoľuje menej zrelým a skúseným

---

<sup>2</sup> BAUMAN, Z.: *Tekutá modernita*. Praha. Mladá fronta. 2002. str.9-12.

študentom nájsť cestu k ich osobnej tematizácii stvárňovanej postavy a či ich neprivedie len k viac-menej technicky zvládnutej reprodukcii režisérovho zámeru. A pretože, ako uvediem neskôr, tvorivosť a motivácia k tvorivosti vždy súvisí s osobným „prisvojením si“ látky a jej tematického potenciálu, hľadám spôsob, ako podnietiť študentov k vlastnej tematizácii a takisto hľadám taký dramatický text, ktorý by im tento motivujúci zážitok z hľadania a nachádzania uľahčil.

Definujem prekážky, na ktoré som počas práce so študentmi narazila. Či už to bola nekonkrétnosť „dramatickej“ postavy (Loher, Crimp, Ravenhill), rozklad, či až absencia dramatickej situácie (Loher, Crimp, Ravenhill), nedejovosť (Crimp), porušenie lineárnej časovej osi (Beckett, Loher, Crimp, Ravenhill), či dekonkretizácia priestoru (Loher, Crimp, Ravenhill).

V práci sa vraciam do minulosti k mojej prvej réžii v profesionálnom divadle, k hre od Jeana-Paula Sartra *S vylúčením verejnosti*. Zdanlivo nesúvisí s výskumom, no skúsenosti, ktoré som vtedy ako režisérka zažila, boli pre mňa, pri nástupe do pozície režiséra - pedagóga, prvými záhybnými bodmi.

Cez začiatky pedagogickej práce ako asistentka starších kolegov sa dostávam k pedagogicko-režijnému debutu *Spolok mladých* od Henrika Ibsena s absolventmi bakalárskeho stupňa herectva.

Nasledujúcich päť projektov, ktoré tvoria jadro môjho výskumu, je venovaných práci s absolventmi magisterského stupňa. V podkapitolách sa snažím bližšie priblížiť momenty, kedy mali poslucháči najväčšiu neistotu a tiež popísať spôsob tvorby s nimi a dosiahnuté výsledky. Jednotlivé názvy kapitol sú hlavné témy, ktoré herci interpretovali.

Kapitoly o projektoch uzatvára reflexiami samotných študentov v diplomových prácach, prípadne inými podkladmi k inscenácii. Nie je to len verifikácia výkonu, je to cenná spätná väzba, ktorá motivuje pedagóga. V niektorých prípadoch je reflexií viac, inokedy menej, záležalo od zadania ich teoretickej diplomovej práce.

V záverečnej kapitole sumarizujem výskumom získané poznatky z práce na projektoch. Hoci urobiť z nich presný recept, ako rozvíjať hercovu tvorivosť a dosiahnuť stanovený cieľ, nie je možné. Nech by som môj výskum na základe šiestich projektov aj nazvala overeným návodom na prácu so študentmi, je viac ako pravdepodobné, že hneď pri prvom nasledujúcom projekte by tento recept plne neúčinkoval. Každý rok prichádzajú do absolventského ročníka iní študenti, odlišne individuálne „sformovaní“ a pripravení ku štúdiu, inak disponovaní a či

otvorení voči impulzom, preto ku každému hercovi, ročníku či projektu je potrebné pristupovať osobitne, citlivo a hlavne nanovo, bez akejkoľvek „overenej“ šablóny. Tento sebou vytvorený režijno-pedagogický prístup som zhrnula do desiatich zásad, ktoré sa mi stali východiskom a oporou pri práci.

Prílohou práce sú záznamy inscenácií, ktoré vznikli ako súčasť výskumu.

Neformálnym dodatkom sú odľahčené postrehy alebo, presnejšie povedané, zápisky z putovania členov FDU za brány akademickej pôdy.



## 1. ROZVÍJANIE TVORIVOSTI

*„Písať hru je ako kráčať po ocelovom lane – nesmierne úzka cesta plná napätia, kde všetko sa musí prihodiť práve na tom lane. Je totiž veľmi jednoduché upadnúť do klišé.“<sup>3</sup>*

(Martin Crimp)

Martin Crimp je známy tým, ako obozretne využíva slová. Z útrobov jeho technicky vyšperkovaných a intelektuálne naplnených textov sa vynára množstvo skrytých právd, aj vďaka čomu tento autor vzbudzuje u čitateľa rešpekt. Keby sa v citovanom tvrdení nahradilo slovné spojenie „písať hru“ za „tvoriť“ – Crimp by tým asi najpresnejšie vystihol a pomenoval požiadavky, ako si zachovať umeleckú tvár v dnešnej dobe. Každý umelec ktorejkoľvek doby by samozrejme pomenoval svoj proces tvorby ako náročnú cestu plnú napätia. No práve udržať balans a neupadnúť do klišé, a to navzdory vábiacim sirénam v podobe finančného zisku či popularity, na to, s typicky racionálnym odstupom, ale i s primeranou bážňou, apeluje Crimp.

Prečo začínam svoju prácu práve slovami Martina Crimpa, má svoje opodstatnenie.

Hľadať pri výskume východiská rozvíjania tvorivosti, nad ktorou sa mnohí ostrieľaní divadelní teoretici a praktici pozastavia beckettovským „tvorby už niet“, a zároveň si rozširovať spoločenský prehľad štúdiami súčasných sociológov o globalizácii, si vyžadovalo nesmierne úsilie, ako si udržať rovnováhu, zdravý odstup a ako neupadať do beznádeje, ale naopak opakovane sa snažiť motivovať seba, aby som mohla motivovať poslucháčov k tvorivému napredovaniu.

Z praktického hľadiska texty Martina Crimpa patria do dramaturgickej oblasti tzv. postdramatického textu, ktorý sa stal súčasťou môjho výskumu. Svojou prenikavosťou tiež provokuje k hľadaniu odpovedí a interpretačného kľúča, čo sa ukázalo ako veľmi podnetný materiál pri práci s poslucháčmi. Jan Hančil vo svojej práci *Royal Court Theatre & Divadlo dramatických autorů* venuje

---

<sup>3</sup> Whitley, J.: *The Enigma that is Mr. Crimp*. In *The Telegraph*. 11 May 2000. Preklad Katarína Burdová. (Zdroj: <http://www.telegraph.co.uk/culture/4720678/The-enigma-that-is-Mr-Crimp.html>)

pozornosť Martinovi Crimpovi a radí ho medzi autorov najdôslednejšie experimentujúcich s formou. Citujem: „*Charakteristickým rysem jeho autorského stylu je posedlosť jazykom, jemný smysl pro melodii a rytmus řeči, cit pro nejistotu moderní komunikace plné neukončených vět, plné ohledávání, zkusmého vyjednávání o podporu v partnerovi... Pokusy o její život se staly legendárním postmoderním pokusem o zdolání samotných mezí divadla a staly se inspirací pro mnoho mladších autorů...*“<sup>4</sup>

Počas môjho pedagogického „lavírovania na lane“ som sa zamerala na vytvorenie si vlastného prístupu k študentom, kde som aplikovala, následne modulovala a prisvojovala si sebe i poslucháčom také pedagogické postupy, ktoré študentov najviac motivovali k tvorbe. Výskum potvrdil prospešnosť upustenia od režijných postupov v prospech postupov pedagogických.

Od prípravy inscenácie moderného dramatického textu Henrika Ibsena, ktorého príprava prebiehala pomerne hladko a ponúkala poslucháčom oporu pevného tradičného dramatického textu, ale odozva prišla paradoxne v najslabšom tvorivom nasadení, som zvyšovala interpretačnú náročnosť<sup>5</sup> cez Samuela Becketta, Josefa Topola, až som sa dostala k textom tzv. postdramatických autorov, ako Dea Loher, Martin Crimp a Martin Ravenhill. (Crimpovym obrazom venujem najväčšiu pozornosť, pretože prvotný vzdor zo strany poslucháčov postupne nahradilo nadšenie a intenzívna tvorivá atmosféra, čo je dôkazom, že tak ako tradičný dramatický text, i text tzv. postdramatický môže byť prinajmenšom rovnocenným impulzom k tvorbe. V týchto prípadoch išlo najmenej o réžiu v jej obvyklej podobe, išlo o pedagogické podnecovanie k tvorivosti, o rozvíjanie autorského herectva.)

Pri výbere textu som sa snažila nájsť také námety, ktorých téma by reflektovala aktuálny globalizačný stav alebo jeho dôsledky a nebola by poslucháčom veľmi vzdialená. Či to bol jednoduchý dramatický príbeh, v ktorom postavy čelia problémom súčasnosti: hrdinovia s potrebou konať a zmeniť tým danú skutočnosť (Ibsen: *Spolok mladých*), alebo postavy, ktoré sa už opakovane ocitajú vo sne, čo sa stal skutočnosťou, a napriek ich snahe už niet úniku, (Topol: *Slavík k večeri*) alebo antihrdinovia v neznesiteľnej a nezvratnej situácii

---

<sup>4</sup> Hančil, Jan: *Royal Court Theatre & Divadlo dramatických autorů*. Praha: AMU. 2007. str.101-102

<sup>5</sup> Interpretačnú náročnosť vnímam z pohľadu uchopenia a vytvorenia hercovej postavy. Poznámka autora.

(Beckett: *Koniec hry*). Či expresívne vrcholy dramatických situácií a v nich postavy už len ako makety súčasného sveta (Dea Loher: *Posledný oheň*), či simulakrá Martina Crimpa, 17 obrazov pre divadlo, kde absentujú nielen dramatické postavy a dramatický základ – dramatická situácia, ale aj samotný príbeh (*Pokusy o jej život*) alebo aktuálna otázka významu umenia a vyhrotené medziludské vzťahy v Ravenhillovom *Bazéne*.

Ako som už uviedla v úvode, môže sa zdať odvážnym postaviť výskum len na základe niekoľko málo projektov inscenovaných vždy s inou skupinou poslucháčov. Vyvodiť exaktné závery preto ani nie je možné. Keby na totožnom projekte pracoval každý rok iný ročník, alebo by sa systematicky a kontinuálne pracovalo s jedným ročníkom, vytvorenie presnej motivačnej šablóny, ako podnietiť poslucháčov k tvorbe, by efektívne fungovalo len dočasne. Každý ročník je zložený z iných osobností, každý rok každý z nich napreduje inou rýchlosťou, jednotlivci sa individuálne otvárajú voči novým podnetom a tie individuálne ovplyvňujú ich súkromný i pracovný život a formujú ho. Čo je však podstatné, je reflexia premeny „pedagogizujúceho režiséra“ na „režirujúceho pedagóga“, ktorého úlohou je premeniť študentov z „reproduktorov a demonštrátorov“ režisérovho zámeru na hercov schopných vlastnej tematizovanej tvorby.

Aký kľúč zvoliť v tomto zdanlivo jednoduchom poslaní, pokiaľ poslucháč so sebou prináša aj svoje limity, t.j. rozdielnu disponovanosť pre tvorbu a porozumenie?

Väčšina hercov sa pri práci opiera o svoje vlastné skúsenosti. Metódu vnášania vlastného „Ja“ do postavy, stotožnenie sa s postavou, nevylučujem. Rešpektujem prácu kolegov, pedagógov herectva a nezáleží mi na tom, z ktorej hereckej metódy čerpajú, aby „otvorili“ herca a jeho zmysly.

No pre interpretáciu autora a jeho diela, pre nevyhnutnú tematizáciu obrazov, je nutná ústretovosť študentov voči konkrétnym podnetom. Ako najúčinnším spôsob, ako motivovať študentov k záujmu, sa mi osvedčila cesta provokácie a zneisťovania. Pokiaľ má človek istotu a má sa na čo spoľahnúť, nemá dôvod prekračovať svoje hranice výkonu. Ak si však neustále a vedome kladie otázky a snaží sa na ne hľadať odpovede a následne tým odpovediam aj porozumieť, motivuje sa. Porozumenie tém slúži tiež nielen ako výzva sprostredkovať divákovi dramatikov aktuálny odkaz, príp. jeho aktualizáciu, ale hlavne ponúka množstvo nových možností, ktoré pomáhajú študentovi posúvať sa ďalej, čím sa jeho výkon obohacuje alebo nabera iné podoby – začína tvoriť. A

ako ideálny materiál pre takýto systém práce sa mi ukázala byť práve tzv. postdramatická tvorba.

## **1.1 Režisér ako pedagóg a pedagóg ako režisér**

*„Stále skúšať. Stále zlyhávať. To nič. Skúšaj znova. Zlyhaj znova. Zlyhaj lepšie.“*  
(Samuel Beckett)

Povolaním režiséra je preniesť dramatický text do inscenačného tvaru. Pred celý tvorivý tím prichádza s konkrétnou detailnou predstavou, ktorej sa podriadia počas tvorivého procesu ostatné divadelné zložky. Volí obsadenie odpovedajúce jeho predstave, ktoré mu zjednoduší cestu k výslednému tvaru. Pustí sa do intenzívneho skúšania, kde je kvôli časovej tiesni minimum priestoru na otázky a odpovede. Ťažko za ten čas učiť herca jeho remeslu či metódam vzájomnej spolupráce. Po premiére s kyticou v ruke opustí miesto svojho niekoľkotýždňového pobytu a pripravuje sa na novú inscenáciu s novými ľuďmi a v novom priestore.

Poslanie režiséra - pedagóga je v mnohom odlišné.

Po prvé je to obsadenie determinované počtom, vekom a pohlavím študentov.

Po druhé je to čas prípravy predstavenia, ktorý trvá približne jeden semester, niekedy až dva.

Po tretie je to priestor limitovaný čo do počtu zamestnancov či technického vybavenia, v ktorom inscenáciu pripravuje.

Po štvrté je to finančné oklieštenie.

Ale najdôležitejšie je, že sa významnejšiu úlohu v príprave inscenácie zohráva pedagogický proces, nie výsledný tvar. Proces, ktorý sa neukončí premiérou. I naďalej, počas repríz, musí režisér – pedagóg učiť herca metódam vzájomnej spolupráce.

Pedagogickú prax na Fakulte dramatických umení Akadémie umení som odštartovala ako asistentka starších pedagógov pri príprave absolventských

projektov. Prvý titul bol Wyspianskeho *Wesele* v réžii Matúša Olhu. Druhým projektom bol Kukučínov *Neprebudený* v réžii Ľuboslava Majeru. Obe tieto spolupráce boli pre mňa veľmi prínosné. Každý zo spomínaných režisérov má za sebou dlhoročné skúsenosti, vďaka ktorým si vytvoril svoj jedinečný režijný rukopis. V oboch, svojím spôsobom s etnografickým materiálom pracujúcich inscenáciách, je to na jednej strane využívanie historicky presných tradícií, zvykov a rituálov, na druhej strane atak na emocionálnosť, niekedy hraničiacu až s prirodzenou živočíšnosťou. Každý z nich má, samozrejme, svoje vlastné prostriedky a postupy, ako pracovať s hercom a dosiahnuť s ním výsledný inscenačný tvar. Či stavia na hercovom odstupe od postavy a využíva jeho schopnosti, aj napr. na akustické doplnenie niektorých obrazov – vytváranie rytmiky, ruchov a zvukov prostredia alebo spevmi dopĺňané rituály, alebo či je to cesta provokácie a „dolovania“ vlastných zážitkov a asociácií, aby sa vyvolal a odovzdal požadovaný emocionálny účinok. Práca oboch režisérov bola pochopiteľne odlišná, no spájali ich jeden spoločný prvok – tvorba so študentmi. Počas týchto asistencií som teda mala možnosť nahliadnúť do toho, ako komplikovane sa umelecký tvorivý proces snúbi s pedagogickým procesom.

Potom prišiel rad na mňa, na môj pedagogicko-tvorivý prístup. V učebni ma čakalo niečo vyše desať študentov. Zrak každého z nich sa upriamoval na mňa a na kopy papierov, čo som držala v rukách. Vtedy som pochopila, že každý jeden má svoje očakávania a nádej, ktorú do mňa vkladá. Zmocnil sa ma veľký pocit zodpovednosti.

Nebola to prvá skúsenosť s učením. Niekoľko rokov predtým som začala vyučovať Literárno-dramatický odbor na Základnej umeleckej škole v rodnom meste. Rozdiel medzi poslucháčmi vysokej školy a žiakmi základnej školy je v ich očakávaní. Žiaci navštevujú divadelný krúžok kvôli rozptýleniu, rodičia využívajú možnosť „odložiť“ svoje ratolesti a deti zas hľadajú priestor pre dramatickú hru. Žiaci si neuvedomujú, že sa tým rozvíja ich motorika, že si cibrú zmysly, učia sa správne vyslovovať, vnímať kolektív; konajú a reagujú spontánne. Poslucháči, na rozdiel od žiakov, už majú ciele očakávania. V prvom rade vyžadujú výkon pedagóga, on má byť ten, ktorý naštartuje ich „motory“, ktorý ich posunie ďalej, ktorý im ukáže cestu. A v prípade akéhokoľvek zlyhania sú to plecia pedagóga, na ktoré môžu preložiť svoju zodpovednosť.

Nič neopíše moje pocity začínajúceho pedagóga výstižnejšie ako nasledujúca metafora so včelárením.

Človek si môže naštudovať kvantum odbornej literatúry, obrázky, rady, môže teoreticky ovládať celý generačný kolobeh včiel a režim, ktorý je potrebný na ich zachovanie – od kŕmenia, podnecovania, budovania, rozširovania či zužovania, cez vymetanie, liečenie a zazimovanie a ostatné nevyhnutné úkony; no v okamihu, keď otvorí úl, zabudne na všetky načítané poznatky a bezradne sa pozerá na tisíce malých tvorov, ktoré sa s prísunom svetla rozlezu, rozlietajú na všetky strany a vôbec nečakajú, kým si včelár - elév vybaví v hlave svoje naštudované teoretické poznatky o nich.

A ako je dnes pre mňa nenahraditeľná skúsenosť, keď som ako malé dieťa s obrovskou kuklou na hlave asistovala pri včelách, tak isto sú pre mňa nesmierne prínosné prvé dva roky na škole, keď som bola aspoň v základoch zasvätená do problematiky pedagogickej práce.

## **1.2 Priestor na tvorbu**

*„Člověka nelze nic naučit. Lze mu jen pomoci, aby to našel sám v sobě.“*

(Galileo Galilei)

Pedagogické pracovisko, na ktorom som uskutočnila svoj výskum, je ešte mladou vysokou umeleckou školou v štádiu jej zrodu. „Učíme sa učiť“, čo znamená nielen preberať pedagogické postupy od staršej generácie garantov študijných odborov, ale taktiež aplikovať ich na podmienky regionálnej školy a na úroveň disponovanosti, vzdelanosti a motivovanosti dnešnej mladej generácie. Rozdiely v dôvodoch voľby študijného odboru, v spoločenskom postavení divadelného umenia a herectva, vo vzdelanosti, kultúrnej orientovanosti a zameraniu v celkovej disponovanosti, sú u dnešných študentov výrazne odlišné v porovnaní so stavom, v ktorom naši „garanti“ sami študovali a zbierali prvé pedagogické skúsenosti. Aj preto mal môj výskum význam nielen pre poslucháčov a pre mňa samú, ale aj pre formovanie študijných programov, resp. hľadanie efektívnych spôsobov ich naplňovania.

Jedným z dôsledkov vytvárania univerzálnej Európy je Bolonský proces. Na základe dohody, podpísanej v roku 1998 v Paríži, nastúpilo Slovensko, a s ním teda aj Akadémia umení v Banskej Bystrici, na vysokoškolský systém vzdelávania, ktorý má za úlohu zjednotiť vysokoškolské (aj celoživotné) systémy vzdelávania v európskych krajinách, a tak ponúknuť európskym študentom kvalitné vzdelanie v ktoromkoľvek európskom štáte. Navyše tento model štúdia rozdelený štúdia na tri stupne - predgraduálny (bakalársky), graduálny (magisterský) a postgraduálny (doktorandský) fungujúci na kreditovom systéme umožňuje študujúcim jednoduchšiu orientáciu v procese prestupu na inú školu, či študijné pobyty doma alebo v zahraničí. Systém ľahko čitateľných a porovnateľných akademických hodností pomáha absolventom univerzít uplatniť sa nielen na domácom pracovnom trhu, ale otvára im dvere do oveľa väčších svetových spoločností.

Rozdelenie štúdia do troch stupňov uplatňuje svoj význam najmä v zahraničí. Predpokladá sa totiž, že na druhom stupni vysokoškolského štúdia budú pokračovať výhradne študenti s vyšším intelektuálnym potenciálom, skrátka len výborní študenti. Na Slovensku po bakalárskom stupni ročne pokračuje v magisterskom štúdiu viac než 80 - 90 % študentov, čo je pre Európu vysoké číslo, a tak Slovensko produkuje priveľa "preštudovaných intelektuálov", takže mnoho magistrov alebo inžinierov je nútených pracovať na pozíciách vytvorených a určených pre bakalárov.<sup>6</sup> Je to spôsobené aj mylným názorom (slovenskej) spoločnosti, že titul bakalár je len akýmsi medzistupňom, spojkou medzi maturantom a magistrom a vôbec trojročný v dennej forme štúdia a štvorročný v externej forme štúdia bakalársky stupeň nie je považovaný za riadny stupeň vysokoškolského vzdelania. Platí totiž vedomie, že štúdiom na vysokej škole trvá v zásade päť rokov. Tí, ktorí študovali kratšie (napríklad ukončili školu dosiahnutím titulu bakalár), sú častokrát považovaní za nedostatočne vyškolených vo svojom odbore. Napriek tomu vysoké školy v Európe považujú titul bakalár za hodnotné vzdelanie, a ako sme už spomenuli, na pracovnom trhu sú pracovné miesta vytvorené práve pre túto skupinu absolventov.

---

<sup>6</sup> (zdroj: <https://www.istp.sk/clanok/3647/Bolonsky-proces-na-Slovensku-zlyhal-80-percent-bakalarov-pokracuje>)

Je teda diskutabilné, či dvojstupňový model graduálneho štúdia má svoj význam v štúdiu na vysokej škole umeleckého zamerania, akou je aj Akadémia umení v Banskej Bystrici.

Internetová stránka Fakulty dramatických umení Akadémie umení uvádza informácie pre uchádzačov o štúdium. Študijný odbor Herectvo: *„Bakalársky študijný program Herectvo má za cieľ rozvoj kreatívnych dispozícií študenta, nielen v klasickom činohernom herectve, ale najmä na prípravu interdisciplinárne vybavených hercov, v moderných profesiách, filmového, televízneho, rozhlasového a dabingového herectva a multimediálnych performácií. ... Absolventi štúdia sa uplatňujú ako členovia umeleckých súborov profesionálnych divadiel, v médiách, ako pracovníci kultúrnych zariadení, vo vedúcich funkciách amatérskych súborov a dramatických odborov umeleckých škôl a konzervatórií a v širokom spektre umeleckej, výchovno – vzdelávacej a organizačnej činnosti.“*<sup>7</sup>

Okrem spomenutého sa píše o troch hlavných rovinách, ktoré sa práve v bakalárskom stupni štúdia rozvíjajú, aby absolvent bakalárskeho stupňa mohol byť považovaný za profesionála a uplatniť sa na pozícii herca, ktorými sú psychosomatická, kreatívna a teoretická. Takže v prvom stupni vysokoškolského štúdia sú študentovi poskytnuté všetky potrebné informácie k tomu, aby sa mohol uplatniť v hereckom odbore.

Praktická skúsenosť s poslucháčmi však poukazuje na jeden závažný jav, na ktorý verejne poukázal vo svojom príspevku na IX. Medzinárodnej teatrologickej konferencii na tému *Formovanie tvorivej individuality*, terajší rektor Akadémie umení, Matúš Olha. Citujem: *„Dnes v bakalárskom stupni až príliš často musíme doháňať to, čo by malo byť samozrejmosťou pri maturite, a tak sa vlastne vysokoškolské štúdium presúva do magisterského a doktorského stupňa. Ideálne pre učiteľa v oblasti umenia je, ak poslucháči pochopia, že ak od nich chceme tvorivý výkon, nie je to iba ich úloha, povinnosť, ale musí to byť aj ich ambícia. Pre pedagóga v dobe kompjuterovej dostupnosti kadejakých informácií je prioritnou úlohou študentovi nie diktovať informácie, ale naučiť ho s nimi pracovať – a na umeleckej škole ešte ho aj nadchnúť pre tvorbu.“*<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> (Zdroj: [http://fdu.aku.sk/pdf/akreditovane\\_studijne\\_programy\\_herectvo\\_-\\_bc.pdf](http://fdu.aku.sk/pdf/akreditovane_studijne_programy_herectvo_-_bc.pdf))

<sup>8</sup> Olha, M.: *Byť, a či nebyť*. In: *Formovanie tvorivej individuality*. Zborník. Banská Bystrica: AU. SAV. 2012. str.11



Druhý stupeň študentovi ponúka nadstavbu: „*Magisterský študijný program Herectvo má za cieľ viesť študenta k samostatnému tvorivému umeleckému výkonu. Absolvent disponuje schopnosťami vymedziť súvis medzi umeleckým dielom, umeleckým výkonom a divákom, prístup k štúdiu v rámci interkulturálneho kontextu, interpersonálne zručnosti súvisiace s tímovou prácou, široké rozpätie kreatívnych a praktických zručností, tvorivé hľadanie a objavovanie súvislostí, nových pohľadov a umeleckých postupov, tvorivé interpretačné a realizačné techniky, schopnosť medzinárodnej spolupráce pri realizácii umelekej tvorby a pri výskume.*“<sup>9</sup>

Z popisu študijného programu vyplýva, že rozdelenie štúdia má svoje opodstatnenie. Talentovanému hercovi či herečke dychtivému po „neštudentskom“ živote plnom hereckých príležitostí, navštevovaní kastingov, ambíciou stať sa čím skôr súčasťou divadelného súboru či dabingovou hviezdou, alebo vyučiť sa v umeleckom odbore, aby posilnil svoj domáci ochotnícky súbor a posunul ho na vyššiu úroveň, stačí úspešne absolvovať bakalársky stupeň štúdia, ktorý je plnohodnotným vysokoškolským vzdelaním. Hoci sa na Slovensku od absolventa bude naďalej vyžadovať „dokončenie“ štúdia na vysokej škole, teda dosiahnutie titulu Magister, v zahraničí mu nepomôže ani doktorský titul, pokiaľ sa sám nebude vedieť presadiť svojím talentom a tvorivými schopnosťami.

### **1.2.1 Bakalárske štúdium**

Prvý rok štúdia na Katedre herectva je zameraný na základy hereckého povolania, teda spoznať samých seba nielen po fyzickej a charakterovej stránke, ale aj otvoriť a rozvinúť kreatívne myslenie, spoznať svoje možnosti, ísť na svoje maximá a posúvať ich hranice stále ďalej - vo fyzickom výkone, ale aj v emočných vypätiach a náročných situáciách. V prvom ročníku si študenti odstraňujú svoje zlozvyky, učia sa dýchať bránicou, spisovne rozprávať, ovládať svoj pohybový aparát tak, aby pôsobili prirodzene.

Výsledkom snaženia po dvoch semestroch sú výstupy jednotlivcov a následne krátke dramatické situácie.

---

<sup>9</sup> (Zdroj: [http://fdu.aku.sk/pdf/akreditovane\\_studijne\\_programy\\_herectvo\\_-\\_mgr.pdf](http://fdu.aku.sk/pdf/akreditovane_studijne_programy_herectvo_-_mgr.pdf))

V druhom ročníku pribúda požiadavka "konaj a rozprávaj". V spolupráci s poslucháčmi Katedry dramaturgie a réžie sa spoločne učia vytvárať dramatickú postavu a preniesť dramatické situácie do priestoru. Očakáva sa aplikácia vedomostí z prvého ročníka do praxe, obohatená o schopnosť interpretovať text s jeho podtextami, tiež spojenie konania s hovoreným slovom, vnímanie partnera.

Dvojsemestrálna spolupráca je zhmotnená do ročníkového predstavenia. Väčšinou sa jedná o dielo zo slovenskej klasiky. Hoci väčšina študentov tomuto kritériu nie je nadšená, dôvody zaradiť domáci klasický text do výučby z pohľadu pedagógov sú opodstatnené. Presne ich definuje Ján Sládeček vo svojom príspevku *Klasika ako výzva, svet istoty, naša pamäť* na V. ročníku Medzinárodnej teatrologickej konferencii na tému *Klasická dráma a výchova mladých profesionálnych umelcov*. Citujem: „ Na podotázky ústrednej témy nášho stretnutia o klasickej dráme a jej význame pre výchovu mladých umelcov, teda

- aké je jej miesto,
- či prináša podnety vhodné pre formovanie začínajúcich tvorcov,
- či tieto klasické texty sú vhodnou oporou a inšpiráciou alebo zväzujú rozlet, atď.,

môžeme odpovedať jedným slovom, vetou:

*Áno. Klasika v procese výchovy je nezastupiteľná!*

*Jej zástoj a problém s ňou spojený vidím v troch základných okruhoch.*

*Okruh prvý: Divadelná situácia okolo uvádzania a interpretácie klasickej drámy, bez rozdielu či sa dotýka domácej alebo svetovej drámy.*

*Okruh druhý: Klasická dramatika domáca i svetová, ako estetické kritérium a istota, inšpirácia pre autorov i umelecká výzva pre mladých divadelníkov.*

*Okruh tretí: Klasická dráma aj ako sústava etických hodnôt, ako civilizačná pamäť európskej i slovenskej kultúry, ako istota a základ pre kontinuálny rozvoj a rozmach a tiež i ako jeden z predpokladov hominizácie človeka a humanizácie prostredia.<sup>10</sup>*

Jednoaktovky slovenských klasických dramatikov - dramatické diela krátkeho rozsahu vychádzajúce z reálií vlastnej krajiny - majú pri inscenovaní

<sup>10</sup> Sládeček, J.: *Klasika ako výzva, svet istoty, naša pamäť*. In: *Klasická dráma a výchova mladých profesionálnych umelcov*. Zborník. Banská Bystrica: AU. SAV. 2007. str.178

ďalšie výhody. Konkrétny čas a priestor umožní poslucháčom obohatiť svoje vedomosti o zvyky a tradície príslušnej krajiny a jej regionálnych oblastí a potreba vytvoriť komunikačný kanál s dnešným divákom ich donúti hľadať nadčasové témy. Klasická dramatická stavba diela a jednoznačnosť dramatických situácií eliminuje potrebu upravovať či prepisovať text. Primerané množstvo postáv a jasný dramatický konflikt je dobrý materiál na režijné a režijno-herecké cvičenia v priestore.

Nezanedbateľným motívom tejto voľby je tiež snaha čeliť stavu, kedy dochádza k postupnému vyprchávaniu národnej identity cez globálnu unifikáciu, čím ďalej tým silnejšie prenikajúcu do všetkých vrstiev spoločenského života.

Tretí ročník obsahuje tzv. ukotvenie, to znamená scelenie a prehĺbenie nadobudnutých vedomostí a zručností z predošlých dvoch rokov. Poslucháči využijú všetko nadobudnuté pri príprave ich absolventského bakalárskeho predstavenia v réžii pedagóga. Požiadavky pedagóga – režiséra sú pre študentov náročné. Ako pedagóg završuje ich učebný proces a pripravuje ich do praxe, ako režisér už od hercov vyžaduje ich herecké výkony, najmä samostatne vytvoriť charakter postavy aj s nuansami, ktoré sa prejavujú v celkovom vystupovaní postavy, v jej reakciách, pohľadoch, reči i vo fyzickom výraze. Do celého procesu vstupuje divák a reprízy predstavenia.

Poslucháči, absolventi bakalárskeho stupňa, by mali byť schopní vytvoriť dramatickú postavu, vnímať hereckého partnera, zvládnuť ucelené celovečerné dramatické dielo. Technicky a remeselne by mali byť pripravení spĺňať režijné pokyny a nároky. Aj pedagogická práca pedagógov herectva by mala byť, po troch rokoch, završená. Dostaví sa však pri pohľade na umelecký výkon absolventov, keď opustia akademickú pôdu a uplatnia sa v praxi, požadovaná satisfakcia za energiu vynaloženú niekoľkoročnou pedagogickou prácou?

## 1.2.2 Magisterské štúdium

Prvý ročník magisterského stupňa je postavený tak, že okrem uplatňovania a cibrenia už nadobudnutých zručností a vedomostí v absolventskom predstavení (opäť v réžii pedagóga) učia sa študenti aj samostatnosti vo svojej práci, čoho výsledkom sú inscenácie monodrámy. Herci taktiež spolupracujú s poslucháčmi dramaturgie, réžie alebo dokumentárnej tvorby, ktorí ich obsadzujú do svojich ročníkových alebo absolventských inscenácií a filmov.

Čo prináša študentom druhý ročník ich magisterského štúdia?

Vychádzajúc z toho, že študent herectva počas štúdia na bakalárskom stupni dosiahol elementárne vzdelanie nižšieho stupňa a po slovenskej klasike sa v treťom ročníku stretol povedzme so svetovou klasikou alebo modernou drámou alebo iným pevným dramatickým textom a rok na to si svoje herecké spôsobilosti overil v ďalšom absolventskom predstavení, otvára sa priestor pre súčasnosť a jej dramatické formy.

*„V dnešnej dobe je oveľa zložitejšie zdramatizovať konflikt medzi kapitálom a pracovnou silou... Odkiaľ pochádza jedlo, ktoré sme dnes mali? Kto vyrobil vaše tenisky? Kto utkal túto látku? Sú to len fantómovia a zisk zmizol v rukách iných fantómov. Na opísanie takéhoto sveta je potrebný úplne iný typ hier.“<sup>11</sup>*

(Ravenhill)

V tejto fáze výchovy budúcich hercov som do pedagogickej práce so svojim výskumom nastupovala ja. Na ceste k samostatnej hereckej tvorbe bolo treba hercov pripraviť na schopnosť samostatnej aktívnej a osobnostnej tematizácie možností, ktoré im ponúkali interpretované predlohy. Dramaturgická voľba textov pre toto školské cvičenie, školskú inscenáciu, rešpektovala „študijné curriculum“ študentov herectva. Vopred sme si so školiteľom a vedením fakulty ujasnili tento dramaturgický kľúč:

- Moderný alebo tzv. postmoderný text, ktorý zodpovedá kritériám výskumu súvisiaceho s mojou dizertačnou prácou a súčasne zodpovedá aj potrebám pedagogického procesu na magisterskom stupni výučby herectva na Fakulte dramatických umení.

<sup>11</sup> Rebellato, D.: *Divadlo a globalizácia*. Bratislava: Divadelný ústav. 2010. str. 27

- Tematická aktuálnosť, ktorá rieši otázky a problémy súčasnej doby a zároveň korešponduje s témou mojej dizertačnej práce.
- Výzva a potreba upriamiť pozornosť na morálne hodnoty, ktorých odkrytie a pochopenie zo strany študentov by slúžilo ako impulz k tvorbe a k potrebe vypovedať a posunúť tieto hodnoty tretej strane.
- Personálne zloženie absolventského ročníka, s ktorým sa daný projekt pripravuje.

Dramaturgia nevytvorila konštantnú šablónu. Výber textov nebol plánovaný vopred. Impulzy vychádzali z predchádzajúcej skúsenosti a vždy smerovali k posilneniu alebo odstráneniu slabých stránok, na ktoré som narazila pri tvorbe so študentmi počas predchádzajúceho roku.

Či to bol Ibsen ako hybná sila mladých a potreba konať a zmeniť daný spoločenský stav, alebo aspoň doň aktívne zasiahnuť; Beckett ako metóda „klin klinom“ - tým, že nedokážem zmeniť daný stav, mám o to väčšiu potrebu to urobiť; Topol ako „nasledovanie“ Becketta s konkrétnejšou výpoveďou o konzumnej spoločnosti; Loher ako pomenovanie aktuálnych dôsledkov dnešnej doby a kolektívny pocit viny; Crimp ako nachádzanie hodnôt v širšom význame a skreslenie reality a Ravenhill ako pohľad do vyprahutej duše súčasníkov.

Študenti sa tak v rôznej miere dočkali porušenia niektorých dramatických modelov a šablón - rozklad dramatického deja, núdza o dramatický príbeh, narácia, porušenie časovej línie, nejednota priestoru, absencia postáv a charakterov... všetky tieto príznaky v jednom tzv. postdramatickom texte. Štýl, ktorý by v porovnaní s často nesúhlasným názorom poslucháčov na klasický text mal naplniť ich predstavy a očakávania. Taký bol zámer.

Aká je skutočnosť?

Poslucháči herectva s nástupom do druhého ročníka magisterského stupňa zažívajú hneď tri rozčarovania naraz.

Zrušenie ideálneho jednostupňového modelu na trojstupňový ponúka dve možnosti: buď sa poslucháči snažia uplatniť už po dosiahnutí titulu bakalár, alebo pokračujú vo zvyšovaní kvalifikácie, kedy je zas úlohou vysokej školy vytvoriť a ponúknuť taký študijný plán, ktorý by hodnotne naplnil a hlavne doplnil ich

štúdium, ktoré sa predĺžilo z pôvodného štvorročného o jeden rok. Nebrániť v možnosti uplatniť sa v praxi a umožniť študentom využiť ponuku v profesionálnom divadle je naďalej výhodou študijného programu Fakulty dramatických umení. Poslucháčom, ktorí dostanú pracovnú zmluvu (nie dohodu o vykonaní diela) v umeleckej oblasti, v divadle, televízii či v inom médiu, umožní vedenie fakulty individuálne štúdium v absolventskom ročníku magisterského stupňa.

Každá minca má dve strany, teda aj takéto rozhodnutie je dvojsečnou zbraňou. Z ľudského hľadiska sa poslucháčom umožní využiť príležitosť, z akademického hľadiska sa im preruší finálny ročník štúdia. Kompromisom je podmienka, že poslucháči vypracujú svoj magisterský projekt pod vedením profesionálnych režisérov, ktorí im v takomto prípade môžu poslúžiť aj ako konzultanti alebo oponenti pri záverečnej práci. Ideálne prirodzene je, keď onen režisér pristúpi na spoluprácu so študentom tiež ako pedagóg. V opačnom prípade, čo sa už neraz stalo, dokáže síce talentovaného, ale nehotového herca, zablokovať. Otázka kolektívneho absolventského projektu sa vyriešila spôsobom, že poslucháči naštudujú absolventský projekt už v prvom ročníku magisterského stupňa, a podmienkou absolvovania nasledujúceho individuálneho štúdia je prítomnosť uvoľnených poslucháčov na všetkých reprízach predstavení (v ktorých hrajú) v školskom divadle.

Tak nie je prekvapením, ak v absolventskom ročníku je k dispozícii interne len zopár študentov (v prípade Becketta to boli štyria) alebo osem žien a jeden muž (Crimp).

Skupina „pozostalých“, v praxi neuplatnených študentov prežíva dva šoky. Prvým rozčarovaním je fakt, že divadlo, televízia či iné médiá oslovili a ponúkli angažmán len určitej časti študentov. Niektorí z tých, ktorí ostali interne na škole sú očividne frustrovaní. Pocit sklamaní, dezilúzia a s ňou prirodzená strata istoty, sa prejavuje väčšinou vzdorom, vonkajšou aroganciou či pasivitou, takže v mnohých prípadoch snaha nakopnúť ich a znova namotivovať vyžaduje nesmierne úsilie.

Druhý šok prichádza vo forme štruktúry moderného, resp. tzv. postmoderného textu, ktorý sa im dostane do rúk ako pracovný materiál pre nasledujúce dva semestre. Študenti sa intuitívne búria voči jeho inscenovaniu. Model, ktorý sa pred nich predkladá, im je cudzí. Niet konkrétneho vinníka, na

ktorého by preniesli svoje hriechy či sa vysmiali jeho charakterovým vlastnostiam. Niet príbehu, o ktorý sa dá oprieť, niet postavy, ktorú by si poslucháči preniesli do svojich domovov a systematicky na nej pracovali.

A tretí, najkľúčovejší problém, je zdanlivá nejasnosť jednotlivých obrazov, kde nevyhnutnosť dešifrovať ich, je pre študentov - hercov práca navyše. Za týchto okolností veľmi obozretne vstupujem medzi nich, kde sa zo mňa na po dobu dvoch semestrov stáva ich pedagogický patrón.

### **1.3 Motivácia ako základ tvorivosti**

Počas jedného z doktorandských seminárov, na ktorom som prezentovala tézy mojej dizertačnej práce, mi okrem inšpiratívnych podnetov zarezonovala nečakaná pripomienka jedného z kolegov - spolužiakov. Pokúsim sa približne zopakovať jej znenie: „Prepáčte mi, ak sa mýlim, ale neviem sa ubrániť pocitu, že vo svojej práci síce venujete pozornosť otázkam, ako motivovať poslucháčov, ale stále smerujete viac k sebe, ani keby ste skôr riešili, ako motivovať samú seba.“ Nevedela som vtedy pohotovo reagovať, ostala som zaskočená a zneistela som. V hlave sa mi vynáralo množstvo impulzívnych argumentov, napr.: Ved' roky sa venujem práci so študentmi, cieľavedome vyberám vhodný materiál, snažím sa ich podnecovať k tvorbe, som im k dispozícii dvadsaťštyri hodín sedem dní v týždni, atď., ale moje myšlienky zastali nevyslovené niekde pri hrudnej kosti.

S odstupom času, keď som mala čas ponoriť sa hlbšie do problému a zvážiť odpoveď, s istotou môžem povedať: Nemýlili ste sa.

Nie je predsa možné, aby človek bez motivácie dokázal motivovať iných. Každý z nás sa potrebuje nejakým spôsobom motivovať k činu alebo byť motivovaný niekým iným, pedagógov nevynímajúc. Ved' keď zvážime verejný školský systém v dnešnej dobe, keď o prežití školy rozhoduje počet študentov, nie ich kvalita a pedagóg je za svoj výkon hodnotený desaťročia nezmenenými ciframi v tabuľkách (na Slovensku sa len prepočítala ich hodnota na euro), nie je nevyhnutné, aby bol v prvom rade motivovaný on? Nehovorím, samozrejme, len o probléme financií, z čoho pramení nedostatočné vybavenie škôl či elementárne potreby pre chod prevádzky, nad tým všetkým sa dajú privrieť oči. Najmarkantnejším problémom je nedostačujúce nasadenie, nezáujem a pasivita

poslucháčov ako dôsledok hektických, neprehľadných, zámerných a nepredpokladateľných spoločenských zmien v 21.storočí. V tomto ohľade mám na mysli výhradne školský verejný systém a vzťah študenta k nemu. Nedovolím si percentuálne určiť, koľko poslucháčov (hoci vzdelaných a talentovaných) sa rozhodlo študovať umenie z vnútorného presvedčenia a bolo rozhodnutých venovať sa povolaniu, ktoré si zvolili. Polovica?

Častokrát si kladiem otázku, či zmena vnímania času súvisí s pribúdajúcimi rokmi, alebo je na príčine bleskové tempo, ktoré nastolila dnešná uponáhľaná doba. Posledných dvadsať rokov bolo plných spoločenských zmien a technických pokrokov. Všetko s údajným zámerom slobodného bytia, pohodlného života a dosiahnutia požadovaného komfortu. Áno, žije sa podstatne lepšie. Vďaka internetu a sociálnym sieťam máme všetky informácie priamo na dlani. Vysávač povysáva byt sám, umývačka umyje riad, auto sa naštartuje samo, už netreba chodiť na nákupy, do banky, do kina, do knižnice. Všetko za účelom ušetrenia času. Tak prečo je ho stále nedostatok? Kde sa ten čas stráca? Týmto zamyslením sa smerujem k zásadným otázkam a problémom, s ktorými sa denne stretáva ne jeden pedagóg. Rutinné argumenty poslucháčov ako: Nestihol som ísť do knižnice. Z netu sa tá kniha nedá stiahnuť. Cesta do divadelného ústavu mi zaberie tri hodiny. Nemohli sme skúšať cez víkend, nebol čas. Zabudol som vám prácu poslať mailom. Nefungoval internet. Odišiel mi počítač. Atd'. Nehovoriac o neoverených internetových stránkach, ktoré sú neraz ich jediným informačným zdrojom pri samoštúdiu. Domnievala som sa, že je to globálny stav, ku ktorému dospel dnešný svet. Ale praktická skúsenosť z dvoch úplne odlišných krajín mi pomohla pochopiť, že v prvom rade národ a jeho mentalita je tým, kto si určuje hranice prieniku globalizačných vplyvov do bežného života.

Prvým zážitkom bol festival *Nathkienna* v Kyjeve. Politické dejiny a následný postupný progres krajiny sú príbuzné Slovensku. Hoci Ukrajina doposiaľ nie je členom Európskej únie, neónové pútače a billboardy nadnárodných korporácií už dodávajú farebný ráz celému Kyjevu. Otvorením dverí *Kyjevskej národnej univerzity Karpenka-Karyho* som vošla ani keby do iného sveta. Žiadne počítače na chodbách, žiadne internetové pripojenie, ani cez kábel, nie to cez wi-fi. Žiadny bufet, žiadne postávanie študentov na chodbách. Všetci boli v učebniach, z ktorých sa cez krátku pauzu presunuli do iných učební a študovali ďalej. Do neskorého večera. Bolo mi ich z časti aj ľúto, no nikto z nich nenamietal, každý bral tento spôsob výučby ako samozrejmosť. A myslím si, že nenahraditeľnou



satisfakciou pre nich sú vynikajúce ročníkové inscenácie a tvorivý výkon, v aký sa pretavila ich študijná „tortúra“.

Druhou skúsenosťou bol pobyt v ekonomicky vyspelej Veľkej Británii. Paradoxne v krajine, kde špičkové elektronické vybavenie tvorí súčasť každej bežnej domácnosti, majú študenti zakázané nosiť do školy mobilné telefóny a na internátnych školách sa po osemnástej hodine vypína internetové pripojenie a študenti majú priestor pre samoštúdium a prípravu. Štúdium je drahé a nároky vysoké. K tomu každá neoprávnená absencia v škole je sankciovaná pokutou. Je to diametrálne odlišný svet ako ten ukrajinský, no knižnice, múzeá a divadlá sú rovnako preplnené mladými ľuďmi a umelecký tvorca zohráva významnú pozíciu v kultúrnej a kultúrno-spoločenskej oblasti.

Ku ktorému brehu sa približujeme my? Nie je to náhoda tak, že sa plavíme niekde v strede a nechávame sa bezuzdne strhávať „Baumannovým“ tokom? Preto sú v tomto našom časo-priestore, kde kultúrnu identitu národa tvoria celebrity konzumných televíznych seriálov a študenti nemajú čas tvoriť, otázky motivácie kľúčovým problémom.

A tak som sa okľukou dostala späť k dotazu, ktorý zaznel na seminári:

Áno, pri každom stretnutí so študentom sa ho snažím motivovať a každý jeho dosiahnutý výsledok zase motivuje mňa, čo mi, prirodzene, spôsobuje radosť a spokojnosť, a tým aj väčšie nasadenie motivovať ich ďalej a ponúkať im nové impulzy.

Vo vedeckých odboroch pedagóg prednesie svoju prednášku pred stovkou poslucháčov v aule a nemusí poznať ich mená, ich osobné či rodinné problémy, rozličné vzťahové či sociálne zázemie, ktoré zákonite ovplyvňujú ich vnímanie; no pri umeleckých odboroch, keď pedagóg vstupuje do systematického, súvislého a individuálneho tvorivého procesu s konkrétnym študentom, povedzme po dobu jedného až piatich rokov, sa páľčivý problém motivácie (pedagóga i žiaka) objavuje oveľa častejšie a hlavne nástojčivejšie.

Počas niekoľkosemestrálneho štúdia pedagogiky na vysokej škole som sa stretla s odbornou literatúrou, ktorá rozvíja otázky motivácie. Týkali sa hlavne pedagogického prístupu učiteľ – žiak na základných a stredných školách. Na univerzitách sa predsa len očakáva práca s dospelým človekom, ktorý už nevyžaduje až natoľko formovanie osobnosti. Myslím si však, že osobnostný rast

je v živote nikdy nekončiaci sa proces, a tak sa niektoré charakteristiky motivácie dajú aplikovať aj na prácu s poslucháčmi vysokej školy.

Motiváciu považujem za kľúčový pojem v mojej práci, preto som považovala za samozrejmosť nahliadnúť do publikácií, ktoré sa zaoberajú týmto pojmom. Tu je stručný prehľad inšpirujúcich názorov teoretikov pedagogiky.

Podľa Vladimíra Hrabala je motivácia *súhrn činiteľov, ktoré podnecujú, smerujú a udržujú správanie človeka. Je to aktuálny stav, ktorý pozostáva z emocionálnych a kognitívnych procesov, ktoré podnecujú (energetizujú) a riadia správanie (dávajú mu smer)*<sup>12</sup>. Vladislav Kačáni definuje motiváciu ako *dôležitú súčasť štruktúry osobnosti*. Nehovorí v tejto súvislosti priamo o pojme motivácia, ale o aktivačno-motivačných činiteľoch, sústava hodnôt, na základe ktorých jednotlivec riadi a usmerňuje svoje správanie vo vzťahu k realite vonkajšieho sveta. Patria k nim pudy, potreby, záujmy, zvyky, ideály a životné plány.<sup>13</sup> Ďalšou charakteristikou motivácie, s ktorou som sa stretla bolo, že motivácia je aktivizovanie poznávacej potreby a navodenie pocitu rozporu medzi doterajším poňatím a tým, čo sa žiak dozvedá. Miron Zelina sa vo svojich publikáciách venuje najmä stratégiám a alternatívnym prístupom pri formovaní a výchove žiaka. V súvislosti s motiváciou často spomína tvorivosť. Charakterizuje ju ako: *„Tvorivosť – produkcia nových a hodnotných nápadov, riešení a myšlienok.“* Definíciu ďalej rozvíja: *„Je známe, že tvorivý proces, ktorého výsledkom je tvorivý produkt, realizuje tvorivá osobnosť. Zúčastňuje sa ho komplexne so všetkými vlastnosťami a psychickými procesmi. Pre svoj tvorivý výkon potrebuje nielen vedieť (mať schopnosti, vedomosti), ale aj chcieť (mať city, motiváciu a hodnoty) a nakoniec i môcť (mať podmienky pre prejav).“*<sup>14</sup>

Inak povedané: Tvorivý proces predpokladá uplatnenie a rozvíjanie tvorivých schopností, osobnostných vlastností človeka, ale aj vytváranie takých podmienok, ktoré sú nevyhnutné na prejavenie a rozvíjanie jeho potenciálu.

---

<sup>12</sup> Vasil'ová, I.: *Indikátory kvality vzdelávania v hodnotení škôl*.

(Zdroj:[http://www.nucem.sk/documents//45/aktivita\\_4\\_1/3\\_\\_pracovne\\_stretnutie/Sprava\\_DMV\\_na\\_webNOcopy.pdf](http://www.nucem.sk/documents//45/aktivita_4_1/3__pracovne_stretnutie/Sprava_DMV_na_webNOcopy.pdf))

<sup>13</sup> Kačáni, V., Salbot, V.: *Hodnoty a výchova adolescentnej mládeže*.

(Zdroj:[http://cmps.ecn.cz/pd/2006/texty/pdf/salbot\\_kacani.pdf](http://cmps.ecn.cz/pd/2006/texty/pdf/salbot_kacani.pdf))

<sup>14</sup> Zelina, M., Zelinová, M.: *Rozvoj tvorivosti detí a mládeže*. Bratislava: SPN, 1990. str.136.

Odpoď (aj keď nie úplne vyčerpávajúcu) na otázku: „Čo má robiť učiteľ, aby dovedol svojich žiakov k tvorivosti...“ priniesla spisovateľka Mária Ďuríčková<sup>15</sup>:

*Tolerovať:*

- *city, potreby, záujmy a individuálne odlišnosti žiakov;*
- *svojrázny štýl učenia sa, správania a konania žiaka;*
- *iné názory než svoje vlastné;*
- *diskusiu o problémoch;*
- *chyby a omyly žiaka;*
- *vlastné chyby a omyly;*
- *to, že nie je pre všetkých žiakov ideálnym učiteľom;*
- *fakt, že ho žiak prerástol.*

*Podporovať:*

- *samostatné myslenie a konanie žiaka;*
- *vyhľadávanie problémov a informácií;*
- *mnohorakosť riešenia a netradičné riešenie;*
- *pozitívny vzťah k učeniu;*
- *pozitívne a neformálne vzťahy žiakov k nemu a medzi sebou;*
- *spoluprácu, kooperáciu medzi žiakmi, ale i rozumnú súťaživosť;*
- *potrebu detí a mládeže po sebazdokonaľovaní.*

*Vyžadovať:*

- *aktívnu, uvedomelú disciplínu a zodpovednosť;*
- *vlastný názor, hodnotenie a sebahodnotenie žiaka;*
- *aby žiak pochopil podstatu svojej činnosti;*
- *aby žiak poznával seba, zisťoval príčiny svojich chýb a nedostatkov, svoje prednosti a prednosti svojich spolužiakov.*

*Očakávať:*

- *úspech každého žiaka;*
- *zvedavosť a otázky žiakov;*
- *diskusiu a podnetné nápady;*

---

<sup>15</sup> Hlebová, B.: *Detské časopisy v čítaní s porozumením na 1. stupni zš.*  
(Zdroj: <http://www.osu.cz/fpd/kcd/hoste/hlebova.pdf>)

- *otvorenú a tvorivú komunikáciu;*
- *kritiku.*

*Odmietáť:*

- *slepú poslušnosť a vynútenú aktivitu;*
- *atmosféru strachu a napätia;*
- *zosmiešňovanie a škatuľkovanie žiakov;*
- *spokojnosť s priemernosťou;*
- *nesamostatnosť a konanie na výzvu;*
- *názor na všetko čo má byť jednoznačné.*

(V poslednom odseku nesúhlasím s charakteristikou „odmietáť“ a nahradila by som ju za „snažiť sa potlačiť u žiakov“.)

Takže odkazom na úsudky odborníkov z oblasti pedagogiky a pedagogických prístupov učiteľa k žiakom sa utvrdzujem v názore, že tvorivý proces poslucháča sa v prvom rade odvíja od prístupu pedagóga, ale tiež od vlastného aktívneho prístupu študenta. Interakcia pedagóg – študent, musí prebiehať oboma smermi a musí byť naplnená. Tak ako nemotivovaný pedagóg nedokáže motivovať študenta, tak nemotivovaný študent nemôže pedagóga dostatočne profesionálne uspokojiť.

## 2. „PEKLO SÚ TÍ DRUHÍ“

„*Peklo jsou ti druzí, ale právě tak jsem mohl napsat, že ráj jsou ti druzí, zkrátka, všechno přichází k člověku jenom od druhých, od lidí.*“

(Jean-Paul Sartre)

Hoci sa na prvý pohľad bude zdať, že táto kapitola nezapadá do témy dizertačnej práce a nesúvisí s mojou pedagogickou praxou, opak je pravdou. Režijný debut v profesionálnom prostredí sa stal cennou skúsenosťou a vryl sa mi do pamäti tak hlboko, že sa mi po rokoch stal prvotným inšpiračným zdrojom pri nástupe do pozície asistenta na Katedru divadelnej réžie, dramaturgie a teatrológie.

Moje absolventské predstavenie *S vylúčením verejnosti* od Jeana-Paula Sartra dostalo priestor na realizáciu v *Divadle Jozefa Gregora Tajovského* vo Zvolene (ďalej DJGT).

V čom bola táto spolupráca taká prínosná by som zhrnula do niekoľkých bodov.

Dramaturgicky sa na projekte podieľala o niečo mladšia spolužiačka, absolventka bakalárskeho stupňa Divadelnej dramaturgie Elena Knopová (dnes už kolegyňa PhDr. Elena Knopová, PhD., a tiež riaditeľka Ústavu divadelnej a filmovej tvorby SAV). K textu som sa dostala prostredníctvom českého prekladu súborného diela Jean-Paul Sartre: *5 her a jedna aktovka*<sup>16</sup>. Slovenský preklad vyšiel knižne rok po mojej inscenácii, (netušila som, že táto výnimka sa pre mňa neskôr stane pravidlom) ale, našťastie, neuverejnený pracovný preklad pre Slovenské národné divadlo od Eleny Flaškovej bol v tom čase už na svete a cez Divadelný ústav sa nám ho podarilo získať. Mohli sme sa tak pustiť do analýzy textu a dramaturgickej úpravy.

Ešte sme ani neakcelerovali a museli sme zabrzdíť. Čo znamená slovné spojenie „s vylúčením verejnosti“? Pri českom preklade „s vyloučením veřejnosti“ som sa nad tým nepozastavila, vnímala som ho ako samozrejmosť. V slovenskom jazyku je však tento termín nezaužívaný a veľmi ojedinelý. To nás

---

<sup>16</sup> Sartre, J.-P.: *S vyloučením veřejnosti*. In *5 her a jedna aktovka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. 1962. Preklad A.J.Liehm. str.40-77

viedlo k tomu, aby sme sa poobhliadli po pôvodnom texte, prípadne jeho ďalších prekladoch. Vďaka tomu, že sme pracovali s dostatočným časovým predstihom (išlo predsa o absolventské predstavenie), podarilo sa nám zohnať pôvodný francúzsky text *Huis clos* a tiež anglický preklad *No exit*. A tu prišli prvé dilemy. Miloš Mistrík, hostujúci profesor na *Sorbonne Nouvelle* v Paríži, nám objasnil význam „huis clos“ ako „za zatvorenými dverami“, ktoré ale nemajú kľučku. Z toho sme pochopili, že „huis clos“ presne neurčuje, z ktorej strany sa dajú dvere otvoriť. Toto zistenie nás prinútilo vypomôcť si ďalším z prekladov. Anglický preklad *No exit* je sám o sebe tiež polemický. Môže znamenať „bez úniku“, „bez východu“, ale aj „bez východiska“. A nové otázky boli na svete. „S vylúčením verejnosti“ zabraňuje zásahu akejkoľvek osoby zvonku a „No exit“ zabraňuje úniku osoby zvnútra. Čo chcel teda Sartre so svojim *Huis clos* naznačiť?

Tento prekladový rébus, (ktorý nemám aj tak dodnes definitívne vyriešený) nám v tom čase pomohla ozrejmiť myšlienka hry „Peklo sú tí druhí“. Pokiaľ je Sartrovo peklo všadeprítomné a tí druhí sme vlastne my, tak osudy a vzťahy troch postáv slúžia len ako demonštrácia neznesiteľnosti pekla. Je preto veľký rozdiel v tom, či sa ako súčasť pekla nedokážeme z neho vymaniť (*No exit*), alebo či sa stávame len pozorovateľmi procesu, ktorý sa nás zdanlivo netýka (*S vylúčením verejnosti*).

Táto dialektika nás inšpirovala pomenovať našu úpravu pre DJGT vlastnými slovami: *Bez svedkov*. Vedome išlo o polemický názov, ktorý môže určovať na jednej strane uzavretosť (Bez svedkov – ako proces - ich neprítomnosť), ale na druhej strane našu spoluúčasť (Bez svedkov – beckettovsky - svedkov už niet, všetci sme účastní pekla), o čo nám v našej interpretácii išlo.

Čo som si z tejto prvej skúsenosti odniesla, je v prvom rade vnímať autora, mať pred ním rešpekt, pochopiť jeho myšlienku a následne ju tematizovať. Nevynímajúc ten fakt, že preklad textu by mal čitateľovi ponúkať, odvážne povedané, rovnaké parametre ako pôvodný text.

Ako absolvujúcej študentke divadelnej réžie sa mi nedostalo zo strany vedenia divadla veľa dôvery (čo sa dalo očakávať) a k dispozícii na naštudovanie inscenácie som dostala hercov, ktorí boli v tom čase minimálne vyťažení. Každý vopred predpokladal, ako osoby z hry obsadím; vtedajšia lokálna „diva“ divadla

bude istotne *Estelle*, *Inès* zase herečka, ktorá stvárňovala väčšinou negatívne postavy.

Položila som si otázky: Čo sa neskôr stane s pôvabnou temperamentnou ženou – *Estelle*, keď stratí všetku pozornosť a prestane byť stredobodom pozornosti? Oстане zatrpknutá, zákerná, plná hnevu? Alebo sa utiahne do seba, alebo bude o to viac výstredná? A v druhom prípade, vypláva niekedy na povrch to citlivé ženského vnútro *Inès*, ktoré je obalené nepreniknuteľným pancierom tvrdej a nepoddajnej ženy?

Nikto vtedy nečakal, že sa v obsadení rozhodnem napriek očakávaniam opačne a vsadím na kontrasty. Dôsledok?

Herečka, ktorú som si angažovala do postavy *Estelle*, odstúpila z projektu ešte pred začatím skúšania. Išla za vedením divadla, uviedla svoje dôvody (mne dodnes neznáme) a vedenie jej vyhovel. Musela som promptne konať, a tak som angažovala poslucháčku herectva zo školy. Druhá, spomínaná vtedajšia „diva“ divadla, bola mojou voľbou pre osobu *Inès* zaskočená, charakter nezapadal do jej niekoľkoročného hereckého diapazónu, ale ako ostrieľaná herečka verejne nenamietala, zobrala to ako výzvu a ujala sa postavy.

A vtedy začala tvorba. Herci dostali prácu navyše. V zásuvkách márne hľadali výrazové „šarže“, museli začať tvoriť. A hoci to bola tvorba sprevádzaná vzdorom, hnevom, plačom, priniesla mnoho nápadov. Nečakane sa hranice tvorby rozšírili a otvoril sa priestor hľadať opäť odpovede na otázky, na ktoré herci neboli zvyknutí možno roky. Všetko zaužívané a overené muselo ísť bokom a nachádzali sa nové prostriedky. Bolo to päť ťažkých, no príjemne ťažkých týždňov, lebo každý deň niečo vyprovokoval, a teda aj niečo priniesol.

Samozrejme, že sa nechcem glorifikovať a pomenovať moju prvú profesionálnu skúsenosť za bezchybnú, keď 10 dní pred premiérou mi herec stvárňujúci postavu *Garcina* z projektu odstúpil pre náhle bolesti ucha (šomrajúc, že je pre 60-ročného skúseného herca pod úroveň, aby nejakej študentke v inscenácii kľáčal pri nohách) a bol nahradený mladším kolegom z divadla, ktorý postavu *Garcina* musel naštudovať za pomerne krátky čas. Výsledok bol prekvapivý. Hlavne pri postave *Inès*. Dokonca sama herečka i jej sympatizanti ocenili jej nekonvenčnú hereckú polohu.

Z tejto skúsenosti som si zapamätala dve dôležité veci.

S „nepredpokladaným“ obsadením začala tvorba. Herci museli upustiť od svojich interpretačných návykov a hľadať nové výrazové prostriedky, možno už

dávno zapadnuté prachom. A práve iniciácia (i keď tá tortúra s oprašovaním trvala dosť dlho), priniesla príjemnú a podnetnú atmosféru, tvorivé nadšenie pre obe strany.

Z ohlasov som pochopila, že nielen herec, ale aj divák má rád nové veci. Len im treba dať priestor. Priestor pre tvorbu, ktorý vzniká rozbitím stereotypov a schém a umožňuje nastoliť všetky otázky akoby znovu a po prvýkrát. A tak som sa rozhodla, že každému absolventskému ročníku, s ktorým pripravujem záverečný projekt, ponúknem tento priestor a budem sa zo všetkých síl snažiť provokovať študentov k tvorbe, aby sa pre nich, keď prídu do praxe, stala neoddeliteľnou súčasťou ich hereckej práce.

Ďalšou otázkou, ktorá sa mi vtedy vynorila v hlave, len nebola presne artikulovaná, je profesionálnosť hercov. Veľmi rozpačitá bola jedna zo skúšok, kedy si môj konzultant, prof. Igor Ciel, dovedol aj svoju manželku, tiež herečku a pedagogičku javiskovej reči. Či už z profesionálnej deformácie alebo z pohľadu bežného diváka, jeho manželka nečakane prerušila skúšku so slovami: *Prepáčte, ale ja vám nerozumiem! Som v profesionálnom divadle???* Samozrejme, že sa týmto impulzívnym zásahom skúšanie skončilo a do večera som bola atakovaná zo strany hercov, prečo som si dovolila vpustiť do hľadiska nezaangažovanú osobu, ktorá nás „vyhodila“ z práce.

Dnes viem tento spontánny divácky zásah pomenovať presne. Každá opakovaná činnosť podlieha stereotypu, no divadlo je vždy len „tu a teraz“ a každou reprízou by malo vznikať nové umelecké dielo. Pre hercov je preto nesmierne dôležité, aby si udržali zodpovednosť. Zodpovednosť za seba, zodpovednosť za svoju postavu, zodpovednosť voči hereckému partnerovi a hlavne voči divákovi. Zodpovednosť pre profesionalitu.

Snáď každý elév, ktorý sa dostane do profesionálneho divadla si túži naplniť sen zo študentských čias o monumentálnej výprave a využití všetkých technických vymoženostiach a „zázrakoch“ divadla. A osemročná zrekonštruovaná budova DJGT, vtedy prvotriedne vybavená, otvárala horizont nekonečnej predstavivosti. Moja vidina sa rozplynula na výrobnnej porade, kedy vedenie ohlásilo zúženie rozpočtu na inscenáciu kvôli pripravovanému festivalu Zvolenské hry zámocké. Zúženie, dosť mierne slovo na to, že nám na realizáciu ostalo 3000,- Sk. A tak sme so scénografom, Jarom Valekom, naskočili na



úsporný minimalistický režim. Tento „brookov“ priestor, ktorý mi najprv robil vrásky, lebo som bola nútená na mieste prispôbiť premyslené mizanscény novým podmienkam, sa časom ukázal ako obrovská výhoda. Herci sa mohli „oprieť“ jedine o seba a o partnera, nemali sa za čo „schovať“, nemohli si vydýchnuť. A divákov nerozptyľovali žiadne kulisy, vnímali len tri postavy, ktoré pred nimi vytvárali príbeh.

Táto veľmi cenná skúsenosť sa stala mojou devízou pri každom projekte so študentmi.

Na záver kapitoly si dovoľím citovať abstrakt z recenzie k inscenácii, ktorá vyšla v denníku Nový deň v utorok 2.7.2002.

*„Sartrov očistec charakterov pre bránami pekla.*

*... Vo Zvolene sa do tejto hry "zahryzli" dve poslucháčky Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici. Pre jednu z nich, študentku 3. ročníka divadelnej vedy Elenu Knopovú, to bol profesionálny debut v dramaturgii, druhá, Katarína Burdová, v piatom ročníku réžie touto inscenáciou svoje štúdium absolvuje. A predsa prvý pocit, ktorý sa diváka po predstavení zmocní, nemá so študentským divadlom nič spoločné. Ak sa pri absolventských predstaveniach, i klasických diel svetovej literatúry, pravidelne možno stretnúť s neskrývanou ambíciou nebrať autority doslova vážne, teda ak im zväčša dominuje humorný nadhľad a recesia, či prinajmenšom úsilie z princípu postaviť inscenačný projekt ako polemiku s tým, ako tento typ repertoáru uvádzajú profesionálne divadlá, Sartrova hra sa v rukách mladého zvolenského tímu nestratila. Citlivou úpravou hru adaptovali, neprekrúcajúc Sartra na svoj obraz, ale umne uspôsobujú text konkrétnym podmienkam vzniku inscenácie. Prekrstili ju a uvádzajú ju pod názvom Bez svedkov - a je naozaj iba vecou individuálneho vkusu, komu sa väčšmi pozdáva najčastejšie používaný zvrät S vylúčením verejnosti, komu občas sa vyskytujúci tvar Za zatvorenými dverami a komu toto nové znenie. Významovo totiž vystihujú príbeh Sartrovej hry rovnocenne - sebaobnaženie, dramatických charakterov nie je možné tam, kde sa navzájom v rámci spoločenských konvencií, každý pred každým akosi "tvári". Len v intimite, bez svedkov, za zatvorenými dverami a bez prítomnosti cudzích či verejnosti je človek sám sebou. Alebo v predizbe večnosti, kde má čas uvažovať nad sebou, nad svojimi činmi a ich dôsledkami.*

*Neobyčajnú zrelosť preukázala režisérka Katarína Burdová. Udržala čistý inscenačný tvar, odolala prirodzeným hereckým tendenciám ornamentizovať či vyšperkovať postavy. Plne sa skoncentrovala na jasné rozkrytie situácií a vzťahov a nachádzanie prirodzenej projekcie ich premenlivej dynamiky do mizanscénických*

kompozícií. A evidentný zápal a zaujatie mladých členov tímu strhlo aj ich ďalších partnerov. Jaroslav Valek ponúkol pre inscenáciu čistý priestor z troch strán otvorenej arény a umelou farbou neónového svetla zdôraznil ústredný motív inscenácie.

Sartrova dráma je však predovšetkým textom náročným na herecký vklad. Postava Inés bola skvelou príležitosťou pre trochu stereotypne obsadzovanú Svetlanu Sarvašovú-Csudayovú, ktorá po dlhšej sérii exaltovaných hrdiniek so zjavným záujmom vytvorila úplne protikladný portrét vnútorne rozorvanej ženy, celý život trpiacej absolútnym nezaujmom. Jej Inés je aj zatrpknutá, aj do seba utiahnutá a bolestínsky reagujúca - ale vie aj vystrčiť pazúriky, keď ktokoľvek ohrozí jej maličký svet. S. Sarvašová-Csudayová nesmierne disciplinovane a so zmyslom pre súhru, tímový výkon, plní aj funkciu raz skrytejšieho, inokedy priznaného vnútorného motora vývoja dramatických situácií, ktorú Inés predpísal Sartre. Príjemne prekvapil Martin Vitek, využívaný zatiaľ skôr typovo, ktorý preukázal schopnosť preniknúť do zložitej štruktúry náročnej dramatickej postavy. Vitekov Garcin vie aj vzkypieť, aj ponoriť sa do sebareflexie a robí to so zmyslom pre mieru. Vari najväčším hereckým prekvapením inscenácie je Nadežda Jelušová. Poslucháčka FDU nevniesla na javisko len sviežosť a pôvab mladosti. Jej Estelle, azda najkomplikovanejšia, hoci na prvý pohľad jednoducho vyzerajúca Sartrova postava, si diváka získala aj bezprostrednosťou, no predovšetkým vysoko profesionálnym výkonom. Jelušová sa s prirodzenou suverénnosťou pohybuje v dusivej atmosfére medzietapy, na hranici života a smrti - raz prekypujúc ľahkovážnosťou hraničiacou s naivitou, inokedy v panike podliehajúc ťažobe nepoznaného. Je striedma a decentná vo voľbe výrazových prostriedkov, presná artikulačne, má zmysel pre pointovanie a cíti partnera - ma teda všetky podstatné predpoklady, aby sa herecky rýchlo uplatnila....<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Maťašík A., *Sartrov očistec charakterov pred bránami pekla* (abstrakt). Kultúra. Nový deň. 2.7.2002



Zľava: Svetlana Sarvašová *Inés*, Nadežda Jelušová-Vladařová *Estelle*  
(J.-P. Sartre: *Bez svedkov*. Premiéra: 7.6.2002, Divadlo J.-G. Tajovského vo Zvolene)



Zľava: Martin Vitek *Garcin*, Nadežda Jelušová-Vladařová *Estelle*  
(J.-P. Sartre: *Bez svedkov*. Premiéra: 7.6.2002, Divadlo J.-G. Tajovského vo Zvolene)

### 3. „VOX POPULI“ – krok prvý

*„Predtým, ako vyhlásime, že sme dosiahli skutočnú slobodu je ešte potrebné podniknúť veľa krokov. No súčasná demokracia ťažko splní túto úlohu. Je nevyhnutné, aby sme vniesli ušľachtilosť do nášho politického života, vlády, tlače a medzi našich zástupcov. Samozrejme nemám na mysli ušľachtilosť z hľadiska pôvodu, peňazí či vzdelania a nenarážam ani na ušľachtilosť bystrosti a nadania. Hovorím o ušľachtilosti charakteru, mysle a vôle.“*

(Henrik Ibsen)

V roku 2007, kedy som formulovala výskumný zámer pre dizertačnú prácu, ma už ako asistentku na Katedre divadelnej dramaturgie, réžie a teatrológie čakal pedagogicko-režijný debut s absolventmi bakalárskeho stupňa Katedry herectva. V totožnom tandeme s dramaturgičkou a kolegyňou Elenou Knopovou som sa pustila do náročnej dramaturgickej úpravy málo inscenovaného textu Henrika Ibsena *Spolok mladých*. Mnohí skúsenejší kolegovia, ktorí po tomto texte siahli, mali dar či skúsenosť odhaliť nástrahy textu prv, než sa pustili do jeho interpretácie, no my mladí nadšenci, ovplyvnení najmä aktuálnosťou témy, sme sa vrhli priamo do boja plného škrtov a redukcie postáv na potrebný počet. Text sa nám podarilo skrútiť o tretinu, bez ujmy na príbehu vypustiť päť postáv a u ďalších dvoch zmeniť pohlavie. Pri zmene muža na ženu sme zistili, že prípona za menom –sen znamená syn. Čiže syn svojho otca. Pána Heireho sme zmenili na pani *Heirovú* a z mena Aslaksen sme tak vytvorili osobu *pani Aslakovej*. A podobne sme v preklade upravili pôvodné oslovenie slečny *Ragny Monsenovej* na *Ragna, dcéra pána Monsena*. Pokiaľ prípona –sen znamená syn, nemala by sa používať pri priezviskách ženských osôb.

Detekovať úskalía textu si vyžaduje niekoľkoročnú režijno-dramaturgickú prax. Dôležitý je tiež fakt, že pokiaľ bol text inscenovaný len párkrát, a aj to s nie veľkým ohlasom, (na Slovensku ani raz), napovedá to, že je potrebné „dať si pozor“.

### 3.1 Inscenovanie a cesta do útrob

Ibsenov výrok, citovaný ako motto tejto kapitoly, sa stal témou projektu *Spolok mladých*. Pri diskusiách so študentmi počas prípravy som sa zamerala na odkrytie a definovanie morálnych hodnôt a ich poklesu. Tému sme spoločne interpretovali ako „pitevňu“ – cesta do útrob nemorálnosti privilegovaných vrstiev a (bez)nádej pre nový začiatok. Pitevňa tiež evokuje niečo mŕtve, stuchnuté, bez života, čo bol obraz starej generácie, ktorá odmieta prínos akejkoľvek inovácie prostredníctvom nastupujúcej generácie. Pokiaľ mladý advokát *Stensgaard*, ktorý predstavuje mladosť, energiu, hybnú silu a potrebu konať a zmeniť starý skostnatený systém, koná len vo vlastný prospech a pre kariéru, akékoľvek výhľady na nový začiatok a ružovejšiu budúcnosť sú vopred stratené. Vyobrazenie kariéry a pádu hlavného hrdinu bolo len zámienkou pre spoločenskú kritiku a politický atak na privilegované vrstvy a odhalenie nemorálností a konšpirácií v ich živote. Kariérista *Stensgaard* sleduje svoj prospech a vykročí na cestu prispôsobovania a pripodobňovania, na čo napokon doplatí, a spoločenská majorita zostane nedotknutá a všetko zostáva „po starom“. Autorova myšlienka, tematizovaná cez politické hnutie, je pre porevolučnú dobu veľmi aktuálna.

Scénu a kostýmy vytvorila Zuzana Formánková, vtedajšia absolventka bakalárskeho stupňa na VŠMU, ktorá končila štúdium hostovaním na Fakulte dramatických umení realizáciou tohto projektu. Do celého príbehu sa rozhodla vniesť mŕtvolnosť. Dlhý kovový pitevný stôl, vyleštené kovové stoličky, pyramída z pohárov naplnených modrým šampanským, ktorá slúžila aj ako luster, preparované zvieratá, atď. Kostýmy postriekané strieborným lakom pôsobili svojou neohybnosťou veľmi neprirodzene, až galakticky. Intímne a romantické scény preniesla za bublinkatú fóliu, čím sa vytvoril obraz otvorenej bonboniéry. Kontrastne voči tomuto „neživému“ svetu mala vyznieť životaschopnosť a elán postáv. Bohužiaľ, nepodarilo sa mi dosiahnuť očakávaný výsledok.

Pri práci som narazila na niekoľko závažných prekážok.

Študenti síce pochopili výklad textu aj režijnú koncepciu, ale vzdialenosť témy ich stále nabádala ku karikovaniu postáv a zosmiešneniu príbehu. Nepochodila som s argumentom, že najtrápnejší humor je, keď sa herec snaží byť vtipný a komika nevychádza zo situácie.

Druhým problémom bol „nedostatok temperamentu“. Cez improvizácie som sa pokúšala aktivizovať poslucháčov, aby príchod spolku mladých pôsobil ako prílivová vlna. Počas skúšania som odľahčovala napätie a zmätenosť, reagovala na ich podnety, aby sa celé skúšanie nieslo v dobrej nálade, a aby navzdory študentmi pociťovanej problematickosti mali z práce dobrý pocit. Vložilo sa do príbehu niekoľko pesničiek ich vlastnej tvorby, využívala som ich tanečný a hudobný potenciál, pristúpila som na ich „uletené“ nápady – ako napríklad striptíz na pitevnom stole, natieranie šľahačkou, breakdance alebo sadomasochistickú úchylku jednej z postáv, atď. Požadované energické nasadenie sa však nedostavilo.

Nesplnené očakávania boli dôsledok hlavne dramaturgického „omylu“, ktorý by som zhrnula do niekoľkých bodov:

- Politická téma, s ktorou sa herci nedokázali identifikovať, nieto ešte zachovať si odstup.
- V niektorých prípadoch až dvojgeneračný rozdiel medzi osobami v hre a hercami.
- Absolventský projekt s poslucháčmi 3.ročníka bakalárskeho stupňa, nie s poslucháčmi 2.ročníka magisterského stupňa.
- Dĺžka inscenácie - 120 minút (s jednou prestávkou), čo sa zdá byť na prvú celovečernú inscenáciu pre bakalárskych poslucháčov priveľké sústo, a to sa týka tak fyzickej výdrže, nasadenia, ako aj koncentrácie a udržania príbehu.

V rámci výskumu hodnotím prácu na tomto projekte z pohľadu motivácie a tvorivosti prínosne. Študenti vkladali do svojich postáv maximum, zodpovedne pristupovali k práci, a hoci bola téma pre väčšinu z nich cudzia a ako som sa neskôr dozvedela, priam odporná, neprenášali svoj osobný postoj na skúšky.

Hoci reflexia tohto projektu vyznieva dosť kriticky, predstavenie nedopadlo až tak zle a v konečnom dôsledku bolo u odbornej i laickej verejnosti prijaté pozitívne.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Bohužiaľ, DVD záznam z predstavenia sa „vyparil“ z archívu. Pozn.autora

Nejednoznačná skúsenosť z tejto práce ma priviedla k presnejšiemu formulovaniu zámeru výskumu. Nielen že som sa uistila, že k samostatnejšej tvorbe postavy, k tematizácii interpretácie predlohy nemôžu (až na výnimočne talentované výnimky) dospieť poslucháči bakalárskeho stupňa, ale presvedčila som sa o tom, že to, čo moja generácia a generácia „garantov“ pociťuje ako spoločenské závažné témy, sa odlišuje od vnímania reality študentov.

Rozhodujúcim poznatkom z celého skúšobného procesu je, že podstatný je výber vhodného textu. Keby som si vybrala iný, rovnako pevný text, s presne vykreslenými dramatickými postavami, s vystavanými dramatickými situáciami a s jednoznačným príbehom, len inak tematizovaným, hľadanie a prijímanie impulzov by bolo menej komplikované.

Ponúkla som študentom k tematizácii text, ktorého témy zaujali omnoho viac mňa a vedenie katedry, než samotných poslucháčov. Preto moje požiadavky len viac-menej splňovali a neobohatili interpretáciu vlastnými prínosmi. Ved' kto by vo veku pučiach –dsať, chcel interpretovať práve politickú tému?

### **3.2 Reflexie študentov**

Miroslava Ďuricová ako *Aslaková*  
(pracuje v Prahe)

*„...Po prečítaní textu sme zostali trochu zaskočení. Pojmy, ako falošná zmenka, ručiteľ, statkár a podobne nám boli cudzie. Niežby sme im nerozumeli, to nebol hlavný problém. Problém bol, že táto téma, téma politiky, úplatkárstva a machinácií nám nebola vôbec blízka. Ničím nás nepriťahovala a už vôbec nás nezaujala. Dovolím si tvrdiť, že je to téma našich rodičov, t.j. niekoľko generácii vyššie. A tu nastúpila úloha režisérky. Nielenže nám nedala pocítiť, že ani jej to nie je blízke, ona v sebe tento pocit potlačila a celú hru nám vylíčila v čo najpozitívnejšom svetle. O to sa však musela snažiť dlhší čas, aby sme sa na to postupne všetci naladili. Na každom stretnutí, v procese čítania textu, sme sa pýtali, čo touto hrou chceme povedať? Aké má byť naše poslanstvo, čo si v nás máme budovať? Hoci odpoveď bola jasná, text nám nezláhčoval úlohu. Dlho nám trvalo, kým sme na to prostredníctvom textu sami prišli. Hlavnou myšlienkou, ideou hry sa malo stať kritické poukázanie na našu spoločenskú a politickú scénu. Poukázať na mašineriu tohto sveta, na vplyv tých, ktorí majú peniaze a ako dokážu ovplyvniť životy iných. Na to, o čo ide v politike a ako sa karieristi dostávajú k vysokým métam...“*

*Chcela som skôr prejsť na prácu s našou režisérkou...*

*Hneď od začiatku bojovala s našou nechutťou. Nebola to jej práca. Mohla nás nechať utápať sa v našom negatívnom postoji. Ale vedela, že to musí odbúrať. Teraz už vieme aj my, že s negatívnou energiou nie je dobré púšťať sa do umenia. Po troch mesiacoch čítania a zdolávania Ibsenovej idey sme sa s veľkou radosťou z očakávania vrhli do priestoru. A s trpkosťou sme však zistili, že ešte len teraz začne trápenie. Nevie, či to bol zámer režisérky, ale viem, že nám nič nezľahčovala a nič nám nedala naservírované na tácke. Celé naše skúšanie spočívalo vo forme improvizácií na určenú tému. Zo začiatku sme si na to nevedeli zvyknúť, nevedeli sme, akú spojitosť to má s predstavením. Režisérka nám určila tému, dané okolnosti, určila vzťahy v dialógu a poslala nás do prázdneho priestoru a niekedy nám do toho priestoru „naaranžovala“ stoličky. Chcela dosiahnuť, aby sme sa uvoľnili, aby z nás opadli všetky nánosy zvonka, aby sme boli prítomní „tu a teraz“. Aby sme improvizovali, nebáli sa tvoriť, vymýšľať, využívali priestor, jeho výhody, to, čo nám ponúka. Niekedy nám postavila prekážku, rušivý element a chcela, aby sme naň reagovali a hrali sa s ním. Potom sme znova „stihli“ do hry a tvorili sme v daných okolnostiach hry. Len čo sme nemali niečo jasné, snažila sa o stále preberanie psychológie a konania postavy. Od začiatku sme rozoberali vzťahy. Dookola sme si to opakovali. Ale vedela čo robí. Totižto, aj keď sa niečo povie, nie každý má tú schopnosť vstrebať toľko informácií naraz. Niekedy do seba vpustíme jednu a dosť. Preto sa aj po pár mesiacoch stalo, že sa otázka zodpovedaná už minimálne desaťkrát znova dostala na povrch ako nepochopená. A tu sa skúšala nielen naša trpezlivosť, ale aj trpezlivosť režisérky, ktorá má nervy zo železa. To sme zistili. Ale predsa sme len študenti a každý z nás spracováva informácie svojím spôsobom a v rozdielnom časovom horizonte. Všetko sa ešte len učíme. A počúvať, ale naozaj počúvať, je jednou zo základných vecí, ktoré herec musí ovládať...“<sup>19</sup>*

*Michal Novodomský ako Pán Bratsberg*

*(pracuje ako člen v Divadle Jonáša Záborského v Prešove)*

*„... Na postave starého pána Bratsberga sa pracovalo veľmi zaujímavo, lebo už len z textu mi bolo jasné, že táto postava ponúka mnoho možností na jej vytváranie podľa mojich a režisérových predstáv. Prvé, čo ma zaujalo a zároveň aj potešilo bol vek pána Bratsberga (75). Už pri čítaní som hľadal kľúč k zvládnutiu reči a rozmýšľania osoby v pokročilom veku, pretože si myslím, že starí ľudia už len pri tvorbe viet zmýšľajú úplne inak ako 20-ročný študent. Snažil som sa pozorovať starších ľudí, ako a čo rozprávajú, či*

<sup>19</sup> Ďuricová, M.: *Inšpirácie z klasickej drámy. Postava z Ibsenovho Spolku mladých ako výzva pre začínajúceho herca*. Bakalárska práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2008. str. 31-33



už starých rodičov, alebo čo bolo ešte prínosnejšie, profesorov starších „ročníkov vydania“, ktorí sa venujú umeniu už dlho, a preto to vnímajú ešte inakšie, ako ľudia z bežného života. Preto som začal rozmýšľať, ako a čím by som vylepšil a ozvláštnil postavu pána Bratsberga. Prišiel som na to, že starí ľudia dosť často ani nie že zabúdajú to, čo chcú povedať, ale dlhšie im trvá spomenúť si na niektoré slová a okrem toho niektorí už aj slabšie počujú. Preto som práve tieto vlastnosti zakomponoval do rečového prejavu či javiskového pohybu ...

Práca na každej postave je iná a obohacujúca, najmä v tom, že si herec vytvára akýsi archív gest, mimiky, postojov, reči, pohľadov, emócií či samotných riešení otázok týkajúcich sa tvorby postavy. Vždy je dobré pri takomto tvorení opýtať sa seba samého, čo tým chcem dosiahnuť, ako to chcem dosiahnuť a čo všetko na to potrebujem. Na zvládnutie týchto pripomienok musí však mať herec dobré základy, či už v pohybe alebo reči. Keď toto má, nemala by byť preňho problémom žiadna postava.<sup>20</sup>

Veronika Fekiačová ako Daniela Heirová

(pracuje v Bábkovom divadle na Rázcestí v Banskej Bystrici)

„Výber hry Spolok mladých nepovažujem za najprávnnejšiu voľbu. Ako prvú nevýhodu som vnímala vek postáv. Hra má síce názov Spolok mladých, ide však prevažne o starších ľudí (v Čechách sa táto hra hrávala pod titulom Klub starých mládencov), ktorých dôveryhodne stvárniť v našom veku je dosť veľký problém. Politické machinácie, ktoré vládnu v hre, sú tiež mimo našich záujmov. Nepopieram, že sme sa veľa naučili, no pri prvom predstavení, kde sa herec prvýkrát oboznamuje s celistvým dramatickým textom, prvýkrát si buduje vývojovú krivku postavy, uvedomuje si vzťahy so všetkými postavami a je stratený na veľkom javisku, by nám pomohol ľahší titul.“<sup>21</sup>

„... Počas improvizácie vznikla moja nová podoba Daniely Heirovej. Cítila som sa v křči a stuhnutá zo stareckej chôdze, ktorú som na začiatku prisúdila Heirovej, a tak som začala robiť uvoľňovacie cvičenia a rôzne skákať. Tohto momentu sa chytila režisérka a navrhla mi, aby som v tomto štýle kompletne prerobila svoju postavu, ktorá tým získa na dynamickosti a stane sa uveriteľnejšou. A tak Heirová prestala mať sedemdesiat rokov a zmenila sa na aktívnu ženu v stredných rokoch, ktorá dbá na svoj výzor a udržuje sa vo forme športovaním. Keďže jej povaha je blízke upozorňovať na seba, využila som na tento zámer športové prvky. Cvičenia som využívala aj vtedy, keď som potrebovala na seba strhnúť pozornosť alebo boli mojím prostriedkom na zakrytie neistoty, či už skutočnej, alebo hranej. Táto náhla zmena nastala asi osem dní pred

<sup>20</sup> Novodomský, M.: *Ako dnes hrať Ibsena – ako obraz zo Škandinávie alebo ako hru o dnešnom svete*. Bakalárska práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2008. str. 26-28

<sup>21</sup> Fekiačová, V.: *Ako hrať Ibsena? Hrať Ibsena ako obrázok zo Škandinávie, alebo ako hru o našom živote?*. Bakalárska práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2008. str.23

premiérou, a tak ešte stále objavujem nové možnosti stvárnenia zmenenej postavy. Nezastávam však názor, že premiérou sa práca na predstavení a postave končí, a tak si všetky novovzniknuté nápady zapisujem, aby som ich potom mala možnosť využiť na javisku.<sup>22</sup>

Lukáš Šepták ako Advokát Stensgaard

(pracuje ako člen v Divadle Jonáša Záborského v Prešove)

„Keď som sa prvýkrát dozvedel, že som dostal rolu advokáta, musím priznať, že som sa úprimne zaradoval. Tešilo ma, že mi niekto preukázal takú dôveru. Sám som predtým tajne dúfal, že ju dostanem, lebo tá postava sa mi zdala sympatická a vedel som si predstaviť, že by som ju stvárnil. Avšak potom pre mňa nastali krušné chvíle. Zo začiatku som nepochopil, že mi niekto preukázal tak obrovskú dôveru, akú mám obrovskú zodpovednosť a že na mne leží najväčšia ťarcha. To som začal chápať, keď som zistil, že mi to vôbec nejde, že neviem, ako mám čo robiť, ako mám podať situáciu tak, aby vyšla. Veľa vecí sa mi zdalo cudzích, a keď som si na čítačkách uvedomoval, aké množstvo textu tam mám a že sa stále vracali pasáže kvôli mne a videl som, ako sú ľudia okolo mňa otrávení a vôbec sa na skúšku netešia, začal som banovať, že som po tom tak túžil. Ale kocky boli hodené a jediná cesta bola cesta vpred. Pamätám si, že najprv som mal dosť veľký problém pochopiť Stensgaardov charakter a charakter spoločnosti. Do politiky som sa nikdy nehrnul a politické zákulisné ťahy boli pre mňa tabu. Postupne som však začal chápať, o čom je reč a čo je vlastne Stensgaard zač. Veľmi mi k tomu pomohli aj určité filmy, napríklad *My všichni královi muži*. Príbeh rozprával o mužovi, ktorého charakter veľmi poznačil vstup do veľkej politiky. Prostredníctvom tejto postavy som si vytváral prvotný obraz o Stensgaardovi, ten obraz, ktorý mi bol dlho skrytý za textom. No zatiaľ sa nič extra nemenilo. Čas išiel, my sme skúšali a ja som sa cítil pod tlakom. Prišli sviatky. Zavrel som sa v izbe, prechádzal som textom a skúšal som. A ako som skúšal, nečakane sa mi to začalo aj páčiť. Zrazu som si uvedomil význam slov, ktoré hovorím, začal som zisťovať, že so Stensgaardom mám spoločné niektoré črty a ako som hral, rozmýšľal som, že by bolo fajn, keby ma teraz videli spolužiaci a slečna režisérka. Príchodom do školy však doláhla na mňa akási ťarcha. Keď sme sa stretli a slečna Burdová sa nás pýtala, ako sme pracovali na postavách cez prázdniny, tak som sa upokojil, a skôr, než sme začali, začal som pociťovať formu, akú som mal predtým. Ale keď sme začali, uvoľnený som hravo začal čítať postavu. Bol to veľmi pekný zážitok

---

<sup>22</sup> Tamtiež. str.32

*a myslím, že pre ostatných mierny šok. Počas čítanky sa vytvorila dobrá tvorivá nálada a odchádzali sme z nej povzbudení.*<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Šepták, L.: *Realizmus a štylizácia*. Bakalárska práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2008. str.26-27



Zľava: Michal Novodomský *Pán Bratsberg*, Pavol Pivko *Fjeldbo*  
(H. Ibsen: *Spolok mladých*. Premiéra: 11.4.2008, Divadelné štúdio FDU, foto: M. Svitok)



Zľava: Michal Novodomský *Pán Bratsberg*, Lukáš Šepták *Stensgaard*  
(H. Ibsen: *Spolok mladých*. Premiéra: 11.4.2008, Divadelné štúdio FDU, foto: M. Svitok)





Zl'ava: Pavol Pivko *Fjeldbo*, Lukáš Šepták *Stensgaard*  
(H. Ibsen: *Spolok mladých*. Premiéra: 11.4.2008, Divadelné štúdio FDU, foto: M. Svitok)



Zl'ava: Michal Adam *Lundestad*, Veronika Fekiačová *Daniela Heirová*, Pavol Pivko *Fjeldbo*, Michal Novodomský *Pán Bratsberg*, Lukáš Šepták *Stensgaard*, Nina Müller *Slúžka*, Lucia Škríbová *Selma*, Lukáš Mažár *Erik Bratsberg*, Lenka Kapustniaková *Thora*  
(H. Ibsen: *Spolok mladých*. Premiéra: 11.4.2008, Divadelné štúdio FDU, foto: M. Svitok)

#### 4. „HRDINOV UŽ NIET“ – krok druhý

„Nie som intelektuál. Všetko, čím som, je pocit...“<sup>24</sup>

(Beckett)

Strácajúc „balans na lane“ využila som v mysli Mejerchoľdov protipohyb a predtým, ako som vykročila do druhého projektu, som si dobre zvážila, do čoho sa tentoraz pustím.

Rozhodujúcim vplyvom na voľbu textu nebola len moja skúsenosť spred roka, ale opäť téma, počet a pohlavie študentov. Neprekvapivo, z veľkého a „silného“ ročníka ostali na škole len traja poslucháči. Všetci si „odpracovali“ absolventský projekt v prvom ročníku magisterského stupňa a vďaka možnosti individuálneho štúdia sa zmluvne zaviazali v divadlách na Slovensku.

Dvaja herci, jedna herečka? Čo s nimi?! Našťastie sa hneď na začiatku akademického roka vrátil zo stáže v divadle *Continuo* Tomáš Mischura a obohatil naše zloženie o jedného herca. Hovorím našťastie, pretože Tomášov tvorivý prínos bol mimoriadny a dovoľm si tvrdiť, že najmä vďaka nemu mal projekt v nasledujúcom období úspech ako na Slovensku, tak i na zahraničných festivaloch.

Už traja muži a jedna žena – to je priestor pre Beckettov priestor. Koniec a začiatok hry. Niekoľko dní po katastrofe, ktorá vylúdnila svet. Interiér niekde v podzemí. Naľavo a napravo dve vysoko zasadené okná. Šero. Pri dverách visí obraz obrátený maľbou k stene. Dve popolnice a staré kolieskové kreslo, na ktorom sedí *Hamm*. Toto je „Beckettove entrée“ k hre *Koniec hry*.

Povedala som si, prečo nie? Ved' keď nezabral vzor mladosti ako hybnej sily a energie, možno práve kontrast - pasivita a bezvýchodiskovosť posluží ako vhodnejší impulz pre tvorbu. Rozklad a pád sveta, krach ľudských hodnôt ako dôsledok doby, rodičia v odpadkových košoch odkázaní na svojho syna, maximálna dehonestácia, sleposť alebo zaslepenosť a nečinnosť končiaca ochromením, strach a obava z konania a z rozhodnutia, večne opakujúci sa stereotyp – to sú odkazy, ktoré vniesol Beckett do svojej hry.

---

<sup>24</sup> Graver, L., Federman, R.: *Samuel Becket: The critical Heritage*. London: Routledge and Kegan, 1979. str.217 In: Samuel Beckett: *Hry*. Bratislava : DÚ. 2010. str.378.

Text ponúka nespočetne veľa možností, ako ho uchopiť a existuje množstvo interpretácií; či už sú postavy *Hamm* a *Clov* klauni alebo šachové figúrky, či sú vo vzťahu otec a syn, či je *Hamm* skutočne slepý a *Clov* si nemôže sadnúť, atď. Hra vyslovene provokuje k rozmyšľaniu a zamýšľaniu sa. O to viac otázok, o čo viac sám Beckett bazíroval, aby interpreti ponechali a dôsledne dodržali jeho scénické poznámky.

Písal sa rok 2009, keď som sa rozhodla inscenovať, už s absolventmi magisterského stupňa Katedry herectva, tento text. V tom čase existoval len jediný, a to pracovný preklad z francúzskeho originálu *Fin de partie*<sup>25</sup>. Dva roky nato vydal Divadelný ústav 419- stranové súborné dielo Samuela Becketta *Hry* v slovenskom jazyku<sup>26</sup>.

Na text *Koniec hry* som natrafila náhodne pred viac ako dvadsiatimi rokmi, v čase pubertálneho rozkvetu, keď sme ako -náštroční túžili zapadnúť do vrstvy - dsiatnikov a byť im rovnocennými partnermi počas večerných debát pri pive. V tom čase som síce vedela, kto je Samuel Beckett, ale nerozumela som znakom a obrazom, ktoré vnášal do svojich hier. Na upútanie pozornosti a na zaradenie sa do skupiny intelektuálov však stačilo, že tento autor je súčasťou mojej bibliotéky.

Nakoľko povaha Strelca a Koňa zároveň ma nepredurčujú byť systematickým človekom (skôr to na margo seba vyžadujem od druhých), text som niekde založila, a len vďaka priateľom, narodeným v inej konstelácii, čiže dôslednejším a tiež bytostne so mnou zviazaným na celý život, som sa po niekoľkých telefonátoch dostala k prefotenému textu. A tak sa celý proces začal.

Niežeby som apriori nedôverovala slovenskému prekladu, ale po predchádzajúcich skúsenostiach som si zadovážila aj český preklad *Konec hry*<sup>27</sup>. Počas porovnávania sa objavilo niekoľko nejasností.

Beckett napísal *Fin de partie* pôvodne vo francúzštine v roku 1957. Pri príležitosti jeho inscenovania v Londýne (1957) ju neskôr prepísal do anglického jazyka pod názvom *Endgame*. Vyhľadala som teda oba pôvodné texty a porovnala s českým a slovenským prekladom. Opäť to nebola márna robota. Sám Beckett vo svojom prepise do anglického jazyka text zostručnil a vynechal niekoľko replík, pre mňa dosť dôležitých znakov v texte. Jedine francúzsky originál a prvý slovenský

<sup>25</sup> Beckett, S.: *Koniec hry*. [1. vyd.]. Bratislava: LITA, Preklad Hana Hečková. 1970. - (xerokópia). str.51

<sup>26</sup> Beckett, S.: *HRY*. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava a VŠMU Bratislava: Edícia Svetová dráma – antológia, 2010

<sup>27</sup> Kaušitz, J.: *Konec hry*. Praha: Dilia. 1994

preklad obsahuje text v plnom znení. Preto som sa znova neubránila otázkam (ako pri preklade *S vylúčením verejnosti*), z akého pôvodného textu čerpal prekladateľ. Pokiaľ je fundovaný, povedzme, vo francúzskom jazyku, prečo sa dané časti v preklade nenachádzajú? Dnes už máme k dispozícii niekoľko prekladov, väčšinou z anglického originálu.

Príklady:

Finále hry, keď sa *Clov* rozhodne opustiť *Hamma*, *Hamm* ho prosí, aby mu niečo povedal, prv než odíde. *Clov* spieva:

1.franc.

Joli oiseau, qiutte ta cage,  
Vole vers ma bien-aimée,  
Niche-toi dans son corsage,  
Dis-lui combien je suis  
emmerdé.<sup>28</sup>

2.slov.

Krásny vtáčik, uleť z kletky,  
Zaľeť k mojej milovanej,  
Na jej ňadrách zrob si hniezdo  
Povedz, že sa na smrť nudím.<sup>29</sup>

Ďalšia časť textu, ktorá chýba v anglickom texte, je tiež vo finále hry, kedy *Clov* objaví ďalekohľadom na pevnine živú postavu. Na porovnanie:

1.franc.

CLOV: ....Rien... rien... bien...  
très bien... rien... parf – (*Il  
sursaute, baisse la lunette,  
l'examine, la braque de nouveau.  
Un temps.*) Aïeäieäie!  
HAMM: Encore des complications!  
(*Clov descend de l'escabeau.*)  
Pourvu que ça ne rebindise pas!  
*Clov rapproche l'escabeau de la  
fenêtre, monte dessus, braque la*

2. slov.

CLOV: ....Nič... nič... dobre...  
veľmi dobre... dokon - (*Vyskočí,  
odtiahne ďalekohľad, prezerá si  
ho, znovu zamieri. Odmlka*)  
Ajajaj!  
HAMM: Zasa nejaké komplikácie!  
(*Clov zíde zo schodíkov.*) Len aby  
to zasa nevyskočilo!  
*Clov prisunie schodíky k obluku,  
vystúpi na ne, zamieri ďalekohľad.*

<sup>28</sup> Beckett, S.: *Fin de partie*. Paris: Minuit. 1957, str. 107

<sup>29</sup> Beckett, S.: *Koniec hry*. [1. vyd.]. Bratislava: LITA, Preklad Hana Hečková. 1970. - (xerokópia). str.47



*lunete. Un temps.*

CLOV: Aïeäieäie!

HAMM: C'est une feuille? Une fleur? Une toma – (*il bâille*) – te?

CLOV (*regardant*): Je t'en fourtai des tomates! Quelqu'un! C'est quelqu'un!

HAMM: Eh bien, va l'exterminer. (*Clov descend de l'escabeau.*)

Quelqu'un! (*Vibrant.*) Fais ton devoir! (*Clov se précipite vers la porte.*) Non, pas la peine. (*Clov s'arrête.*) Quelle distance?

*Clov retourne à l'escabeau, monte dessus, braque la lunette.*

CLOV: Soixante...quatorze mètres.

HAMM: Approchant? S'éloignant?

CLOV (*regardant toujours.*): Immobilable.

HAMM: Sexe?

CLOV: Quelle importance? (*Il ouvre la fenêtre, sa penche dehors. Un temps. Il se redresse, baisse la lunette, se tourne vers Hamm. Avec effroi.*) On dirait un même.

HAMM: Occupation?

CLOV: Quoi?

HAMM (*avec violence*). Qu'est-ce qu'il fait?

CLOV: (*de même*). – Je ne sais pas ce qu'il fait! Ce que faisaient les mêmes. (*Il braque la lunette. Un temps. Il baisse la lunette, se*

*Odmilka.*

CLOV: Ajajaj!

HAMM: Vidiš list? Kvetinu? Raj – (*zívne*) – činu?

CLOV (*zahládený*): Chod' do čerta s rajčinami! Niekoľko! Je to niekoľko!

HAMM: Dobře, chod' ho zabiť! (*Clov zíde zo schodíkov.*) Niekoľko!

(*Rozochvený.*) Konaj si svoju povinnosť! (*Clov sa vrhne k dverám.*) Nie, to nestojí za to.

(*Clov sa zastaví.*) Ako je ďaleko?

*Clov sa vráti k schodíkom, vystúpi na ne, zamieri ďalekohľad.*

CLOV: Sedemdesiat... štyri metrov.

HAMM: Približuje sa, vzdaluje sa?

CLOV (*neprestáva pozeráť*): Nehýbe sa.

HAMM: Pohlavie?

CLOV: Záleží na tom? (*Otvorí oblok, vykloní sa. Odmilka.*

*Narovná sa, odtiahne ďalekohľad, obráti sa k Hammovi. Vydesene.*)

Nejaký chlapec.

HAMM: Zamestnanie?

CLOV: Čo?

HAMM (*prudko*). Čo robí??

CLOV: (*ako hore*). – Nevie, čo robí! Čo robievajú chlapi.

(*Zamieri ďalekohľad. Odmilka. Odtiahne ďalekohľad, obráti sa*

*tourne vers Hamm.*) Il a l'air assis par terre, adossé à quelque chose.

HAMM: La pierre levée. (*Un temps.*) Ta vue s'améliore. Il regarde la maison sans doute, avec les yeux de Moïse mourant.

CLOV: Non.

HAMM: Qu'est-ce qu'il regarde?

CLOV (*avec violence*): Je ne sais pas ce qu'il regarde! (*Il braque la lunette. Un temps. Il baisse la lunette, se tourne vers Hamm.*) Son nombril. Enfin par là. (*Un temps.*) Pourquoi tout cet interrogatoire?

HAMM: Il est peut-être mort.

CLOV: Je vais y aller.

3. engl.

CLOV: ... Nothing... nothing... good... good... nothing... goo – (He starts, lowers the telescope, examines it, turns it again on the without. Pause.)

Bad luck to it!

HAMM: More complication!

(Clov gets down.)

Not an underplot, I trust.

CLOV (*dismayed*): Looks like a small boy!

*k Hammovi.*) Vyzerá, akoby sedel na zemi a o niečo sa opieral.

HAMM: O vyčnievajúci kameň.

(*Odmĺka.*) Zlepšuje sa ti zrak.

(*Odmĺka.*) Nepochybne pozerá na dom s očami umierajúceho Mojžiša.

CLOV: Nie.

HAMM: Na čo pozerá?

CLOV (*prudko*): Nevie, na čo pozerá! (*Zamieri ďalekohľad. Odmĺka. Odtiahne ďalekohľad, obráti sa k Hammovi.*) Na svoj pupok. Slovom tým smerom.

(*Odmĺka.*) Načo celý ten výsluch?

HAMM: Možno je mŕtvy.

CLOV: Zájdem ta.<sup>30</sup>

4. češt.

CLOV: ... Nic... nic... dobrá...

v pořádku... nic... perfect –

(Cukne sebou, sundá dalekohled, prohlíží ho, opět nasadí k očím.

Chvilka.) Ajajajaj!

HAMM: Už zase komplikace!

(Clov sleze ze schůdků)

Jen když se to nerozparadí!

CLOV (*vyděšeně*): Něco jako klučina.

<sup>30</sup> Beckett, S.: *Koniec hry*. [1. vyd.]. Bratislava: LITA, Preklad Hana Hečková. 1970. - (xerokópia). str. 48

HAMM (sarcastic): A small...boy!

HAMM (jízlivě): Klučina,  
podívejme!

CLOV: I 'll go and see.<sup>31</sup>

CLOV: Jdu na něj.<sup>32</sup>

V rozhovore s Alanom Schneiderom, americkým divadelným režisérom, ktorý 28. januára 1958 inscenoval Beckettovu *Endgame* v Cherry Lane Theatre v New Yorku, obhajuje Beckett redukcii „Mojžišovho“ obrazu v anglickom preklade. Cit.: „Podľa Martina Esslina, pôvodné francúzske znenie textu jasne poukazuje na náboženskú alebo kvázináboženskú alegóriu malého chlapca, ale Beckett sám cítil, že bol v tom obraze príliš explicitný.“<sup>33</sup>

Spomínaný „sediaci chlapec s pohľadom umierajúceho Mojžiša“ je parafrázou na posledné minúty života Mojžiša, keď sedel na hore Nebo a pozeral na zaslúbenú zem, kam sa on sám nikdy nedostal. *Koniec hry* nepochybne nesie v sebe ešte niekoľko biblických odkazov, preto zachovanie tohto obrazu sa mne ako interpretke Beckettovho textu zdalo podstatné.

A prečo zmena názvu na *Endgame*? Spolu so scénografkou, opäť Zuzanou Formánkovou, sme sa rozhodli, že budeme aktualizovať text cez kostýmové a scénografické prvky. „Obuté ‘Crocs’, moderné kancelárske kreslo, farebne odlišené popolnice na separovaný odpad, granule pre psa namiesto sušienok, hamburger namiesto kosti, atď. Grafickú úpravu bulletinu vyriešila scénografka manuálom pre bezpečnosť pri práci jednej nemenovanej americkej firmy sídliacej v Brne.

### *Schodisko*

1. *Postojte, skôr než začnete schádzať dolu schodmi. Nikdy sa neponáhľajte, keď idete hore alebo dolu schodmi. Kráčajte rozvážne a opatrne.*
2. *Držte sa napravo a s rukou sa pridržiate zábradlia. Ubezpečte sa, že ste celkom zostúpili alebo vystúpili zo schodiska, až potom sa pustíte zábradlia.*
3. *Sledujte schody pred sebou a nerozptyľujte sa vecami, ktoré by mohli odpútať vašu pozornosť, ako napríklad hľadanie kľúčov v taške, otáčanie sa za účelom rozhovoru s kolegom atď.*

<sup>31</sup> (Zdroj: <http://poetry.rapgenius.com/Samuel-beckett-endgame-annotated#note-1935657>)

<sup>32</sup> Kaušitz, J.: *Konec hry*. Praha: Dilia. 1994. str.59

<sup>33</sup> (Zdroj: [http://en.wikipedia.org/wiki/Alan\\_Schneider.](http://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Schneider.)) Preklad Katarína Burdová

4. *Udržiava schodisko čisté a bez prekážok.*
5. *Poškodené zábradlia, schody a tiež nedostačujúce osvetlenie okamžite nahláste za účelom odstránenia nedostatkov.*

*Manuál bezpečnosti pri práci.<sup>34</sup>*

Celá výtvarná stránka sa mala niesť v duchu absurdného obrazu dnešnej spoločnosti a vzhľadom k prenikajúcim, a čím ďalej tým viac tolerovanejším, ba až oficiálne ustáleným „amerikanizmom“ som sa rozhodla nazvať projekt *Endgame*.

Ako som už uviedla, rozhodla som sa pracovať so slovenským prekladom francúzskeho originálu. Biblické odkazy sa začali vynárať intenzívnejšie, keď som do postavy *Hamma* obsadila silného zástancu katolíckej cirkvi. No, toto nebude také jednoduché, pomyslela som si hneď po prvej čítačke textu. Pri rozdeľovaní postáv vo mne totiž prevážil režisér nad pedagógom a vsadila som na fyzické dispozície a typológiu hercov.

V tom čase, útleho vzhľadu, fyzicky zdatný, *Continuum* „ošľahaný“ a vytrénovaný Tomáš Mischura, sa mi zdal ideálny pre postavu *Clova*. Pavol Pivko, korpulentný, strnulý, urastený, so skvostným rečovým prejavom, bol hotový *Hamm*. Pri ostatných postavách som nemala možnosť zvažovať. Jediná herečka sa ujala postavy *Nell*. Tretí herec (Michal Novodomský) dostal od nového roku ponuku v *Divadle Jonáša Záborského* v Prešove a ja som vedel, že v období najväčšieho časového stresu mi bude nosiť papiere s fermanom prešovského divadla, a bude narúšať plynulosť skúšania, preto som mu zverila postavu *Nagga*.

---

<sup>34</sup> *Stairways / 1. Pause before walking up or down stairs. Never hurry when going either up or down stairs. Proceed cautiously. / 2. Keep to the right with the hand on the handrail. Make sure you have completely ascended or descended the stairs before releasing your hold on the handrail. / 3. Keep your eyes on the steps ahead and refrain from doing anything which distracts attention, such as searching in your handbag for a key, turning your head to talk with a fellow employee, etc. / 4. Keep stairways free of debris and obstructions. / 5. Defective handrails, and stair treads as well as inadequate illumination are to be reported immediately for repair. / Environment, Health and Safety Manual, preklad: Katarína Burdová*

## 4.1 Dramatická postava

Keď píšem o typologickom obsadení, opäť sa mi vynára spomienka na absolventské predstavenie *Bez svedkov* v DJGT vo Zvolene, keď som na prekvapenie všetkých obsadila postavy kontrastne. Vychádzala som vtedy z vnútra postáv, obhajujúc, že to, ako sa človek prejavuje a správa, je len odrazom jeho vnútra a komplexov.

Na tomto mieste sa mi žiada vložiť pár slov o dramatickej postave.

Profesor Jan Císař venuje vo svojej rozsiahlej štúdií v druhej časti knihy *Základy dramaturgie* pozornosť práve a jedine dramatickej postave. Odkazujúc na Otakara Zicha a jeho *Estetiku dramatických umení* hľadá spoločné prvky a jednotné pomenovanie pre Zichovu „dramatickú osobu“ - označenie človeka, ktorého vníma divák a „hereckú postavu“ – hercom stvárnená dramatická osoba, rola. Základnú súvislosť medzi hereckou postavou a dramatickou osobou vidí profesor J. Císař v konaní: „...pojmenování pro znak člověka, jež vytvořil dramatik a který je písemně v materiálu jazyka uložen v dramatickém textu. Je to logické. I postavy dramatu jednají. A není těžké při pouhém čtení s napětím či alespoň se zájmem vnímat a sledovat, o co usilují.“<sup>35</sup>

Dramatická postava je terminus technicus aj ingardenovskej teórie divadelného diela. Podľa nej *základným komponentom predstavenia nie je herec, ktorý je len psychofyzickým existenciálnym základom, ale dramatická postava, reprezentovaná postava, ktorá patrí do predstavovaného sveta.*<sup>36</sup>

Problematike presnej formulácie, či už by som sa oprela o polemické preklady ako charakter<sup>37</sup>, figura<sup>38</sup>, aktant<sup>39</sup>, atď., by sa dalo venovať veľa priestoru. Pre mňa najjasnejšia a najvýstižnejšia je vyššie uvedená štúdia profesora Císaře, preto sa v tejto práci opieram o pojem dramatická postava.

<sup>35</sup> Císař, J.: *Dramatická postava*. In *Základy dramaturgie 2*. Praha: NAMU. 2009, str. 154

<sup>36</sup> Sławinska, I.: *Divadlo v současném myšlení*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon. 2002

<sup>37</sup> Zdeněk Hořínek formuloval vo svojej štúdií „Herectví jako hra“ rozdiel medzi postavou a charakterom. Podľa jeho názoru sa pod dramatickou postavou rozumie len technické označenie pre súhrn replík a činov subjektu, kdežto práve charakter je nositeľom povahy, myslenia, temperamentu atď.

<sup>38</sup> Terminologia podľa Manfreda Pfistera, podobne ako u Hořínkovej dramatickej postavy, v ktorej figúra je charakterizovaná opäť len súborom vonkajších rysov a vzťahov a „postáv“, ale je ochudobnená o svoju semiotickú kvalitu.

<sup>39</sup> Patrice Pavis v *Divadelnom slovníku* na strane 313 v kapitole *Postava ako znak* uprostred širšieho systému uvádza cit.: „*Postavu (premenovanú na agensa, aktanta či aktéra) chápeme...*“, i keď Algidras Julien Greimas definuje svoj pojem actants za nadradený, v istom zmysle ako tematickú silu, či motor ľudského konania.

V tejto chvíli sú však podstatné charakteristické znaky dramatickej postavy. Dramatická postava, určená a zároveň šifrovaná v dramatickom texte, je predurčená k javiskovej interpretácii, preto je v prvom rade tvorcom a nositeľom konania. Dekodérom dramatickej postavy je text, ktorý sa k nej vzťahuje: scénické poznámky autora ako súbor vonkajších daností postavy, napr. vek, pohlavie, sociálne zaradenie, zjav, atď.; tiež súbor konaní, ktoré inicializujú vnútorné podnety a motívy a vice-versa; a samozrejme, repliky samotnej postavy, monológy, vnútorné monológy, dialógy s ostatnými postavami a či práve repliky ostatných postáv, ktoré pomáhajú objasniť vnútorný svet postavy. Podľa starších teórií drámy, postava je určovaná svojou šírkou, dĺžkou a hĺbkou.

1. *Šírka postavy je myslená ako jej individuálne vlastnosti, ktoré môžu zabezpečiť jej rozvoj, ale nie sú dostačujúce (romantický hrdina, ktorý postupne stráca možnosť a tým aj vôľu žiť).*
2. *Dĺžka postavy sa vzťahuje k plynutiu deja, t.j. postava má možnosť rozvoja, len ak jej to dejové okolnosti umožnia (A.P.Čechov: Tri sestry).*
3. *Pod hĺbkou sa rozumie ukryvanie pravej totožnosti postavy, či jej predstieranie.<sup>40</sup>*

Ak by som chcela pokračovať o dramatickej postave, určite by som stručne zhrnula jej historický vývin či jej formovanie vplyvom konkrétnych období, alebo jej funkciu vzhľadom k dôležitosti v deji.

Čo však nesmiem na záver tohto exkurzu opomenúť, je podmienka konkretizácie, nevyhnutne spätá s dramatickou postavou. Konkrétna podoba, konkrétna tvár, konkrétne vlastnosti, konkrétne znaky, konkrétne motívy, ktoré nútia konkrétne konať a mnoho ďalších „konkrétnych“ sú podmieňujúcim kritériom na vytvorenie konkrétnej postavy – kľúčového komponentu, ktorý vytvára konkrétny dej a vďaka nemu vzniká konkrétne predstavenie.

Žijeme v konvencionálnom svete, v dnešnej dobe o to viac unifikovanom, a vnímať veci tak, ako sa nám javia, či reálne alebo simulované, je prirodzené. Pri inscenácii *Bez svedkov* som sa upriamila práve na skryté pravdy o postave, ktoré sa v priebehu hry objavajú. Je fakt, že divák si skladá mozaiku postavy z indícií, ktoré mu režisér či herec ponúkne. Ale nebola by to škoda, ak by matka

---

<sup>40</sup> Teatrológický slovník. *Základní pojmy divadla*. Praha: Nakladatelství Libri a Národní divadlo. 2004. str.219

(*Estelle*), ktorá usmrtila svoje vlastné dieťa kvôli strate pozornosti (o čom sa dozvieme v druhej tretine hry), niesla od začiatku hry v sebe tragickosť? Aby lesbička *Inès* (čo sa tiež dozvedáme až po dlhšom čase) prezradila svojim príchodom na scénu pocit viny za usmrtenie svojej priateľky? Ved' mnohokrát práve tá citlivá bytosť býva obalená nepreniknuteľným „brnením“, a naopak tá, „naoko“ jemná, v sebe ukrýva množstvo krutostí.

Keď svoje rozhodnutie posudzujem s odstupom času a ako o niečo skúsenejší pedagóg, ktorý disponuje na prípravu inscenácie časom 13 týždňov a viac, mala som postavy *Clova* a *Hamma* obsadiť kontrastne, proti ich fyziognómii a typológii. Nielen preto, aby sa herci museli „popasovať“ s niečím, čo im nie je bytostne blízke, ale určite by to aspoň jedného z nich posunulo ďalej a tiež inscenácia by pulzovala väčším napätím.

Ved' o čo viac monštruózne by vynikol celý Beckettov obraz sveta, vidieť tak *Hamma* ako vibrujúcu útlú postavičku, neschopnú sa postaviť a konať, a na druhej strane „Frankensteinov model“ *Clova*, ktorý je tak bytostne unavený a nemôže si sadnúť. A interpretovať hypotézu, že *Clov* je *Hammov* syn, o to morbidnejší pohľad by sa naskytol. Obsadenie rolí v školskej práci ukazuje presne na dilemu medzi optimálne režijným a optimálne pedagogickým prístupom. Hneď na začiatku práce som sa „ospravedlnila“ za nedostatočnú exaktnosť svojho výskumu. V laboratóriu, nie však so živými hercami, sa dá predstaviť situácia, kedy by sa hra naštudovala v tzv. krížovej alternácii, že by obaja herci hrali obidve roly. Vtedy by sa možno dalo dospieť k presvedčivejším záverom. Ale ani tie by neboli dostatočne exaktné, lebo skúšanie obidvoch postáv súčasne by viedlo k tomu, že by sa prístup k nim vzájomne ovplyvňoval a výsledok by mohol byť kontaminovaný. V tomto prípade platí skeptická výhrada k exaktnému výskumu. Totiž objekt, ktorý je pozorovaný, sa správa inak, ako keď pozorovaný nie je. A herec, dodávam, sa správa vždy tak, aby pozorovaný bol alebo aspoň mohol byť.

Toto sú všetko postrehy, ktoré ma utvrdzujú v presvedčení, že tvorivosť je nekončiaci sa proces.

## 4.2 Inscenovanie a hľadanie odpovedí

Divadelné štúdio D44. Katakombový priestor v podzemí Štátnej vedeckej knižnice v centre mesta. Atmosférou ako ušitý pre *Endgame*, ale dosť limitovaný. Šesť reflektorov, žiadny horizont, len jediné dvere, slúžiace tak pre vstup divákov, ako aj pre odchody a príchody hercov. Na scéne štyri postavy, zdeformované a zdegradované ľudské bytosti, antihrdinovia, ktorí sa poddávajú situácii, nie sú odhodlaní konať, „levitujú“ v stave, v akom sa nachádzajú, navyše vopred odsúdení na zánik. Z toho dve osoby umiestnené v odpadkových košoch, herecky obmedzené na výraz s hornou polovicou tela. Rébus. Nemožné dostať hercov z košov počas hry mimo scény. Ako ich presvedčiť, aby boli ochotní vydržať zavretí v igelitovom obale niečo vyše hodiny? Hoci boli odpadkové koše vyrobené na mieru, aby zabezpečili čo najväčšie pohodlie, predsa len „trčať“ v uzavretom priestore takmer bez pohnutia a s vedomím divákovej prítomnosti si, podľa mňa, vyžaduje buď fascinujúcu posadnutosť alebo kus nadhľadu. Vo vnútri sa mi odohrával boj človeka s režisérom. Nakoniec tento „konflikt“ vyriešili samotní študenti. Veď je to všetko len hra, nie? A tak si herec stvárňujúci postavu *Nagga* doniesol do svojho koša videohru a herečka ako *Nell* si čítala raz časopis *Rytmus života* inokedy *Nové bývanie*, čo si divák všimol na konci hry, keď *Hamm* (Pavol Pivko) a *Clov* (Tomáš Mischura) zodvihli z hercov odpadkové koše a oslobodili ich.

### *Hamm*

Prvá otázka zo strany herca znela: „Kedy som oslepol?“ Odpoveď: „Nie každý kto nevidí, musí byť zákonite slepý, nie?“ A nasledovali ďalšie: „Som teda slepý? Alebo len nechcem vidieť? Zatváram oči pred svetom?“

Nápadom a východiskom boli okulzory (používajú sa u krivookých detí na korektúru očných svalov) na oboch očiach, ktoré ak, tak umožňujú vidieť len úzkym prieszorom, ale znemožňujú vidieť svet v priestore, čo sa, vzhľadom ku dnešnej dobe, zdalo byť výstižné. V rámci koncepcie nebolo podstatné, či *Hamm* je slepý, ale skôr to, že odmieta vidieť. Takže problém slepoty by bol ako-tak vyriešený.

Objavil sa však nový, zložitejší problém. Herec stvárňujúci postavu *Hamma* bol bigotný katolík. Ako ho presvedčiť, aby povedal repliku na Boha: „*Sviniar, neexistuje!*“? Odpoveďou a zároveň pre neho výzvou bol fakt, že Beckett sám



nebol neveriaci, len reagoval na svet, v ktorom, podľa neho, už Boha niet. Dôkazom toho sú biblické motívy, ktoré vložil do svojej hry. Či už v prekladoch spomínaný Mojžiš, alebo ako sám povedal, odkaz na *Turíce*, zoslanie Ducha Svätého<sup>41</sup> ako kontrast k dnešnému svetu, v ktorom, podľa neho, svetla už niet.

Táto Beckettova idea pomohla hercovi objasniť si, prečo postava hovorí, to čo hovorí a nekoná tak, ako nekoná. Čiže v tomto prípade práve otázky a odpovede, ktoré viedli k rešpektu voči autorovi pomohli hercovi zbaviť sa morálnych zábran.

### *Clov*

Prečo si nedokážem sadnúť? Prečo si nedokážem oddýchnuť a prečo nedokážem odísť? Som unavený alebo mám strach? Oboje. Vzhľadom na dnešnú dobu. Človek sa bojí nových vecí, kdekoľvek sa pohne, kamkoľvek nahliadne, je mu vštepovaný pocit strachu, ktorý ho robí opatrným, ba až pasívnym. A kam by som vlastne odišiel? A na druhej strane kolobeh v podobe „perpetuum mobile“ neumožňujúci žiadny oddych. A to je odpoveď pre *Clova* a jeho nekonečnú túžbu odísť a vymaniť sa z otravného kolobehu.

Tomáš Mischura, vyškolený a poznačený divadlom *Continuo*, prišiel s množstvom tvorivých nápadov. Prvým bolo fyzické stvárnenie zmračeného *Clova*. Asymetricky rozmiestnil jednotlivé defekty po celom tele (nohy, ruky, krk, oko), čím vytvoril (niečím nedefinovatelným) provokujúci obraz mrzáka. Nebol to len pohľad na znetvorenú postavičku. V jeho telesnosti bolo niečo neidentifikovateľne záhadné. A pokiaľ sa Pivko vytvárajúci postavu *Hamma* moril s kvantom textov, Mischura svoj telesný prejav každým dňom zdokonaľoval.

Dodnes sa mi vynára v pamäti Pavel Kříž, člen poroty *Zlomvaz* v roku 2010, ako vychádzajúc zo sály skúšal herecky napodobniť Mischurovu telesnú deformáciu. Zadosťučinením za Tomášovu tvorbu bola cena za najlepšie herecký výkon, ktorú o niekoľko mesiacov zúročil na stáži v Odin Teatret.

Z kadiaľ pramenila Mischurova inšpirácia? Počas rozhovoru s ním, a čo aj neskôr uviedol vo svojej dizertačnej práci, bol to práve text Daryla Sharpa.

---

<sup>41</sup> Skutky apoštolov 2:17. „V posledné dni hovorí Boh – vylejem zo svojho Ducha na všetkých ľudí, a vaši synovia a vaše dcéry budú prorokovať: vaši mládenci budú vídať videnia a vaši starci snívať sny.“

## PUER

*Arnold vpadol dovnútra, vyzeral o desať rokov mladší.*

*„Niečo na tom živote na vidieku je,“ povedal a pritom si vyzul topánky. „Rozprúdi to krv.“ Striasol sneh z perovej bundy a nalial si šálku kávy. „Ako to ide?“*

*Roztiahol som ruky. „No, vieš...“*

*„Mám nový projekt,“ povedal Arnold. „Chceš ho počuť?“*

*Prikývol som. Nedokážem Arnolda odmietnuť. Žije spôsobom, akým by som ja nikdy žiť nemohol. Považujem ho za chaotický. On tomu hovorí život. Keď sme spolu bývali v Zürichu, len tak- tak, že sme si jednu nevrzili. Teraz spolu máme...psychologický vzťah.*

*„Chystám sa písať o puerovi,“ povedal Arnold. „Napadlo mi to v súvislosti s jedným podobenstvom. Počúvaj:*

*„Tie nohavice sú v rozkroku príliš tesné,“ sťažoval si Wen Po.*

*„Nemôžem zničiť umelecké dielo,“ odpovedal krajčír. „Budeme musieť odstrániť vaše semenníky.“*

*„Nemohli by sme ich len upraviť?“*

*Samozrejme viem, čo znamená puer – puer aeternus, latinsky večné dieťa. Psychologicky ide o človeka, ktorého emocionálny život ustrnul na úrovni adolescenta. Ale nevidel som žiadnu súvislosť s čínskym mudrcom a jeho nohavicami.*

*„Ty to nechápeš?“ povedal Arnold. „Tesné nohavice sú posolstvom pre puera! Proces starnutia postupuje bez ohľadu na to, či dospeješ, alebo nie. Hrudník sa zaoblúje, brušné svalstvo ochabuje, vlasy vypadávajú. Všetky tie plné ideály mladosti, sídlia v hlave, pomaly klesajú nižšie a usadzujú sa okolo stredú. Tak získavaš pneumatiku stredného veku!“*

*Po chvíľke váhania som prikývol. Dočerta, som takmer plešatý a moje nohavice sú tesné.*

*Arnold bol taký nadšený, až sa mu triasli ruky. Vzal som handru a utrel škvŕnu od kávy.*

*„Typický puer,“ povedal Arnold, „veselo doskáče do stredného veku, má postačujúce zisky, než aby si uvedomil to, čo je zrejmé. Ale nohavice, ktoré už nesedia, sú nepopierateľnou známkou veku. Ani squash dvakrát týždenne to nezmení. Vtedy sa okolo nás vynárajú fitnesscentrá a ponuky transplantácie vlasov, ktoré nám ponúkajú simuláciu mladosti.“*

*„To podobenstvo,“ povedal som, „hovorí výslovne o tesnom rozkroku.“*  
*„Áno,“ povedal Arnold, „je to zaujímavá metafora. Naznačuje, že niečie nohavice – a to vnímam tak, že symbolizujú personu, podobne ako topánky, ktoré možno chápať ako rigidné stanovisko – nebudú už ďalej schopné obsiahnuť požiadavky mužstva, pod tlakom ktorých je puer. Sexualita je v tom samozrejme zahrnutá viac než doslovne. Semenníky nie sú len orgánom fyzického plodenia. Spolu s penisom sú dokonalým symbolom tvorivej maskulinity.“*

*Zapôsobilo to na mňa. Arnold nie je na rečnicke prejavy.*

*Dopil svoju šálku. „Na tomto podobenstve je zaujímavé, že predpokladá iba dve možné riešenia dilemy: odstrániť semenníky alebo ich upraviť, aby sa vošli do nohavíc. Prvé riešenie by znamenalo odstránenie tvorivého potenciálu; druhé zmrzačené pokračovanie neprimeraného životného štýlu. A teraz, nie je to typická konfliktná situácia, v ktorej sú zjavné dve radikálne riešenia, ale žiadne z nich nie je uspokojivé?“*

*Začínal som tomu rozumieť.*

*„Z jungiánskeho uhlu pohľadu,“ pokračoval Arnold, „existuje tretia možnosť: iné nohavice! To by bol nový životný štýl. Ten prefikovaný krajčír – vnímam ho ako jednu z tých ľstivých postáv, s ktorými sa stretáva hrdina v rozprávkach, niekto ako Mercurius v alchýmii – má pravdepodobne kopu nohavíc vzadu v miestnosti a určite by niektoré sedeli na väčší rozkrok!“*

*Usmieval som sa. „Nechal by si ich pre seba a pre zvláštnych zákazníkov.“*

*Arnold prižmúril oči. „A boli by veľmi, veľmi drahé.“<sup>42</sup>*

Túto inšpiráciu využil Mischura v dialógu Clova s Hammom:

*HAMM: .... Vymysli niečo.*

*CLOV: Čo?*

*HAMM: Nápad, maj nápad. (Nahnevane.) Nejakú spásonosnú ideu!*

*CLOV: Tak dobre. (Začne sa prechádzať hore-dolu, zrak upretý do zeme, ruky za chrbtom. Zastane.) Hrozne ma bolia nohy! Neuveriteľné! O chvíľu už nebudem schopný ani myslieť.*

*HAMM: A nebudeš schopný ma opustiť. (Clov sa opäť začne prechádzať.) Čo robíš?*

*CLOV: Snažím sa dostať nápad. (Prechádza sa.) Ach! (Zastane.)*

<sup>42</sup> SHARP, D.: *Začínam se poznávat*. Brno: Emitos a Nakladatelství Tomáše Janečka, 2008. str.93. Preložil Tomáš Mischura

HAMM: *To je mozog! (Pauza.) No?*

CLOV: *Moment! (Medituje. Neveľmi presvedčivo.) Áno. (Pauza. Už presvedčivejšie.) Áno! (Zdvihne hlavu.) Mám to! Zastavím budík.*<sup>43</sup>

Konanie v tejto situácii ozvláštnil Mischura pobeňovaním do kruhu a zrýchľovaním tempa. Počas toho si rukou snažil uvoľniť napätie v rozkroku tesných nohavíc, ktoré nosil od detstva.

Téma tesných nohavíc a prefíkaného krajčírca sa objavuje aj v samotnom texte v dialógu Nell a Nagg:

NAGG. *Vypočuj si ho znova. (Hlasom rozprávača.) Istý Angličan . . . (zatvári sa ako Angličan, potom normálne) . . . potreboval napochytro pásikavé nohavice na Nový rok a prišiel ku krajčírcovi, aby mu vzal mieru. (Hlasom krajčírca.) To by sme mali, prídte o štyri dni, budú hotové. (Hlasom rozprávača.) Dobre. O štyri dni. (Hlasom krajčírca.) Sorry, prídte o týždeň, neutrafil som zadok. (Hlasom rozprávača.) Dobre, zadok nemožno len tak odflinkat'. O týždeň. (Hlasom krajčírca.) Veľmi ľutujem, prídte o desať dní, zbabral som rozkrok. (Hlasom rozprávača.) Dobre, súhlasím, rozkrok je delikátny. O desať dní. (Hlasom krajčírca.) Veľmi ma mrzí, prídte o dva týždne, zbabral som rázporok. (Hlasom rozprávača.) Dobre, uznávam, vypracovaný rázporok je elegantný. (Odmlka. Normálnym hlasom.) Rozprávam zle. (Odmlka. Pochmúrne.) Rozprávam ten vtip čoraz horšie. (Odmlka. Hlasom rozprávača.) Slovom, nitku cez uško, uško na bruško, máme Kvetnú nedeľu, a on sa prple v gombíkových dierkach. (Zatvári sa ako Angličan, potom hlasom zákazníka.) Goddam, Sir, nie, to je už naozaj vrchol bezočivosti! Za šesť dní, počúvajte, za šesť dní Boh stvoril svet! Áno, pane, pravdaže, pane, SVET! A vy ste taký babrák, že za tri mesiace nie ste schopný ušiť nohavice! (Hlasom krajčírca, pobúrene.) Ale, Milord! Ale, Milord! Pozrite . . . (opovrživé gesto, s nechutou) . . . moje NOHAVICE! (Odmlka. Upríe neurčitý pohľad na necitnú Nell, vybúši sileným a ostrým smiechom, odrazu sa prestane smiať, akoby uťal, priblíži hlavu k Nell, znova vybúši prudkým smiechom.)*<sup>44</sup>

<sup>43</sup> B Beckett, S.: *Koniec hry*. [1. vyd.]. Bratislava: LITA, Preklad Hana Hečková. 1970. - (xerokópia). str.39-40

<sup>44</sup> Beckett, S.: *Koniec hry*. [1. vyd.]. Bratislava: LITA, Preklad Hana Hečková. 1970. - (xerokópia). str.33

Ako som už uviedla, existuje nespočetne veľa výkladov Beckettových textov. Obraznosť Becketta k tomu vyslovene provokuje. Ako tvrdil Zdeněk Hořínek: *„Výklady Beckettových hier, ak nemajú byť svojvoľnými konštrukciami, musia vychádzať jedine z estetickéj analýzy samotných Beckettových textov. Samuel Beckett nie je filozof, ktorý demonštruje filozofické tézy na obrazných príkladoch (ako to nezriedka robí napr. Sartre), ale len básnik, básnik absurdity a umierania predovšetkým, podávajúci umelecky otrasné svedectvo o svete a človeku v ňom. Práve pre túto subjektívnosť nemá zmysel – ako sa niekedy stáva – vyvracať ho argumentmi: proti zážitku – ak je verný – je každý argument bezmocný. Nik nás nenúti ani nepresviedča, aby sme sa s týmto svedectvom stotožňovali, ak nemáme životné pocity Beckettových postáv.“*<sup>45</sup>

Celá moja práca sa usilovala o vytvorenie obrazov evokujúcich dnešný stav „mŕtvej“ spoločnosti bez svetla a viery. A hoci disponovanosť hercov na tento typ textu bola dosť odlišná, myslím si, že každý z nich prekročil svoje dovtedajšie limity a bol tvorivým prínosom pri procese prípravy inscenácie.

Ďalšou cennou skúsenosťou bolo, že sa mi potvrdila nevyhnutnosť pracovať s hercami formou individuálneho prístupu. Vďaka tomu herci v postavách *Nagg* a *Nell* vydržali 70 minút v odpadkových košoch, katolícky kresťan napriek svojmu presvedčeniu prijal ako *Hamm* možnosť, že Boh neexistuje a obraz sveta, ktorý ponúka Beckett a Mischura ako *Clov* energicky „utiahol“ celú inscenáciu a každou reprízou sa posúval ďalej.

---

<sup>45</sup> Hořínek, Z.: *Starý konec prohrané partie*. str.74. In *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon. 1995

### 4.3 Reflexie študentov

Tomáš Mischura ako *Clov*

(pracuje ako člen Slovenského komorného divadla v Martine, tiež ako hosť v profesionálnych divadlách na Slovensku, objavuje sa v televíznych seriáloch a filmoch, úspešne absolvoval doktorandské štúdium na Fakulte dramatických umení v Banskej Bystrici, kde pôsobí ako odborný asistent na Katedre herectva)

*„V tvorivom procese je vždy dobré mať nejaké východisko a je úplne normálne, že sa ho nedržíme zubami – nechtami, ale nechávame sa počas tvorivého procesu ovplyvňovať novými impulzmi, ktoré sa časom objavujú.*

*Vzal som si „svalový pancier“ ako východisko, pretože som v ňom videl potenciál pre adaptáciu v tvorivej hereckej práci. Vedel som, že tento pancier je tvorený chronickými – stálymi svalovými napätiami. Začal som teda hľadať vhodné chronické napätia pre postavu Clova. Myslím, že som začal chôdzou, keďže mi režisérka navrhla, že by mohol mať nezvyčajnú chôdzu. Chodil som teda po chodbe internátu a hľadal Clovovu chôdzu. Skúšal som rôzne druhy chôdze, až som nakoniec našiel takú, ktorá mi k postave najviac sedela. Pri hľadaní som neostával len v rovine fyzickej, ale snažil som sa hneď „fyzično“ zachytiť fantazijne – potreboval som si vyfantazírovať, čo konkrétne mi chôdza pripomína, aby som to na základe predstavy dokázal zafixovať: našiel som asociáciu, pri ktorej som mal namiesto ľavého kolenného kĺbu pružinu.*

*Nová chôdza spôsobila, že pri každom nášľape na ľavú nohu sa mi do celého tela vysielal impulz, ktorý putoval od nôh až k hlave. Rozhodol som sa, že tento impulz nebudem ignorovať a nechám ho prejsť sa práve v spomínanej hlave. To vyvolávalo zvláštny tik hlavy – ako keby som mal okolo krku uviazanú slučku, za ktorú pri každom kroku ľavou nohou niekto trhne. A táto predstava korešpondovala dokonca aj so situáciou, v ktorej sa Clov nachádza. Využíval som vzájomné ovplyvňovanie fyzického (konkrétneho) výrazu a abstraktných fantázií – tvorím síce „svalový pancier“ postavy, ale ten korešponduje s jej vnútorným životom. Jedno teda ovplyvňuje druhé a naopak.*

*Na workshope v Odin Teatret nám Tage Larsen prízvukoval, aby sme pri tvorbe fyzického charakteru tvorili výraz párových končatín (ruky, nohy) asymetricky a Pavel Štourač k tomu vždy dodával: „Symetrie je pro blbečky.“ Divadlo potrebuje konflikt. Asymetria vytvára polaritu a tá je živnou pôdou konfliktu. Teda, ak budujem fyzický výraz postavy asymetricky, vnášam tak do charakteru vnútorný konflikt.*

*Už som mal asymetrickú chôdzu a potreboval som nájsť ešte asymetrický výraz rúk. Skúšal som rôzne pozície rúk v pokojovej fáze, keď sú pripažené. Spoločnou asociáciou pre obe ruky bola obruč, ktorou sú v oblasti bicepsov stiahnuté k telu. A tak môžu konať len od lakťov a na veľké otvorené gestá som mohol zabudnúť. Ide opäť*

*o odraz akejsi Clovovej poddajnosti. Dokáže robiť len malé veci, ktoré nič nezmenia, nie je schopný veľkého rozhodného činu, ktorý by ho oslobodil. Uviazol v nejakom pute.*

*Pravá ruka bola v lakti mierne zohnutá a zovretá v päst, umiestnená v oblasti centra tela. Päť pre mňa vyjadrovala schopnosť zabiť. Navyše sa počas predstavenia snažím nedržať päť staticky, ale predstavujem si, že niečo žmolím. Vytváram tak pre seba polaritu: zabijem ho – nezabijem ho. Ľavá ruka je vystretá dlaň je otvorená a položená na ľavom stehne. Je pripravená brať aj dávať. Zatiaľ! Nasledovalo celkové držanie tela. Plexus solaris som spoločne s centrom tela mierne vtlačil dozadu, akoby do vnútra tela. Clov je sklúčený, nedokáže orientovať svoju energiu von do okolitého prostredia, pretože vonku nenachádza svoj cieľ. Nič, pre čo by sa mohol obetovať. Všetko robí len zo silného zvyku. Vzniklo tak akési zhrbenie Clovovej postavy.*

*Nakoniec som si povedal, keď pracujem s maskou, tak ju aj využijem v jej pôvodnom zmysle slova a vytvoril som „grimasu“. Oči, teda skôr obočie som opäť riešil asymetricky. Pravé oko sa akoby chcelo zavrieť, no to ľavé ho vyvažovalo. Pravým okom sa Clov približuje osudu Hamma, oko sa chce zavrieť, chce oslepnúť. To ľavé chce ešte žiť, chce sa zachrániť. Opäť to korešponduje aj s Beckettovým textom. Takže materiál na vytvorenie charakteru sa dá čerpať nielen z replík vašej postavy, ale aj z toho, čo hovoria ostatné postavy.*

*V tomto momente som potreboval všetky zložky fyzického výrazu zložiť do jedného homogénneho celku. Pri hľadaní tohto homogénneho celku sa však jednotlivé zložky navzájom ovplyvňujú a kladú si odpor, takže som ich výraz musel ešte mierne upravovať. Hľadanie homogénneho celku je napríklad, keď do štvrtej rána blúdite internátom, skúšate v nových fyzických dispozíciách zdolávať schody, sadať si a vstávať zo stoličky, brať do rúk rôzne predmety...Aj tak ten homogénny celok nájdete až o niekoľko dní po niekoľkých skúškach. Vaše telo a psyché si totiž musia trochu na fyzickú masku zvyknúť. Navyše sa musíte naučiť zakladať a skladať fyzickú masku zo svojho tela strihom, rovnako ako to robíte s tuhou maskou. Čo som tým vlastne dosiahol? Našiel som nekaždodenný fyzický výraz pre svoju postavu – akúsi statickú charakterovú zložku, ktorá kladie odpor môjmu konaniu na scéne. Nie som odkázaný na fyzické stereotypy Tomáša Mischuru.<sup>46</sup>*

---

<sup>46</sup> Mischura, T.: *Od slova ku komplexnému obrazu - proces premeny textového partu herca na dramatickú postavu*. Diplomová práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2010. str.34-37

Pavol Pivko ako Hamm

(pracuje ako člen v Spišskom divadle v Spišskej Novej Vsi)

*„Priznám sa, že keď som si Koniec hry prečítal prvýkrát, vôbec som nechápal, o čo autorovi ide. Nevedel som prísť na autorský zámer, ktorý chce vysloviť touto hrou. Skúmal som, prečo vlastne hru napísal, čo ho k tomu dohnalo. Po niekoľkých čítacích skúškach sme analyzovali postavy, situácie, príbeh, alebo skôr sekvencie príbehov, ktoré sú vždy narušené novou témou alebo nečakaným zvratom. Po týchto skúškach som dostal neuveriteľný strach a uvažoval som nad tým, že by bolo lepšie z tohto projektu vycúvať a vzdať sa ho, pretože som si uvedomoval hrozbu nezvládnutia tejto ťažkej postavy. Na druhej strane som sa utešoval myšlienkou, že je to konečne poriadna herecká výzva, v ktorej sa môžem naplno ukázať alebo úplne pohoriieť. Čítacie skúšky pokračovali, aj keď nie takým tempom, akým by sme si všetci priali. Niečo vždy narušilo kontinuálne skúšanie a čas do premiéry sa nezadržateľne blížil. Najhoršie na tom všetkom bolo, že text samotnej hry sa mi učil neuveriteľne ťažko. Neviem prečo, ale s odstupom času vnímam tento text ako najťažší, aký som sa kedy učil. Rozmýšľal som, v čom to je. Vždy som prišiel na to isté. Táto hra nemá príbeh, teda aspoň nie taký klasický, v ktorom dej plynie od bodu A do bodu B cez bod C, v ktorom sa niečo zlomí. Problémy s učením textu boli u mňa také veľké, že som si myslel, že sa text tejto hry nikdy nenaučím. Najväčší strach vo mne vzbudzovala predstava diváka, ktorý sa príde pozrieť na predstavenie a je sústavne atakovaný novými zápletkami a žiadnym rozuzlením, žiadnym smerovaním deja. Obával som sa monotónnosti, ktorú vzbudzuje text. Netušil som, ako naplním herecké akcie, sústavne prerušované novými témami.*

*Obrovský problém nastal, keď som sa dozvedel, že budem na kresle chromý a ešte aj slepý. Neviem prečo, ale bál som sa, že nebudem môcť využiť svoj herecký potenciál. Všetky výrazové prostriedky som musel sústrediť na hornú časť tela, to znamená gestá, mimika a hlasový prejav. Postupom času ma to začalo provokovať a tešil som sa, pretože pred takouto výzvou som ešte nestál. Najťažšie pre mňa bolo sedieť celý čas v kresle. Človek sa potrebuje prirodzene hýbať, aby jeho telo vydalo konkrétnu emóciu. Postojom tela chce vyjadriť vzťah k danej postave alebo situácii. Samozrejme, skúšanie bolo veľmi ťažké, ale zároveň kreatívne, pretože som musel vymýšľať nové charakterotvorné prvky, aj napriek môjmu javiskovému hendikepu. Keď prešlo skúšanie do pozície priestorových aranžmán, nastal bod zlomu. Všetka ťažoba dramatického textu sa pomaly začala rozplývať. Mizanscény, ktoré sme „nahadzovali“, nám pomáhali v budovaní charakteru postáv, ktoré sme mali prezentovať. Problémom bolo aj to, ako vyjadriť a dosiahnuť psychologický vývoj postáv, keď príbeh bol vždy narúšaný novým príbehom. Hra samotná zvädza svojím príbehom k monotónnosti, ktorý smeruje k vyvrcholeniu, ale vzápätí je ukončený bez rozuzlenia a začína sa nový príbeh. Môj postoj ku hre počas skúšok bol skôr negatívny, nedôveroval som si. Chcel som presvedčiť seba,*



režisérku, aj kolegov, že toto bremeno dokážem uniesť. Nevedel som sa vyrovnáť s postavou Hamma, pretože táto postava mi vôbec nesadla a nevedel som z nej vyťažiť maximum. Pocit uspokojenia prišiel sčasti až po verejnej generálke, ktorá nám vyšla - podľa očakávania - celkom dobre. To však už nemôžem povedať o premiére, po ktorej sme boli všetci znechutení a totálne vyčerpaní. Nemôžem povedať, že by to dopadlo úplne zle, ale publikum, ako keby náš zámer neprijalo a postavilo si pred nás múr, ktorý zabránil preniknutiu našich signálov a ich reakcií. Zväzovala nás asi aj prirodzená bázeň z veľkého počtu našich pedagógov sediacich v hľadisku, ktorí si prišli pozrieť to, čo sa nám spoločne podarilo urobiť. Na prekvapenie sa nám po premiére dostala do uší celkom pozitívna odozva. Prvá repríza bola z môjho/nášho pohľadu už uvoľnená a hralo sa mi veľmi dobre. Publikum tvorili zväčša mladí diváci, ktorí reagovali, v porovnaní s divákmi z premiéry, až podozrivo aktívne, a dokonca aj počas predstavenia zatlieskali. Je to naozaj zvláštne. Každý divák je iný a reaguje odlišne dokonca aj na rôznych miestach, niekedy aj tam, kde to herec vôbec nečaká.

V každom prípade musím podotknúť, že postava Hamma z dramatického diela *Koniec hry* od Samuela Becketta bola skutočne jednou z najnáročnejších aj najnenávidenejších v mojej divadelnej praxi. Tým samozrejme nechcem povedať, že mi ako študentovi herectva nič nedala alebo že necítim voči nej aj nejakú sympatiu. Verím, že Hamma budem mať väčšmi rád, ako ho nenávidieť. To ukážu až reprízy, na ktoré, dúfajme, prídu aj diváci. Uvidíme. Nechám sa prekvapiť.<sup>47</sup>

Miroslava Ďuricová ako *Nell*  
(pracuje v Prahe)

„Dostala som sa do piateho ročníka a hrala som „bez nôh“ v odpadkovom koši obkolesená šušťavým igelitom okolo seba, kde som trčala celú hru, ale vôbec mi to nevadilo. Moje výrazové prostriedky, ktoré som mohla využiť, boli hlavne mimika, limitovaná priestorom, vekom, telom. Hrať len tvárou, hýbať sa od trupu hore.

Moje základné črty, ktoré spracovávam dodnes, je neustále kmitanie hlavou a práca s hornou perou. Sú to vonkajšie znaky charakterizujúce starnúceho človeka. K tomu prišiel kostým, nočná košeľa, rekvizity, rúž, ktorý má neustále pri sebe a líčenie, šedivé našuchorené vlasy, bledá tvár, vrásky, zhnité zuby. Všetky tieto vonkajšie znaky mi veľmi dopomohli k uveriteľnosti toho, kým som sa stala.

Ale slovo je kameňom úrazu. Práve pomocou neho mi mali diváci uveriť najviac. V prvom rade, som si mala uveriť ja.

---

<sup>47</sup> Pivko, P.: *Od slova ku komplexnému obrazu – proces. Premena dramatického partu na hereckú postavu*. Diplomová práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2010. str.24-26

*Hoci sa každou reprízou približujem k jadrú, stále mám pocit nedosiahnuteľnosti. Medzi Nell a mnou nedošlo ku konfrontácii. Bud' som si ju nepripustila ja, alebo ona nesúhlasila s mojou interpretáciou.*<sup>48</sup>

Michal Novodomský ako Nagg

(pracuje ako člen v Divadle Jonáša Záborského v Prešove)

*„...Bol som obmedzený pohybom, na scéne som fungoval len od pol pásu hore. Čiže moja herecká práca sa obmedzila len na hlasový prejav, gestikuláciu rúk a mimiku.*

*Hlasový prejav bol podmienený textom. Nesnažil som sa prvoplánovo a popisne priblížiť svoj hlas k hlasu starého človeka. Skôr som korigoval temporytmus viet a emóciu, s akou dané repliky predniesť.*

*Keďže išlo o starého človeka, dohodli sme sa s režisérkou, že gestá by mali byť tiež obmedzené a určite nie prudké, čo bolo podmienené aj tým, že Nagg nemá nohy, a teda, ak chce vykuknúť z koša musí sa pridržať obruče rukami. Gestá som obmedzil, len pokiaľ sa jednalo o jedlo. Len čo prichádza Clov s kuraťom, suchárom alebo zmienkou o potkanovi v kuchyni, pravica vystreľuje (nie však rýchlo) smerom k jedlu. Takisto pri modlitbe bola práca s gestom, kde v druhom či treťom pláne odhaľovala myšlienkové procesy Nagga. Modlenie prechádzalo pomaly od zopätých rúk, až ku konečnému škrteniu imaginárneho nepriateľa.*

*S modlitbou bola spätá aj mimika, hoci na začiatku to bolo len memorovanie známych fráz, až po družný rozhovor s Bohom kde sa objavil sem-tam smiech, vysvetľovanie mojej životnej situácie, až po prosbu, aby to všetko zmenil a zbavil ma prostredia, v ktorom žijem, vrátil mi nohy a hlavne zbavil ma Hamma a Clova. V celkovom priebehu hry nebola mimika nejako obzvlášť výnimočná, čo tiež spadalo pod vek postavy. Pracoval som najmä obočím a očami a samozrejme ústami...*

*Ďalším problémom boli samotné dialógy a jazyk. Nagg textu síce veľa nemá, ale rozhovor s Nell je podstatný, no, samozrejme, absurdne riešený. Keby si človek odčlenil Naggove a potom Nelline repliky, tak by si asi povedal, že ide o dva rôzne a samostatné texty. Je ťažké urobiť z dvoch vecí celok tak, aby to fungovalo. Je to ťažké aj z hľadiska temporytmu. Okrem pár málo replík ide skôr o jedno až dvoj - trojslovné repliky, a udržať napätie nie je jednoduché. No snaha sa vypláca.*<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Ďuricová, M.: *Od slova ku komplexnému obrazu (Proces premeny textového partu herca na dramatickú postavu)*. Diplomová práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2010. str.53

<sup>49</sup> Novodomský, M.: *Komediálne prvky v hercovom prejave, ich funkcia a využitie pri formovaní dramatickej postavy v rôznych divadelných žánroch*. Diplomová práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2010. str.40-41



Zľava: Tomáš Mischura *Clou*, Pavol Pivko *Hamm*  
(Samuel Beckett: *Endgame*. Premiéra: 8.12.2009, štúdio D44, foto: Michal Svitok)



Zľava: Tomáš Mischura *Clou*, Pavol Pivko *Hamm*  
(Samuel Beckett: *Endgame*. Premiéra: 8.12.2009, štúdio D44, foto: Michal Svitok)





Zľava: Tomáš Mischura *Clov*, Pavol Pivko *Hamm*  
(Samuel Beckett: *Endgame*. Premiéra: 8.12.2009, štúdio D44, foto: Michal Svitok)



Zľava: Miroslava Ďuricová *Nell*, Pavol Pivko *Hamm*, Michal Novodomský *Nagg*  
(Samuel Beckett: *Endgame*. Premiéra: 8.12.2009, štúdio D44, foto: Michal Svitok)

## 5. „IBA SMRŤ JE ČIERNA NA BIELOM“ – krok tretí

„Obecně řečeno, genocida neznamena nezbytně okamžité zničení národa, s výjimkou masového vraždění všech členů národa. Úmyslem je spíše projev koordinovaného plánu různých akcí cílených ke zničení esenciálních základů života národnostních skupin, s cílem zcela zničit skupiny samotné. Úmyslem takového plánu je desintegrace politických a sociálních institucí, kultury, jazyka, národního cítění, náboženství a dokonce individuálních životů osob patřících k takové skupině.“<sup>50</sup>

(Lemkin)

Darmo sa prízvukuje dieťaťu, nechytaj to, lebo sa popáliš! Takáto či podobná iná výstraha má úplne opačný efekt a slúži ako výzva. Rok po Beckettovej *Endgame* som sa s ďalšími absolventmi herectva rozhodla inscenovať text Josefa Topola: *Slavík k večeri*<sup>51</sup>. Podľa spomienok starších kolegov bol vraj tento text preložený a inscenovaný *Poetickou scénou Novej scény* v Bratislave niekedy v osemdesiatych rokoch, no prekladu som sa dodnes nedopátrala. (Údajne celý bohatý archív skončil v kontajneri pod oblokmí divadelnej budovy.) Za odbornej konzultácie Antona Kreta som sa pustila do prekladu. Odchovaná na československej a česko-slovenskej televízii a na domácej knižnici, kde je v pomere rovnaké množstvo kníh v českom jazyku ako v slovenčine, si vravím Toto by nemal byť problém. Teoreticky. Prakticky? Obrovský. Nielen prekladať vetu po vete, ale zároveň „pasovať sa“ s Topolovou poetikou.

Ako preložiť už samotný názov hry: *Slavík k večeri* – pán Slávik pozvaný na večeru a zároveň určený na konzumáciu. V slovenčine by sa táto dvojjvýznamovosť musela vyjadriť odlišnými príponami „u“ a „i“, pretože Slávik na večeru vypovedá jednoznačne - určený ku konzumácii a Slávik na večeri hovorí o pozvaní na večeru. Názov hry sme sa preto rozhodli preložiť ako *Slávičia večera*.

<sup>50</sup> Raphael Lemkin's *Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation - Analysis of Government - Proposals for Redress*. (Washington, D.C.: Carnegie Endowment for International Peace, 1944). str.79 - 95.

(Zdroj:<http://www.preventgenocide.org/lemkin/AxisRule1944-1.htm>)

<sup>51</sup> Topol, J.: *Slavík k večeri*. Praha: DILIA. 1967

Podľa Márie Šimovej, pracovníčky Jazykovedného ústavu Ľudovíta Štúra Slovenskej akadémie vied, cit.: „Najnovšie vydanie Krátkeho slovníka slovenského jazyka spracúva približne 60 tisíc heslových slov tvoriacich jadro slovnej zásoby, Slovník slovenského jazyka z r. 1959 – 1968 obsahoval necelých 130 tisíc hesiel a v novom veľkom výkladovom slovníku slovenčiny sa plánuje spracovať okolo 240 tisíc heslových slov.“<sup>52</sup> Internetový zdroj uvádza, že čeština, cit.: „Nícméně má čeština na 300 000 slovních kořenů. Zatím nejrozsáhlejší Příruční slovník jazyka českého, postupně vydaný v letech 1935–1957, má zhruba 250 000 hesel.“<sup>53</sup> Je nesporné, že čeština disponuje bohatšou slovnou zásobou a tak i vyjadrovacou škálou. Večná škoda, že sa do registra spisovného slovenského jazyka nezapísali aj nadčasové plody nášho Pavla Országha-Hviezdoslava (napr. *tuliti* – zrazu, *ulicha* – lejak, *redikaj sa!* – prac sa!, *popočkovať* – zahrávať si, *zneužívať*, *zavätiť* – zaťať, *odurmaniť* – obrať niekoho o niečo, *mluno* – elektrina) či Samuela Bohdana Hroboňa (napr. „*Slavotvrda Tat-ružiana, Christoružia horhoriana všesambleskom zorhoňuj, vševojkroviu vsävružuj, všesvetslaviu vsäslavuj, všesvet v Syna vsamružuj, svätotrojne slavhoňuj!*“ - *Rozpejánok*<sup>54</sup>), v takom prípade by slovenčina ďaleko prevýšila českú „kvetnatú mluvu“ i slovnú zásobu.

Ako príklad s nedostatkom slovných výrazov v slovenčine uvediem preklad publikácie Josefa Vinařa *Hercova tvár I.* z pera A. Kreta. J. Vinař vo svojom diele hovorí o *tváři* a o *obličejí*. Spisovná slovenčina pozná len *tvár*, *obličaj* sa v slovníkoch slovenského pravopisu buď nenachádza, alebo je označený ako knižný a zastaraný. Prekladateľ A. Kret však potreboval vyjadriť rozdielnosť týchto významov, na ktorých J. Vinař stavia svoju štúdiu, preto musel využiť aj nespisovné slovo *obličaj*.

Ale naspäť k Topolovi. *Slavík k večeri* je okrem poetizmov, metafor a germanizmov (hlavne pri nadávkach), plný prísloví, porekadiel a prirovnaní, ktorých paralelu som (niekedy márne) hľadala v slovenčine.

<sup>52</sup> (Zdroj: <http://korpus.juls.savba.sk>)

<sup>53</sup> (Zdroj: <http://cs.wikipedia.org/wiki/čeština>)

<sup>54</sup> (Zdroj: [http://zlatyfond.sme.sk/dielo/211/Hrobon\\_Slovenske-basne-styridsiatych-a-patdesiatych-rokov/13](http://zlatyfond.sme.sk/dielo/211/Hrobon_Slovenske-basne-styridsiatych-a-patdesiatych-rokov/13))

Príklady:

*S čím kdo zachází ... (tím také schází).<sup>55</sup>*

*Ako sa do hory volá, tak sa z hory ozýva.*

*Leží na mně jak cent.<sup>56</sup>*

*Ťažia ma ako balvan.*

*Jsme takové krávy. Všecko spaseme, všecko. Býlí nebýlí, furt se natírá! ...*

(Nevedela som preložiť.)

*Kvítí nekvítí.... Z toho se nesvítí.<sup>57</sup>*

*Jepice do plamene!<sup>58</sup>*

*Ako mora za svetlom.*

Slovenským prekladom Topolov text určite stratil „šťavu“ a bol ochudobnený o autorovu poetiku, avšak dramatická štruktúra a znakovosť ostala, myslím si, pre interpretáciu zachovaná.

Začať kapitolu o Topolovom *Slavíku k večeri* Lemkinovou ideou genocídy sa zdá byť na prvý pohľad dosť odvážne. V hre niet ani náznaku na odkaz holokaustu. Tak prečo?

Josef Topol svojou hrou reaguje na niekoľkomesačný pobyt v Amerike v roku 1965. Ako predslov k hre *Slavík k večeri* je v knihe *Josef Topol a Divadlo za branou*, na str. 187-189 publikovaná časť Topolovho listu manželke z Houstonu.

*„(...) Na té večeri bylo asi devět lidí. Navečer si pro mne přijel nějaký fotograf, byl dvakrát tak vysoký jako já, ani jsem ho nemohl dohlédnout, odvez mě 15 mil za město, jsou tam celé čtvrti ztracené v borových lesích, a od šesti do dvanácti jsem byl zajat. Měli hromadu dětí, všechny mi představili, s paní jsem šel řezat růže do vázy, ostatní hosté se trousili po dvou, většinou manželé z blízkého okolí, s každým příchodem velké haló, každý znovu se ptal, kde jsem byl,*

<sup>55</sup> Topol, J.: *Slavík k večeri*. Praha: DILIA. 1967. str.7

<sup>56</sup> Tamtiež. str.11

<sup>57</sup> Tamtiež. str.21-22

<sup>58</sup> Tamtiež. str.41

co jsem viděl, co tomu říkám - varovali mě před Dallasem, abych radši seděl v hotelu, a před Kalifornií, abych do něčeho nevlít. Byl to moc pěkný barák se zahradou, šerilo se, v rohu zahrady dlážděná mozaika, tam se pak sedělo a pilo před večeří, fotograf to nejdřív všecho vykouřil nějakým přípravkem proti komárům („pro jistotu“, neboť, jak říkal, je na komáry ještě brzy), ale aspoň tma tam byla, padla mi na tváře, tak jsem srkal svůj gin se sodou a s ledem. Jeden z hostů mi byl představen jako spisovatel (vyšlo najevo, že sepisuje reklamní texty pro naftovou společnost), dlouho udržoval hovor, byl vtipný, něžně pil a královsky odpočíval (všichni muži byli jako sklenění únavou, chvilka klidu a zastavení uprostřed každodenního velkého vypětí), platil tu za velice úspěšného a ptal se mne, jestli píšu na výdělek, anebo pro potěšení. Má odpověď ho asi neuspokojila, tvrdil, že „my Američani děláme pro peníze“ - někdy to přinese i jméno, i úspěch, ale „dělat peníze“ je to hlavní, to je povinnost. Žena toho spisovatele mě začala zpovídat, jestli píšu jen tak, nebo jestli mám nějaké poslání, a jaké, abych jí to prozradil. A taky jestli miluju svou ženu, a jestli se mi stýská po domově, říkal jsem ANO, ANO -poznamenala pak nad dortem se šlehačkou, že NEJSEM normální člověk. Zase mi všichni říkali JOE, hladil jsem pod stolem štěně a paní domu mi seděla u nohou, ta byla věcnější a rozumnější, pořád mezi dětmi a kuchyní, rychle zamlouvala každé mé odmlčení, abych se nenudil - pak mě důležitě odvedla do pokoje, kde měli podivnou věc: kovověj sen, křehkou pyramidu z věží, byla to Praha, nahoře byl Svatý Vít a dole průčelí od Maltézů, koupila to před časem z nějaké výstavy a darovala svému muži k desátému výročí svatby. Večeřelo se při svíčkách, kuřata na grilu, jahody s mlékem a pivo. A zas jiná paní mi nechtěla uvěřit, že se mi v Americe líbí, pořád chtěla slyšet, co si opravdu myslím a jak se to s Evropou nedá srovnat, a co si myslím o amerických ženách, na to byla krvežíznivá. V břečťanu, který se plazil po záhonu, stály objemné barevné svíce, proti mně seděla nejmladší holčička v růžovém pyžama a v bledě modrých péřových papučích, jednou se zvrhla se židlí a podruhé přede mnou vysypala talíř zákusků. - Tvrdili mi, že Amerika má krásná divadla, ale nemá autory, ušklebovali se nad Albeem a nad Williamsem (pro Millera už vůbec nenašli slovo), říkali, že nemají rádi smutek, a proč nepíšu komedie o normálních, zdravých a veselých lidech. Bojí se jenom rakoviny. Milují děti, mají jich většinou hodně a vysvětlují to tím, že Amerika prosperuje. Ptají se, proč se nesměju, proč jsem zamyšlený a proč jsem tu sám. - Nakonec byli zase milí, whisky je rozpálila, rozlila se pohoda, a zjevně podlehli iluzi, že díky



*mně strávili tak pěkný večer. Fotograf mě dovez zpátky do města, cestou mi ještě ukázal podnik, kde pracuje, a své fotografie za výkladem, a abych prý o tom věděl, že mám v Texasu přátele."*

*(Josef Topol své ženě - z Houstonu, 1965)*

Odľahčený Topolov predslov bol štartom ku tvorbe. Ani keby im táto životná skúsenosť priblížila cestu k autorovi a konkrétny príklad im pomohol pochopiť príbeh v širšom kontexte. Verila som, že takto zaznamenaná skúsenosť „vylúčenosti“ u študentov zarezonuje s ich osobnými prežitkami a vlastnou skúsenosťou. Veď väčšina z nich sa s príchodom na školu a do väčšieho mesta ocitla mimo svoj pôvodný „biotop“, a to vo svete, ktorého pravidlá jim dovtedy boli cudzie. Niektorým boli autorove ľudské postrehy a pocity z Ameriky sympatické a niektorí, hlavne tí „anti-McDonaldovci“, začali byť hrou nadšení.

Nebudem sa viac vracieť k problémom prekladu, ten už bol na svete. Tvrďým orieškom na rozlúsknutie sa stal žáner textu. Primárne sa neradí do skupiny absurdných textov, hoci sa v ňom tieto rysy objavujú. Absurdnosť dodáva hre komický ráz a miestami až jej nadsadenie, myšlienkové súvislosti a sujet hry sú však tragické. K tomu vnímajúc silný filozoficko-lyrický ráz tohto textu, upustila som od definitívneho určenia žánru a ponechala ho ako sám Topol napísal *Hra v sne*.

## **5.1 Inscenovanie a všeobecno**

Počas prvých čítačiek sa študenti s textom „hrali“, spracovávali informácie, oboznamovali sa s textom, diskutovali sme o aktuálnosti témy, začali sa ani keby pozerať na svet inými očami. Boli to veľmi prínosné dni, ktoré sa ale niesli vo všeobecnej rovine. S príchodom „budovania“ postáv, konkretizovania, prichádzali prvé neistoty. Ako uchopiť všeobecnú postavu? Veď nemá ani reálne meno, je to len *Otec, Matka, Syn a Dcéra*. Mne bolo jasné prečo Topol rodinu nepomenoval a generalizoval ju a vložil do nej práve postavu Slávika. Veď pokiaľ v spoločnosti prestane fungovať princíp jej základnej bunky – rodiny, nadväzne a logicky stráca svoju funkčnosť a význam spoločnosť ako taká. Herci sa však potrebovali o niečo oprieť, o niečo skutočné. Usmernila som ich, aby text stále čítali, že je

v ňom dost informácii, aby si dokázali stelesniť svoju postavu. Na istý čas to pomohlo, ale opäť prišli nové rozpaky.

Študenti si najviac lámali hlavu nad tým, ako stvárniť niečo, čo je živé a zároveň mŕtve. Ako zahrať „mŕtve duše“? Znova sa mi potvrdilo, že herci majú často tendenciu vnášať do postáv celý režijný koncept a hrať pointu. Vy stvárňujete postavy; mŕtve duše, ako autorov zámer vychádza z celkovej interpretácie dramatického textu. A pochopia to diváci? To bola v tej fáze asi najfrekventovanejšia otázka. Samozrejme, že pochopia. K tomu, aby sa im odovzdal konkrétny odkaz, predsa smerujú aj všetky ostatné divadelné zložky. Uvedomila som si, že sme narazili na problém, ktorý bolo nevyhnutné čo najskôr vyriešiť. Bol to môj problém. Opäť nevhodný výber textu. Text, ktorý sa ukázal byť nevhodný ako študijný materiál. Filozoficko-lyrický potenciál prevalcoval ten dramatický a herci ostali zmätení. Priznám sa, že som na okamih zneistela aj ja. Dostaví sa nevyhnutná odozva zo strany divákov, pokiaľ samotní herci nerozumejú, čo interpretujú? Nie je to v takomto prípade len remeselné spĺňanie režijných pokynov? Opäť sa tu v praktickej podobe stále zreteľnejšie prejavil ozrejmujúci základný problém, ktorý odhalil môj výskum. Motivovaný prístup vedie ku konkrétnej hereckej tematizácii, všeobecný prístup len k reprodukcii niečoho cudzieho. Ako má v takýchto prípadoch pedagóg motivovať študentov? A čo musí urobiť nad rámec toho, čo robí režisér?

Samozrejme režisér pracujúci so skúsenými hercami sa môže oprieť o ich väčšiu technickú disponovanosť, cez ktorú môžu predstierať motiváciu, tematizáciu a interpretáciu. Jednoducho, „hrajú, že hrajú.“ Pod lyricko – fylozofickú perinu dokážu ukryť svoju bezradnosť a skutočnosť, že sú „mimo text“. Je ale cieľom pedagogickej práce učiť poslucháčov ako zakrývať nedostatky? Je možné dokázať priviesť ich „k textu“, k jeho „dramatickému jadrú“ ešte inými prostriedkami a ešte inak ich motivovať?

Jediné, čo mi v tej chvíli napadlo, bolo zavrieť scenáre a opäť otvoriť tému a z rozhovorov sa chytiť niečoho konkrétneho, čo by vedeli spracovať a cez svoje postavy aj vypovedať, jednoducho tematizovať.

Hovorili sme o dobe, kedy žil Topol v USA, že to bol v tom čase pre mnohých skutočný sen, americký sen, no v dnešnej dobe jeho podoba už prenikla takmer do celého sveta. Nadviazali sme na globalizáciu, akými formami preniká do našich životov, o strachu, o strate spolupatričnosti, o vplyve médií, o ilúziách, o zdanlivom prepychu, o vyprchávaní vnútornom bohatstve, atď.

Tak preto Topol píše o požieraní ľudí? Niečo ako genocída ľudskosti? Tu zaznelo to slovo prvýkrát a ja som sa ho ako pavúk v momente zmocnila. A nový impulz pre tvorbu bol na svete.

Scénograficky sa na inscenácii spolupodieľal kolega a skúsený scénograf Jaroslav Valek v tandeme so Zuzanou Formánkovou, ktorá magisterské štúdium na VŠMU upriamila na kostýmovú tvorbu. Jaro Valek prišiel na druhé stretnutie so slovami: „... *Nejsme dávno to, co jsme bývali*<sup>59</sup>... *Dýcháme vzduch a vzduch dýchá nás, trávíme život a život stravuje nás...*“<sup>60</sup>. Text mu evokoval fotografie, niečo dvojrozmerné a ploché, čo síce nesie v sebe históriu a množstvo informácií, ale vplyvom doby sa z nich stali len obrázky, ktorých tretí rozmer – hĺbku – si divák už odvykol vnímať. Nálada, ktorú cítil z textu, napriek „pestrofarebnému“ dnešku, bola čiernobiela. V podobných odtieňoch sivej videla kostýmy aj Zuzana. Ako však preniesť fotografiu do priestoru? Scénograf vymyslel dva fotografické rámy, konkrétne to boli len rohy, kam sa fotografia vkladá vo fotoalbume. Jedny štyri rohy bielej farby sa prilepili na podlahu, druhé tiež biele sa pomocou lán preniesli do vzdušného priestoru, asi do 3,5 - 4 metrovej výšky. V každom z rohov na zemi bola umiestnená otváracia debna čiernej farby. Každá debna bola pridelená postave ako jej hlavný hrací priestor. Išlo o to zvýrazniť ich vzájomnú vzdialenosť. Na čiernom horizonte sa vynímal biely rebrík, ktorý spájal oba fotorámiky a slúžil ako jediný východ z priestoru. Celá scénografia bola veľmi jednoduchá a čistá. Kostymérka sa tiež ubrala cestou strohosti, akcentujúc upätosť jednotlivých kostýmov (vynímajúc pána Slávika, na ktorého použila farebné odtiene evokujúce život a rozmanitosť). Dominujúcim prvkom bol koberec plný farebných kvetov, podotýkam umelých; okrem primárneho účelu spĺňal tiež úlohu trávnik, svadobných šiat, prikrývky, kytice, atď., ktorý tiež podčiarkoval Topolovu poetiku.

Keď sa začal text prenášať do priestoru, študenti riešili, čo všetko okrem nevyhnutných rekvizít majú vo svojich debnách. Predsa to, čo zostalo po vašich obetiach. Oblečenie, topánky, hodinky, okuliare... A tak sa pomocou indícií vynoril obraz genocídy druhýkrát. V závere hry, keď je rodina pripravená „na večeru“ a chystá svadobný obrad pre dcéru a pána *Slávika*, hľadá sa pre neho vhodný svadobný oblek. Otvárajú sa všetky debny a okrem mnohých odevov po

<sup>59</sup> Topol, J.: *Josef Topol a Divadlo za branou*. Praha: Český spisovatel. 1993. str.223

<sup>60</sup> Tamtiež.

predchádzajúcich obetiach, medzi ktorými sa musí predsa nájsť aj ten jeho „šitý na mieru“ a v správnych odtieňoch, vyhadzujú mimovoľne množstvo topánok na jednu kopy. Stačí už len fialový filter na reflektor a studené svetlo na kopy topánok... a genocída naberá konkrétnu podobu holokaustu, ako odkaz na masové ničenie ľudí. Punc celému tomuto morbidnému obrazu dodáva hlas malého chlapca menom *Timothy Washburn*, ktorý svojím chlapčenským sopránom v preklade spieva: „Krajina uplakaná, sladká... vietor, ktorý letí nad hĺstkou zbožných ľudí...”

Projekt som pripravovala v dvoch alternáciách. Jedna z matiek bola až despoticky strnulá, druhá zas potláčala svoj temperament. Boli úplne odlišné, ale obe boli veľmi zaujímavé. Pre jednu dcéru bola výrazná črta jemnosti a zdanlivej krehkosti, druhá alternácia sa vynímala vyzývavosťou a dominanciou. Podobne tak prvý Slávik bol skôr jemnocitný a vystrašený, druhý bol výstredný a provokatívny. Pri voľbe vhodných alternácií som už uvažovala ako režisér a potrebovala som kontrasty postáv. Pokiaľ sa hralo predstavenie v predpísaných alternáciách, prinieslo vždy niečo nové; herci sa navzájom prekvapovali a „ťahali sa“. Pokiaľ sa, či už z objektívnych okolností, alebo zo subjektívnych (ktoré sú pri hercoch neodmysliteľné), hralo v zmiešanej alternácii, inscenácia sa buď niesla v agresívne provokatívnom duchu, s minimálnou dávkou citlivosti, alebo opačne, tiahla sa sentimentálne, bez potrebnej dravosti.

Poučila som sa tiež, že si ako pedagóg musím ustriechnúť hranice, po ktoré sa so študenta stáva spolutvorca. Lebo každá „hra má svoj koniec“ a potom príde čas pre zodpovednosť. Zodpovednosť za svoju prácu, zodpovednosť voči sebe a zodpovednosť voči partnerovi. V tejto fáze už to osobné (či vzájomné sympatie alebo neúcta voči partnerovi) nemá priestor. A hoci som sa pri plánovaní repríz stretla s hnevom a odmietaním, som rada, že väčšina zo študentov z tohto projektu si privykla správať sa profesionálne.

## 5.2 Reflexie študentov

Soňa Košťáliková ako Dcéra

(pracuje v Bratislave)

*„...Ako som už písala, mám dojem, že som postavu ešte celkom neuchopila. Trochu som sa bála, že budem musieť „zapracovať“ na tom, aby som pôsobila mladšie. Nič také sa, našťastie, nekonalo. Niekedy sa však Dcéra so mnou zahrávala, niekedy som mala navrch ja. Rovnováhu stále hľadám... S malou dušičkou sme sa pustili do „nahadzovania do priestoru“. Spolu s režisérkou Katarínou Burdovou, ktorá už mala skúsenosti s inscenovaním absurdnej hry, sme sa rozhodli, že budeme na javisku hľadať to, čo budeme cítiť ako najschodnejšiu cestu k interpretácii textu. Zaujímavé bolo, že z textu vyplývali rôzne intonácie. To je síce bežné, ale v tomto prípade nám vyplývali každý deň iné intonácie a iné významy. Ja som, priznám sa, bola čoraz viac a viac zmätenejšia. Doslova som plávala v neistote, netušila som, ako sa mám na javisku pohybovať a bála som sa, že všetko, čo urobím, bude na smiech. Napriek tomu, že som bola z Topolovho textu nadšená, akoby som mala zviazané ruky. Dlho sme sa nevedeli pohnúť ďalej, stále sme hľadali nové a nové cesty, no nič nebolo dosť dobré. Navyše postava Matky, Dcéry a Slávika sa alternovali, takže sme sa každú skúšku menili a skúšali, ako to v každej alternácii ide. Na skúškach sme si veľakrát nerozumeli, niektoré názory sa nezhodovali s názormi režisérky. Nikdy sme ale nemali problém, ktorý by sa nedal vyriešiť, naše vzťahy boli kolegiálne a korektné. Pri stavaní inscenácie sme si niektoré veci nedokázali predstaviť. Najhoršia bola asi otázka samotného herectva. Ako sa k takému typu textu postaviť? Priznám sa, na mnohé otázky som si doteraz neodpovedala. Aj teraz, dva mesiace po premiére svoju postavu stále „riešim“, premýšľam, čo by sa dalo vylepšiť a zmeniť. Stále ešte „plávam“ a cítim, že „moja“ Dcéra nie je stále uchopená tak, akoby som chcela. Nevieť, či si vôbec niekedy budem svojou postavou istá. Osobne som sa ale pri práci na tejto inscenácii veľa naučila. Katka Burdová nám občas tvrdila, že sme nesústredení a mala pravdu. No ak sa človek na „Topola“ sústredí naplno niekoľko hodín, má potom neskôr pocit, že nie je psychicky v poriadku.“<sup>61</sup>*

---

<sup>61</sup> Košťáliková, S.: *Absurdná dráma na Slovensku a jej vplyv na hereckú tvorbu*. Diplomová práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2011. str.63-64

Andrea Krestianová ako *Dcéra*

(pracuje ako člen v Bábkovom divadle na Rázcestí a hosťuje v Štátnej opere v Banskej Bystrici)

*„Ak chcem analyzovať proces inscenovania Slávičej večere, musím v neposlednom rade spomenúť samotného inscenátora, režisérku Katarínu Burdovú. Základnou črtou práce s touto režisérkou bol spôsob spolupráce, ktorý od nás vyžadovala. Nebola totiž typom režiséra, ktorý hercom predhráva alebo ich núti splniť svoju nadiktovanú predstavu do najmenších podrobností. V tomto zmysle bola pre mňa práca s touto režisérkou veľkou skúsenosťou a prínosom. Nemyslím si totiž, že herec by mal byť iba bábkou v rukách režiséra. Hercova tvorivosť je taktiež nesmierne potrebná, inak by sa nedalo hovoriť o hercovi ako o tvorcovi a interpretovi postavy.*

*Celý proces sa niesol v rovine hľadania. Hľadali sme cestu k svojim postavám cez dotváranie a uchopenie ich charakteru, hľadali sme najsprávnejšie významy, dôrazy a intonácie našich replík. Najväčším hľadaním bolo však skúšanie v priestore. Pri ňom bolo treba skĺbiť to, že išlo o inscenáciu, kde je päť postáv sústavne prítomných na scéne, ktorá má tvar neúplnej arény. Teda išlo o neustále hľadanie čo najlepšieho rozloženia postáv v priestore a o vytváranie akýchsi obrazov pri jednotlivých situáciách. Tieto obrazy a rozloženie sa stále menili a konečná podoba niektorých z nich bola možno štvrtým či piatym variantom. Pri tomto procese nás do veľkej miery ovplyvnila aj scéna. Jej jednoduchosť bola pre našu tvorbu hereckého konania paradoxne zložitá, pretože v žiadnom prípade pre nás nebola žiadnou barličkou, práve naopak.*

*Ak sa táto inscenácia tvorila hľadaním, nemožno však povedať, že by sa toto hľadanie skončilo jej premiérou. V texte tejto hry sa dá neustále niečo objavovať práve pre jej hĺbku a nadčasovosť.“<sup>62</sup>*

Vladimíra Valentová ako *Matka*

(pracuje v Prahe)

*„...Najhoršie na celej skutočnosti bolo, že som sa necítila dobre. Opýtala som sa, čo mám robiť, ako mám ďalej postupovať, pokiaľ môže Matka ísť, kde sú jej mantinely. Jednoducho som potrebovala nejaké usmernenie, pokiaľ môže postava smerovať a čo je už priveľa. Lenže odpoveď, ktorú som dostala, ma nenasmerovala vôbec nikde, t.j.: „Matka má neobmedzené množstvo možností“, povedala režisérka. A teraz čo mám robiť? Ako ďalej postupovať? Cítila som nesmierne zúfalstvo a zlosť voči režisérovi, že mi nijako nepomôže a nechá ma trápiť sa. V tomto momente som si myslela, že ryba na suchu sa*

<sup>62</sup> Krestianová, A.: *Tvorba hereckej postavy v interpretačnom divadle*. Diplomová práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2011. str.44-45

*mala lepšie, ako ja na javisku. Vtedy som samozrejme netušila, že cieľom celého skúšania je istá cesta k výslednému tvaru, aspoň si myslím, že to bol zmysel celej práce. Že režisérka zvolila tento proces účelovo, aby sme sami v sebe našli skryté možnosti, pokiaľ sme schopní zájsť pri tvorbe hereckej postavy. Tým, ako budeme donútení neustále premýšľať čo, ako, prečo, sami dôjdeme k určitému výsledku bez toho, aby nám niekto povedal, čo máme robiť. Jednoducho chcela sa dopracovať k „čistému mysleniu“, bez akéhokoľvek ovplyvnenia. Cesta, ktorú absolvujeme neustálym hľadaním, je vlastne návod na pravdivé stvárnenie danej postavy. Lenže kým som sa dopracovala k spomínanému poznaniu, prešla som, takpovediac, „malým hereckým pekľom“ od pochybností, beznádeje, apatie, rezignácie, zlosti, sebalútosti, až po riešenie problému z nadhľadu.“<sup>63</sup>*

Anna Kovalová ako *Matka*

(pracuje v súkromnom kočovnom divadle v Banskej Bystrici)

*„...Každý z nás už mal ako- tak načrtnutú svoju postavu. Čítali sme, čítali, aj s našimi predstavami, a keď sme došli k skúšaniam v priestore, nastal problém. Naša interpretácia sa výrazne líšila od režisérkinej predstavy. Museli sme vymazať predchádzajúce vízie a začať odznova. Režisérka Katarína Burdová nám pomáhala tým, že vytvárala malé situácie, ktoré sme robili ako experimentálne etudy, nesúvisiace priamo s obsahom textu, ale ideovo podobné... Počas skúšobného obdobia bolo pre nás veľmi dôležité nájsť to miesto, kde sa to „láme“, kde to vygraduje a kde sa to mení, či skôr, ako sa to zmení. Potrebovali sme to nájsť v sebe, a nie v texte... Individuálne alebo spoločne sme vymýšľali a hľadali jednoduché etudy, viac-menej na vyplnenie času, ale tak, aby boli plnovýznamové, nie len konanie pre konanie, ale aby to bolo opodstatnené. Spomínané charakterové črty bolo potrebné preniesť do života postáv. Režisérka nám nechávala voľnú ruku. Prichádzali sme s nápadmi, ktoré neboli vždy akceptovateľné alebo odsúhlasené, no zato mnohé boli prijaté aj s obdivom za nápaditosť a metaforickosť či správnosť pochopenia významu...“*

*Aj malá lampa vie osvietiť veľký priestor. Nám Josef Topol dával veľkú možnosť vybrať si vlastnú cestu, nestiesňoval nás, ale nechal nám práve takú škálu možností, až sme v tom boli stratení. Topol je autor, ktorý nemá dno, jeho texty nikdy nedointerpretujeme tak, aby sme si boli istí, že vieme všetko. Je to podmienené aj tým, že je básnik – lyrik, že pracuje s bohatým asociačným materiálom a metaforou, a to ako*

---

<sup>63</sup> Valentová, V.: *Tvorba hereckej postavy v interpretačnom divadle*. Diplomová práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2011. str.40

v jazyku, tak aj vo výstavbe dramatických situácií ako obrazov. My sme našli vlastnú interpretáciu, ku ktorej sme sa dostali pátraním v texte a aj v sebe samých."<sup>64</sup>

Peter Butkovský ako Syn

(pracuje v Bábkovom divadle na Rázcestí v Banskej Bystrici)

„Postava syna mi pomohla dívať sa na niektoré životné situácie z druhej strany. Niečo z nej som si počas skúšobného obdobia nosil stále so sebou. Ako keby to boli jazýčkové váhy, ktoré sa neustále nachyľovali vždy na inú stranu a verím, že to bol v mojom prípade odkaz autora, ktorý túto hru napísal pred takmer polstoročím.“<sup>65</sup>

Peter Olah ako Slávik

(pracuje v divadle Andreja Bagara v Nitre)

„...Od začiatku môjho skúšania tejto inscenácie panovala vo vzduchu nejaká zvláštna atmosféra. Neviem, čím to bolo. Či už išlo o prílišné zahĺbenie sa do textu samotného, alebo sme sa priveľmi rýchlo snažili rozlúsknuť taje tejto hry, to netuším. No v každom prípade to bola atmosféra plynúca z nás, ktorá nám niekedy pomohla nájsť kľúč a otvoriť dvere, no inokedy nám ten kľúč „nesedel“ do tých správnych dverí a hľadali sme nové východisko. Každý z nás mal vytvorenú svoju predstavu o finálnej podobe tohto predstavenia, no nikto netušil, aký úmysel má s nami režisérka. Každá čítačka bola iná, plná rôznorodých nápadov, intonácií. Hlavným účelom bolo pochopiť a porozumieť všetky nejasnosti, ktoré vyplývali z textu. Keď už naše stretávanie začalo mať zmysel, napriek tomu, že nikto nevedel aký, vždy sme to spoločne cítili. Bola to taká zvláštna energia, ktorá sa nám časom dostávala pod kožu a neopustila nás ani pri premiére či reprízach. Akoby sme sa všetci dostali na rovnakú vlnu, ktorá je podľa mňa dôležitá pre spolužitie s hereckým partnerom na javisku.

Počas celého skúšania sme sa márne snažili dozvedieť od Katky rozdelenie alternácií. Výslednú kombináciu sme nevedeli, no napriek tomu sme dúfali v to, že nás Katka nechá v tých pároch, v ktorých sme celé skúšobné obdobie strávili. S odstupom času prehodnocujem toto obdobie s neurčitým pocitom. Najradšej by som tu nechal iba tri body, pretože neviem nájsť tie správne slová na vyjadrenie toho celého, čo sa dialo. Vždy sú svetlé a tmavé momenty. A práve tie tmavé nám najviac rezonujú v pamäti. Nechcem byť negatívny a ani nechcem, aby to celé negatívne pôsobilo, no mám potrebu

---

<sup>64</sup> Kovaľová, A.: *Herec alebo performer – herectvo v (post) dramatickom divadle*. Diplomová práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2011. str.44-46

<sup>65</sup> Butkovský, P.: *Tvorba hereckej postavy v interpretačnom divadle*. Diplomová práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2011. str.40



*napísať tu aj niečo z opačnej stránky.... Často sa stávalo, že sme boli nesústredení, ale celé to vyplývalo z toho, že sme boli demotivovaní. Počas skúšobného procesu sme nepočuli takmer žiadne pozitívum, všetko sa nám zdalo iba „akože“. Nič, čo sme „nahodili“ do priestoru, nebolo fixné, takže každý deň sme začínali od úplnej nuly a niekedy až z mínusu. Nevedeli sme ako, kde, prečo, s kým, aj keď sa nám to Katka snažila vysvetliť. Boli sme frustrovaní z toho, či máme nadviazať na linku, ktorú sme robili včera, alebo len prosto zopakovať už stabilný aranžmán. Niekedy sme z toho boli takí zmätení, že sme často ani netušili, čo robíme... A k tomu kopec maličkostí, ktoré spolu dotvárali absurditu toho celku. Nastalo obdobie, keď sme všetci začali revoltovať a búrili sa proti rôznym pripomienkam, ale to pripisujem nášmu zmätku v duši. Aj naše zabehnuté koľaje v alternáciách boli zrazu narušené a Katka Burdová nás úplne prehodila, čo znamená, že ani jedna moja kolegyňa z pôvodnej zostavy mi neostala. To vo mne vyvolalo asi najväčší pocit nespokojnosti a hereckej neistoty, pretože som si dlhú dobu zvykal a tvoril určitú sieť energie a mikroetúd, ktoré som zrazu musel zahodiť a rýchlo sa preorientovať na nový druh energie a na etudy, ktoré mi neboli vlastné.”<sup>66</sup>*

---

<sup>66</sup> Olah, P.: *Tvorba hereckej postavy v interpretačnom divadle*. Diplomová práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2011. str.41-42



Zľava: Martin Šajgalík *Otec*, Peter Butkovský *Syn*, Soňa Košťáliková *Dcéra*,  
 Ján Bavala *Slávik*, Anna Kovalová *Matka* (J.Topol: *Slávičia večera*.  
 Premiéra: 16.2.2010, Divadelné štúdio FDU, foto: J. Koval)



Zľava: Martin Šajgalík *Otec*, Peter Butkovský *Syn*, Andrea Krestianová *Dcéra*,  
 Peter Olah *Slávik*, Vladimíra Valentová *Matka* (J.Topol: *Slávičia večera*.  
 Premiéra: 16.2.2010, Divadelné štúdio FDU, foto: J. Koval)



Andrea Krestianová *Dcéra*  
(J.Topol: *Slávičia večera*. Premiéra: 16.2.2010, Divadelné štúdio FDU, foto: J. Koval')



Zľava: Andrea Krestianová *Dcéra*, Peter Butkovský *Syn*, Peter Olah *Slávik*,  
Vladimíra Valentová *Matka*, Martin Šajgalík *Otec* (J.Topol: *Slávičia večera*. Premiéra:  
16.2.2010, Divadelné štúdio FDU, foto: J. Koval')

## 6. „ROZUMIEŤ... O TOM NIKDY NEBOLA REČ“ – krok štvrtý

*„Keď môj život skončí,  
Vezmi si moju stravujúcu lásku  
Z dymu, ktorý stúpa  
Z môjho horiaceho tela.“*

(Cunetomo Jamamoto, Hagakure)

Po ťažko stráviteľnej „večeri“ a ročnom spánku, som si dala „ľahké“ raňajky vo forme *Posledného ohňa* od Deay Loher. Našťastie, problém s prekladom sa nevyskytol. Hovorím našťastie preto, lebo vôbec neviem po nemecky a tiež, že slovenský preklad vyšiel v časopise VLNA, číslo 40, rok 2009. Pod preklad sa podpísala Martina Vannayová za odbornej konzultácie Lydie Nagel a Romany Maliti.

Práci s týmto textom budem ešte venovať dostatok priestoru, pretože ako pre mňa tak i pre hercov to bola prvá a veľmi inšpiratívna skúsenosť pri interpretácii tzv. „postdramatického“ tvaru. Som si vedomá toho, že také označenie „postdramatický text“ by si žiadalo väčšie objasnenie. Vlastnosti textov Deay Loher, Martina Crimpa a Marka Ravenhilla, s ktorými som počas výskumu pracovala, sa budem snažiť vysvetliť vždy pri konkrétnom výklade, a to z pohľadu inscenačného, nie teatrologického. V súvislosti s nimi by sa dalo hovoriť o „cool“ dráme, „in-yer-face“ dráme, či o „kontroverznej dráme“ alebo o „eurodráme“ – prvý pojem je zaužívaný v teatrologickom diskurze Vyšehradskej štvorky, druhý je Sierzov, tretí Eleny Knopovej a so štvrtým pracuje môj školiteľ Jan Vedral. Každopádne ide o texty, ktoré, na rozdiel od predchádzajúcich troch, vyjadrujú takpovediac „ducha dnešnej doby“, reálie i obsahy súčasnej globalizovanej postmodernej spoločnosti, a študenti sa s ich výpoveďou môžu jednoduchšie identifikovať, než napríklad pri texte Ibsena či Topola. Voľba textu z tejto oblasti bola teda praktickým výsledkom reflexie dovtedajšieho priebehu výskumu.

Dea Loher sa radí medzi najuznávanejších súčasných európskych dramatikov. O jej iritujúcich textoch je známe, že sú plné násilia. Nie konkrétneho násilia, ktoré sa spája s konkrétnym vinníkom či konkrétnou obeťou. Je to násilie buď vychádzajúce z hĺbky, alebo v podobe zásahu osudu. Zaujímavou črtou u Loher je pozícia obeť a vinníka - tú zámerne zastiera. Typickým rysom jej tvorby sú odkazy na grécku tragédiu, či už cez chór, alebo spomínaný zásah osudu, čo je možné dešifrovať aj v hre *Posledný oheň*.

V predchádzajúcich projektoch (Ibsen, Beckett, Topol) sa študenti stretli s relatívne ustálenými dramatickými formami. Či už išlo o dramatickú postavu, ktorá bola buď konkrétne definovaná, alebo generalizovaná, alebo išlo o Beckettovho antihrdinu; či bola reč o dramatickom čase, lineárnom alebo cyklickom, alebo o priestore, ktorý bol tiež niekedy konkrétne, niekedy len obrazne definovaný; v každom z týchto prípadov sa študenti mohli oprieť o dramatický základ, čím je dramatická situácia. V prípade *Posledného ohňa* Dea Loher sa študenti museli vysporiadať s tzv. „postdramatickým“ textom, ktorý v mnohých ohľadoch popiera dramatické princípy.

## 6.1 Kolektívne My a makety postáv

Sama Dea Loher napísala o postavách vo svojej hre *Posledný oheň*, cit.: „Hra je tragédiou ôsmich indivíduí, ale hlavnú úlohu hrá postava MY, kolektívne vedomie všetkých zúčastnených, prostredníctvom ktorého hra prehovára o stave spoločnosti na začiatku 21.storočia.“<sup>67</sup>

Hoci Loher uvádza osem konkrétnych postáv (*Rabe, Susanne, Ludwig, Edna, Karoline, Peter, Olaf a mŕtvy Edgar*) a kolektívne vedomie *My*, ktoré integruje celý príbeh, ale nie je bližšie určené. Text (v tomto prípade monologické výstupy vo voľnom verši, ktoré tvoria polovicu celej hry) „postavy“ *My*, ako tvrdí sama autorka, cit.: „Text postavy *My* nesmie byť hovorený zborovo, má byť rozdelený medzi jednotlivé hlasy. Rozprávač, prípadne postava nie je vždy určená; keď priradenie tejto postavy nevychádza z kontextu, je ponechané na rozhodnutie režiséra.“<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Vlňa 40/2009. Bratislava: Občianske združenie Vlňa. 2009. str.94

<sup>68</sup> Vlňa 40/2009. Bratislava: Občianske združenie Vlňa. 2009. str.94

Ukážka:

*„My, ktorí rozprávame tento príbeh  
Možnože vôbec neexistujeme  
My, ako spoločenstvo, ktoré predstierame, že sme  
Tak my vôbec neexistujeme  
My, my len dávame dokopy tento príbeh  
kúsok po kúsku  
Lebo veríme, že spolu vieme viac  
ako každý sám  
My, my sme sa našli  
Skamarátili  
Dočasne  
Len preto  
Len z jedného dôvodu  
Síce sa poznáme  
Ale potom sa budeme poznať lepšie  
Môžeme si rozumieť  
To sa stáva  
Niekedy  
Zametáme črepiny  
A spojíme ich  
Rozbité Čosi  
V ktorom sa dá raz za čas niečo spoznať*

*Môžeme si rozumieť  
Rozumieť  
O tom nikdy nebola reč<sup>69</sup>*

Hre *Posledný oheň* musí prísť čitateľ na chuť. Mňa „pohltil“ hneď pri prvom čítaní. Naratívna forma a štruktúra je mierne „znervózňujúca“, ale autorkin štýl je fascinujúci. Expresívny, silne obrazný a citlivý zároveň. Väčšinu textu tvoria rytmicky vystavané prozaické prehovory vedomia *My*, v ktorom sú

---

<sup>69</sup> Vlňa 40/2009. Bratislava: Občianske združenie Vlňa. 2009. str.96

zakomponované repliky jednotlivých postáv. Dešifrovať tento text bola neľahká úloha.

Osoby v *Poslednom ohni* sú akýmisi maketami ľudí, na ktorých autorka postavila obraz spoločnosti.

*Rabe* – vojenský veterán s obviazanými rukami

*Ludwig* – citovo nestabilný manžel, ktorý nedokáže uživiť svoju rodinu

*Susanne* – manželka Ludwiga a nešťastná matka mŕtveho dieťaťa

*Rosmarie* – matka Ludwiga postihnutá Alzheimerom

*Karoline* – estétka a maliarka s amputovanými prsiami z dôsledku rakoviny

*Peter* – narkoman a homosexuál

*Edna* – posadnutá workoholička

*Olaf* – prenasledovaný narkoman

*Kolektívne vedomie MY* - prehovárajúce replikami jednotlivých postáv

*Edgar* (ako uvádza autorka) – mŕtvy chlapec a

*Škrtič Humbolt* – pes.

Nájsť príbuznosť a konkrétne spoločné znaky medzi jednotlivými postavami a „postavou“ *My* by pomohlo vytvoriť si kľúč, ako prideliť repliky konkrétnym postavám a možno by to tiež pomohlo dotvoriť charaktery jednotlivých postáv. Takýto postup by však smeroval k vytvoreniu dialogickej formy na úkor epickej a to by bolo v rozpore s dramatickým štýlom, ktorý charakterizuje Loher.

Uchopiť a spracovať postavy bolo pre študentov náročné:

- Osudy postáv, a z toho vyplývajúce ich pocity a konania: (amputované prsia, Alzheimer, matka a otec, ktorí stratia dieťa, človek ktorý zabil, vojenský veterán, ..atď.).
- Jazyk postáv presýtený obrazmi a metaforami.
- Jednotlivé repliky, ktoré slúžia ako hlavná opora na vybudovanie postavy, boli zašifrované a nesystematicky rozsiate v celom texte.
- Kolektívna postava *My* – vedomie.
- Naratívny štýl.
- Rozklad dramatickej situácie.

Záchytným bodom sa stal príbeh, vypovedaný hneď v prvom obraze.  
V ňom sú spomenuté všetky osoby, bližšie však nekonkretizované.

Ukážka:

*Napoludnie devätnásteho augusta dvetisícniekoľkého  
V jasné poludnie devätnásteho augusta dvetisícniekoľkého  
Bol to august pred  
Je to už niekoľko rokov  
päť štyri tri  
sedem  
Cudzinec  
V jasné poludnie tohoatoho augusta  
Uprostred leta  
A svetlo  
A svetlo v tom auguste  
Vytváralo obrisy vecí domov stromov  
Áut  
A dokonca aj ľudí  
tak jasne akoby boli vytlačené  
horúcou formou, ktorá  
tie okraje rozpálila  
Ktosi, kto kráčal ulicou oproti tebe  
Uprostred toho leta  
Bol obklopený horiacim svetlom  
A vyzeral akoby sa vznášal*

*Na pravé poludnie tohoatoho augusta pred  
pár rokmi  
Vstúpil do našej štvrte cudzinec  
Bol taký cudzí  
Že sa neobzeral  
Nepozeral ani doprava ani doľava  
Išiel dolu ulicou  
Uprostred vozovky*



*Vozovky Pretekárskej dráhy  
Až k Nellinmu baru  
A namiesto toho, aby vstúpil dnu  
Ostal stáť pred vchodom  
Na chodníku  
Kde chlapec, ktorý sa volal  
Mlčanie.  
Kde osemročný  
Pauza. Celkom potichu.  
Edgar  
Pauza.<sup>70</sup>*

Herci sa tak dozvedeli, že do špinavej štvrte mesta prišiel v jeden augustový deň cudzinec *Rabe*, ktorý pomáhal malému osemročnému chlapcovi menom *Edgar* dofúkať futbalovú loptu... a to práve v čase, keď policajtká *Edna* prenasledovala autom narkomana *Olafa*. A práve v tom istom momente, keď sa chlapec rozbehol cez cestu, svietilo prudké slnko a prach z neopravenej cesty sa zdvihol do povetria...

Pomocou dialogických obrazov sa študenti dostali hlbšie do vzťahov medzi postavami. Postavy tak vypovedali sami o sebe alebo prostredníctvom ostatných postáv. Poslucháčom sa objasnili ich profesie, zvyky, návyky, úchyľky, problémy, prejavy, príčiny ich správania, atď.

V ďalšej fáze, prostredníctvom prehovoru kolektívneho *My*, hľadali repliky, ktoré súvisia s ich postavami a dotvárali si tak ich profil. Toto bola dlhá a mravčia práca. Opakované čítanie jednotlivých obrazov, dedukcie, kto práve čo hovorí a prečo to hovorí.

Keď už každý herec poznal svoj text, musel začať rozmýšľať o metaforách a symboloch, ktoré do textu vložila autorka. Napr. obviazané krvavé ruky - vina, klavír - duša človeka, význam mena *Rabe*, namaľované plátno krvavej farby, vaňa plná vody - očista vodou, oheň - očista ohňom a mnohé iné. Vzhľadom k istej „nekomplexnosti“ dramatickej osoby (podľa Zicha dramatikov výtvor), k širokému poľu „nedourčenosti“, ktoré musia inscenátori doplniť vlastnými podnetmi, nemohli sa študenti odvolávať na „nepochopiteľnosť“ autorovho zámeru (ako u Topola) a nemohli sa uchýliť k čírej demonštrácii režisérovej

---

<sup>70</sup> Vlna 40/2009. Bratislava: Občianske združenie Vlna. 2009. str.95

interpretácie. Neostávalo im nič iné ako osobnostne a tematicky dotvárať podnety v texte. To umožnilo pedagógovi v role režiséra výraznejšie (než vo všetkých predchádzajúcich etapách výskumu) stimulovať tvorivosť študentov vychádzajúcu z ich autentických osobnostných predpokladov.

## 6.2 Inscenovanie a rozklad dramatickej situácie

*„Myslím na hercov i režiséra. Ale najlepšie je, že nepotrebujem premýšľať, ako preniesť moju hru a zinscenovať ju. Naopak, premýšľam nad tým, ako to znemožniť. Nepíšem svoje hry pre priestor, píšem ich „proti“ priestoru.“<sup>71</sup>*

(Dea Loher)

V čase skúšania mi profesor Vedral zavolať a navrhol ponuku, ktorá sa neodmieta. 20. november 2011, *Prager Theaterfestival Deutscher Sprache*, Andreas Kriegenburg, *Diebe von Dea Loher*. Dialka-nedialka, sadla som do auta, do GPS (Global Positioning System) zadala Náměstí míru a vydala sa za nemeckou inscenáciou *Zlodejov* od Dea Loher v réžii jej dvorného režiséra. Vo veľmi nápaditej a jednoduchej scénografii, ktorá pozostávala z večne sa točiaceho mlyna, som hlavne sledovala, ako si režisér poradil s dramatickými situáciami. Dea Loher je špecifická v rozložení dramatickej situácie. A to je oriešok nielen pre hercov, ale aj pre režiséra. Inscenovať obraz za obrazom „in medias res“ dramatickej situácie prináša niekoľko rizík. Tento štýl nedáva hercovi priestor pre kontinuálnu výstavbu, naopak očakáva od neho okamžité nasadenie a interpretovanie buď vrcholu, alebo peripetie situácie. Režisér je zas nútený nájsť taký inscenačný spôsob, aby takáto segmentárnosť nezačala diváka nudiť či znervózňovať.

Umelecký dojem a cenná skúsenosť zo dňa 20. novembra 2011 vyvážila 1200 kilometrov autom a dodnes sa z toho večera veľmi teším. Kriegenburg prepojil jednotlivé obrazy spomínaným mlynom, ktorý sa počas celej inscenácie nezastavil a ponúkal množstvo vtipných i emocionálne sugestívnych nápadov.

---

<sup>71</sup> Ballas, I.: *Unestected Pleasure*. Interview with Dea Loher 3/2/12. Preklad Katarína Burdová. (Zdroj: <http://www.haaretz.com/misc/iphone-article/unexpected-pleasure-1.410813>)

Vedela som, že v podmienkach a v technickom vybavení školského divadla nie je možné oprieť sa o scénografiu, ale jedine o herca. Využila som takmer prázdny priestor a herci boli stále prítomní na scéne. To im uľahčilo nebyť „in“ – v postavách a zachovať si požadovaný odstup a tiež „nabehnúť“ do jadra dramatickej situácie.

Akonáhle bol hercom pridelený text, začali pracovať na svojich postavách, prinášali veľa nápadov, vytvárali jednotlivé situácie. Čo bolo pre nich nové a provokovalo ich, bol autorkin naratívny štýl, ktorý vyžadoval odstup od postavy, s čím sa doposiaľ nestretli. Ako stvárniť Susanne, ktorej príbeh sa rozpráva, analyzuje, ktorá ho nezažíva „tu a teraz“? Ako si udržať emocionálnu chladnosť, keď matka práve stratila dieťa? Návodom pre nich bolo, že rozprávajú príbeh, ktorý sa už udial. Tiež im to malo uľahčiť ustriechnúť mieru ich emócií a expresivity, do ktorej Loherine obrazy priam nabádajú. Najlepšou pomocou bola fáza, kedy sa improvizovalo. Každú situáciu, každý obraz inscenovali herci z niekoľkých pohľadov. Napr.:

1. *Susanne príde o dieťa práve teraz*
2. *Susanne prišla o dieťa pred mesiacom*
3. *Susanne Matka prišla o dieťa pred rokom*
4. *Susanne prišla o dieťa pred 10 rokmi*
5. *Suseda Susanne si spomína, ako Susanne prišla o dieťa*
6. *Milenka Susanne si spomína, ako Susanne prišla o dieťa*
7. *Milenka manžela Susanne si spomína, ako Susanne prišla o dieťa, atď.*

Potom sa pozornosť preniesla na inú z postáv.

Herci naratívnej forme rozumeli, teoreticky ju poznali z prednášok hereckých metód 20.storočia, problém bol len zhmotniť ju a preniesť na javisko. Myslím si, že tieto cvičenia študentom pomohli a bolo to ich prelomové štádium v procese skúšania, lebo na vlastnej koži pocítili kedy si udržiavajú odstup a kedy nie. Udržať si „kontrolku“ zapnutú pri každej repríze a neskíznúť do prežívania, to bola neľahká úloha pre nejedného z nich.

### 6.3 Očistec

*Edgar*, mŕtve dieťa – postava, cez ktorú sa vypovedá príbeh, nie je prítomná. Je len prostriedkom a spojivom ostatných postáv. Podobne aj „hlavný“ vinník *Olaf*. Kde je *Olaf*? Narkoman *Olaf*, sledovaný autom s policajtkou *Ednou*, ktorá počas prenasledovania náhodou zrazí dieťa. Absenciou tejto postavy, konkrétneho vinníka a prítomnosťou kolektívneho vedomia *My*, ktoré rozpráva celý príbeh zrazeného dieťaťa menom *Edgar*, prenáša Loher, pre jej tvorbu charakteristický pocit viny, z konkrétnej postavy na celospoločenskú úroveň. Vďaka tomu, že nevieme, kto je *Olaf*, kde je *Olaf* a postupom času spochybňujeme, či je *Olaf* narkoman, dokonca, či vôbec nejaký *Olaf* existuje, odhaľujeme ostatných vinníkov, ktorí síce nepriamo, ale majú svoj podiel viny na úmrtí dieťaťa.

Kto je vinný za smrť dieťaťa? Matka, čo dovolila hrať sa dieťaťu na ceste? Cudzinec, ktorý dieťa nezadržal? Policajtká, ktorá prenasledovala narkomana *Olafa* v presvedčení, že je teroristom? Zdrogovaný *Olaf*, ktorý unikal pred zákonom? Či jeho partner *Peter*, ktorý ho zásoboval drogami? Alebo je vinníkom otec, ktorý sa synovi kvôli milenke *Karoline* nevenoval? A tak sa z jednej tragédie vytvára reťazec pocitov viny. Jediný, kto sa necíti byť vinný je stará Alzheimerom trpiaca stará matka *Rosmarie*... ale aj tá sa stane postupne vinná, lebo vždy zabudne, že *Edgar* je mŕtvy a prihovára sa mu, a tým každému pripomína bolesť a zármutok.

Čo je to vlastne vina? Slovník Psychológie osobnosti definuje vinu ako: „Uvedomenie, že človek porušil etické, morálne či náboženské princípy. Vina sa často spája s pocitom zmenšovania vlastnej hodnoty, s pocitom, že človek musí pykať za zlý skutok.“<sup>72</sup>

A dá sa vôbec niekedy počas života očistiť od viny? Medard Boss<sup>73</sup> popiera túto možnosť. Podľa neho je človek zodpovedný za uskutočnenie všetkých možností života, ktorých je schopný. A keďže každý výber, rozhodnutie

---

<sup>72</sup> Kolektív autorov: *Psychológia osobnosti*: Bratislava. Slovenské pedagogické nakladateľstvo. 1997. str. 482

<sup>73</sup> Medard Boss (1903-1990) – švajčiarsky psychiater, absolvent analýzy Sigmunda Freuda, ovplyvnený Heideggerovou filozofiou. Autor myšlienky Daseinsanalýzy - jej cieľom je priviesť človeka k poznaniu a plnému využívaniu vlastných možností; nie prispôsobenie sa, ale naplnenie bytia.

a správanie znamená potlačenie iných možností, vina za to, že človek nerealizuje práve tie iné možnosti, sa nikdy nemôže zmenšiť.

Nezmazateľný pocit viny viedol Loher nazvať hru *Posledný oheň*. Jediné očistením sa ho možno zbaviť. V tomto konkrétnom prípade je to očistenie ohňom. Táto forma zbavenia viny sa traduje už stáročia. Či už vo forme trestu alebo protestu. Od čias inkvizície a upaľovania bosoriek, až po súčasné sebaupaľovanie tibetských mníchov.

Toto poznanie pomohlo pomenovať priestor, ktorý je v texte dekonkretizovaný. Post mortem. Očistec. Už samotný text k tomu nabáda.

Niekoľko viet z epilógu hry:

*... Nikto z nás tu už nežije...  
... Nechodia na môj hrob...  
... A ja tam ležím a čakám...  
... Ale ako, keď z teba ostal popol...  
... Tak poďme pomaly domov k brečtanu a červom...  
... Robím to ako vtáky na jeseň  
Čakám na správny vietor a  
Vznesiem sa a  
Odletím...<sup>74</sup>*

Scénu tvorila biela kovová vaňa, jedna stolička a jemné fólie, ako medzník medzi životom a smrťou. V hre všetky postavy postupne umierajú. Narkoman *Peter* zhorí omámený drogami, *Karoline* sa stane obeťou atentátu, ktorý ako „čierna vdova“ pripravila *Edna*, *Rosmarie* utopí vo vani vlastný syn *Lugwig*, ktorý následne spácha samovraždu v lese (v našej interpretácii si ľahne k mŕtvej matke do vane). V predposlednom svadobnom obraze si cudzinec *Rabe* berie *Susanne* so sebou a za hudby od Rammstien *Du Hast*<sup>75</sup> podpáli sám seba. Očista ohňom, očista vodou.

<sup>74</sup> Vlna 40/2009. Bratislava: Občianske združenie Vlna. 2009. str.125

<sup>75</sup> (Zdroj: <http://lyricstranslate.com/en/du-hast-you-have.html-0>) *Du.../Du hast.../Du hast mich./Du hast mich!/Du hast mich gefragt./Du hast mich gefragt!/Du hast mich gefragt und ich hab nichts gesagt!/Willst du, bis der Tod euch scheidet,/Treu ihr sein für alle Tage?/Nien!*

## 6.4 Reflexie študentov

Lívia Dujavová ako *Karoline*

(pracuje ako člen v Divadle Janka Borodáča v Košiciach)

*„Postava Karoline mi ponúkla novú možnosť pri práci na postave. Myslím, že herecký základ pramení v Stanislavského metóde prežívania, no doba a náročnosť diváka si vyžaduje aj iné herecké postupy. Aj pri „odcudzovacom“ efekte som postavu analyzovala. Chcela som vedieť, prečo koná tak, ako koná, kde je, v akej je situácii. Nebolo jednoduché koordinovať postavu Karoline s vlastnou osobou. Úlohou bolo diváka istým spôsobom spochybníť nejasnosťou hraníc reálneho sveta a sveta, ktorý je fikciou. Táto technika mala umožniť divákovi skúmavý, kritický pohľad. Režisérkiným i naším cieľom nebolo vyvolať u diváka ilúziu a stav akéhosi tranzu. V momentoch „odcudzenia“ likvidujeme zo svojej predstavy tzv. štvrtú stenu, sme v bližšom kontakte s divákom, môžeme s ním komunikovať, klásť otázky.*

*Z vizuálnej stránky bola scéna riešená jednoducho. Všetky príbehy sa odohrávali v jednom priestore, kde bola plechová biela vaňa symbolizujúca očistu od skutkov. Spájala sa predovšetkým s kúpaním Rosmarie, ktorá sa v každom svojom výstupe vracala k hlavnému motívu, k Edgarovi. Po jej smrti sa dookola opakovala otázka: Zmizla? Čo prispelo k rozvoju dejovej línie. Symbolom bol aj priesvitný igelit ohraničujúci reálny svet s fiktívnym. Jeho strhnutie v závere hry je obrazom života po smrti. Postavy – vedomie oboznamujú diváka so svojím ďalším jestvovaním. Relevantným prvkom hry bola aj hudba dotvárajúca atmosféru príbehu. Často zaznievajúce komerčné melódie poukazovali na dnešnú konzumnú spoločnosť. Celý proces počas budovania inscenácie bol pre mňa prínosom. Oboznámila som sa s novými možnosťami tvorby a prakticky som transformovala, doposiaľ len teoretické poznatky, na javisko.“<sup>76</sup>*

Monika Zaharová ako *Edna*

(pracuje v Prahe)

*„...Bola to výzva. Text je napísaný v štýle, ktorý si vyžaduje inscenačnú tradíciu, ktorú priniesol Bertold Brecht. O jeho epickom divadle som sa zmienila už aj vyššie. V tomto prípade som sa však na to pozerala trochu ináč. Bol tam pomer postáv, ktoré sa*

---

<sup>76</sup> Dujavová, L.: *Dokumentárne divadlo jedného herca na Slovensku na prelome tisícročí*. Diplomová práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2012. str.54

dali skĺbiť zo zastúpením mužov a žien v našom ročníku. To bola výhoda. Problém s nepomerom vo vzťahu dielo –realita je na škole na dennom poriadku.

Pravdupovediac, bola som jednou z mála, ktorá sa na hru veľmi tešila. Mojih spolužiakov totiž vylakal práve text a myšlienka, ktorá sa v nej nachádza. Je to opak Tajovského hier, ktoré sú viac-menej napísané čitateľne a každý hneď vie, čo sa bude diať. Tento text, rovnako ako mnohé z Brechtových hier, je písaný pomerne „lyricky“. Obsahuje mnoho metafor... Vcelku je táto hra napísaná dosť bohato na významy a podtexty, ktoré si musel každý z nás nachádzať. Aj toto bolo dôvodom, prečo som túto inscenáciu milovala hneď od prvej čítačky. Mohla som sa s ňou viac „vyhrať“ a život Edny, v niektorých momentoch obsahoval životné situácie mne blízke.... Cítila som, že prvýkrát stojí predou mnou postava, ktorá je súčasná, a teda môže byť do nej vložená istá moja skúsenosť, aj z viac ako len technického pohľadu. Takýto spôsob písania hier vyžaduje obsiahnuť myšlienku v minimalistickej forme v každom obraze osobitne. Tu bol totiž každý obraz dôležitý sám pre seba, bez závislosti od iných obrazov. Dopovedanie súvislosti medzi obrazmi sa nachádzalo práve v textoch, ktoré boli „scudzené“.

Toto samo o sebe vyžaduje diametrálne odlišný prístup, či už réžie, alebo hercovho umenia. Bolo potrebné nájsť si dve polohy, v ktorých sa text interpretuje. Jedna bola poloha Edny ako postavy a tá druhá bola výpoveď poznačená práve zaujatím, v istej miere, osobným postojom. Hlasovo to bolo potrebné oddeliť, rovnako ako v pohybe a akcii. „Scudzenie“ prichádzalo v momentoch toho najväčšieho expresívneho vypätia v dialógoch, keď som „komentovala“, ako to v skutočnosti vidím teraz, keď už som ako postava po smrti. Hodnotím situácie s určitým odstupom a vychádzam z postavy. Nie je to celkom tak, že by som tie časti hovorila civilne ako Monika Zaharová, ale vyžadovalo si to určitú mieru neštylizovaného prejavu...

Monologické časti sú písané bez interpunkcie. Bolo potrebné preto na texte pracovať o niečo viac, ako pri texte bežne písanom. Celé to bolo „otvorené“ a zo strany režisérky sme dostali voľnú ruku. Mohli sme si sami vybudovať text aj po obsahovej stránke. Ten samozrejme nesmel byť odlišný od pôvodnej myšlienky samotnej autorky. Tu som si „oprášila“ poznatky o rytmike, melodike aj dikcii z čias hodín techniky reči. Bola som vďačná, že som sa mala o čo oprieť. Tieto texty sú vo svojej lyrickosti viac výpovedné ako akcia samotná, a preto sme sa najdlhšie venovali práve tejto zložke. Čítacie skúšky trvali omnoho dlhšie, ako je bežne zvykom. Skúšali sa rôzne varianty prevedenia. Myslím, že konečný výsledok bol adekvátny času, ktorý sme s jeho prípravami strávili. Ohlasy boli rôzne. Líšili sa viac na úrovni réžie než v hereckom prejave. Ohlasy sme mali všetci dobré. Samozrejme, s výhradami, ktoré sú pre našu prácu príznačné.

Na záver by som ešte chcela povedať, že postavy boli alternované. To bolo myslím veľmi plodnou skutočnosťou, pretože sme sa mohli z pohľadu „diváka“ pozrieť na prácu kolegov, čo nás inšpirovalo urobiť to viac či menej ináč. Myslím, že každý herec by mal

*aspoň raz zažiť túto situáciu, aby vedel zohľadniť výhody aj nevýhody takto vzniknutej situácie.*

*Ja som to vnímala ako výhodu.”<sup>77</sup>*

---

<sup>77</sup> Zaharová, M.: *Hlas a pohyb v tvorbe dramatickej postavy a vlastná skúsenosť ako zdroj inšpirácie*. Diplomová práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2012. str.56-59





Zl'ava: Štefan Lengyel *Ludwig*, Daniela Kupčuláková *Susanne*. (Dea Loher: *Posledný oheň*. Premiéra: 15.2.2012, Divadelné štúdio FDU, foto: Katie Hitzinger)



Jakub Janíček *Rabe*. (Dea Loher: *Posledný oheň*. Premiéra: 15.2.2012, Divadelné štúdio FDU, foto: Katie Hitzinger)



Zľava: Lívia Dujavová *Karoline*, Jakub Janíček *Rabe*. (Dea Loher: *Posledný oheň*.  
Premiéra: 15.2.2012, Divadelné štúdio FDU, foto: Katie Hitzinger)



Zľava: Jakub Janíček *Rabe*, Monika Zaharová *Edna*. (Dea Loher: *Posledný oheň*.  
Premiéra: 15.2.2012, Divadelné štúdio FDU, foto: Katie Hitzinger)





Zľava: Daniela Kupčuláková *Susanne*, Jakub Janíček *Rabe*. (Dea Loher: *Posledný oheň*.  
Premiéra: 15.2.2012, Divadelné štúdio FDU, foto: Katie Hitzinger)



Zľava: Monika Zaharová, Jakub Janíček, Roman Martinský, Alexandra Fábryová, Štefan  
Lengyel, Lívia Dujavová, Daniela Kupčuláková – *Kolektívne vedomie MY*. (Dea Loher:  
*Posledný oheň*. Premiéra: 15.2.2012, Divadelné štúdio FDU, foto: Katie Hitzinger)

## 7. „KTO JE ANNA?“ – krok piaty

„Nikto nezažije priamo skutočné príčiny udalostí, ale ku každému sa dostane ich obraz.“<sup>78</sup>

(Jean Baudrillard)

Keď som môjmu konzultantovi, Janovi Vedralovi, predostrela návrh pracovať s poslucháčmi v ďalšej fáze výskumu na texte Martina Crimpa: *Pokusy o jej život*, v jeho očiach som postrehla alarmujúce výkričníky a otázniky. Pôvodne sme konzultovali text Marka Ravenhilla: *Bazén*, príp. niečo od Martina McDonaugha. Rozhodujúcim pragmatickým faktorom pre mňa bolo ako zvyčajne zloženie ročníka.

Čo urobiť, keď sa na prvej hodine *Tvorivý seminár k realizácii absolventského predstavenia* s bázňou a naštylizovaným úsmevom na tvári, na vás pozerá osem žien a jeden muž?

Podľa kritérií, ktoré sme si počas výskumu nastavili, bolo nevyhnutné nadzvukovou rýchlosťou nájsť text, ktorý by svojou štruktúrou nekonkretizoval počet a pohlavie postáv. A tak prišiel poštou priamo z Londýna do Banskej Bystrice tenký zväzok *Attempts on Her Life* od Martina Andrewa Crimpa. Český preklad z časopisu SAD z roku 2002, číslo 2, som už mala v rukách. Ale prekladať z češtiny by bolo proti mojim zásadám.

Tento prekladateľský balvan som tlačila pred sebou niekoľko týždňov. Konzultovala som jednotlivé obrazy s historikmi, psychológmi, spisovateľmi a, samozrejme, s fundovanými prekladateľmi. Veľmi inšpiratívne boli postrehy poslucháča DAMU Davida Košťáka. Vedela som, že nemôžem zastaviť čakajúcich študentov odpoveďou: Počkajte pár týždňov, pracuje sa na preklade a naplniť predpísané semináre napríklad diskusiami o tzv. postdramatickom texte, len aby sa vyplnili predpísané hodiny a študenti neupadli do letargie. Východiskom z tejto, pre mňa dosť napätej situácie, bol výklad jednotlivých obrazov.

---

<sup>78</sup> Crimp, M.: *Attempts on her Life*. London: Faber and Faber. 1997. Preklad Katarína Burdová

A tak pokiaľ sa rodil preklad, študenti každý týždeň dostávali úlohy k jednotlivým obrazom a problémom, ktoré v nich autor rieši a museli nad textom premýšľať a prinášať svoje postrehy. V tomto, pre mňa výnimočnom a ojedinelom prípade, tak tvorba prebehla samotný „dramatický“ text.

## 7.1 Simulakrá

Uviesť hru Baudrillardovým výrokom nabáda každého čitateľa či interpreta pozastaviť sa na chvíľu, zamyslieť sa a nájsť prepojenie medzi autorom, jeho textom a úvodným „mottom“.

Radim Brázda sa vo svojej štúdií<sup>79</sup> zaoberá kľúčovými témami Baudrillardovej filozofie. *Základom je simulácia, ktorej jadrom je vytrácanie sa reality v prospech hyperreality. Hyperrealitu vidí v štyroch krokoch:*

1. *základný odraz reality,*
2. *zvrátenie reality,*
3. *predstieranie reality (už bez modelu) a*
4. *simulakrum<sup>80</sup>, ktoré neznesie žiadny vzťah k realite.*

Baudrillard spája simulakrá:

- s predmodernou dobou, keď je obraz ľahko rozoznatel'ný ako podvrh reality a je považovaný za ilúziu,
- s modernou dobou a industriálnou revolúciou, keď je v dôsledku obrovskej reprodukcie takmer nemožné nájsť rozdiel medzi originálom a kópiou a
- s postmodernou dobou, keď rozdiel medzi originálom a kópiou úplne vymizol a s tým aj realita.

A pokiaľ už nie je možné rozlišovať medzi reálnym a imaginárnym, vytráca sa aj princíp pravdy a nastupuje simulácia. Za obľúbený a najviac ozrejmujúci

---

<sup>79</sup> (Zdroj: [http://aluze.cz/2007\\_01/08\\_Studie\\_-\\_predmluva\\_-\\_Brazda.php](http://aluze.cz/2007_01/08_Studie_-_predmluva_-_Brazda.php)). Brázda, R.: *Jean Baudrillard – simulace, simulakra a reverzibilita*. In Baudrillard, J.: *Dokonalý zločin*. Praha: Periplum, 2001.

<sup>80</sup> Simulakrum, z latinského *simulare*, "napodobovať, jeviť sa", je chápano jako vyprázdnený obraz, pouhá forma bez obsahu, ikona, nápodoba. (Zdroj: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Simulakrum>)

príklad simulakra uvádza Baudrillard film *Kozorožec 1*<sup>81</sup>. Raketoplán *Kozorožec 1* je pripravený odštartovať na Mars. Pár minút pred štartom riaditeľ programu odvádza všetkých troch astronautov mimo lode. *Kozorožec 1*, riadený počítačom, napriek tomu odštartuje bez pilotov. Počas vesmírnej misie však zhorí. NASA je donútená z technických dôvodov inscenovať expedíciu na Mars v televíznom štúdiu a „režiséri“ misie sú donútení reálne usmrtiť kozmonautov, ktorí nikdy neopustili Zem.

Jan Vedral v dizertačnej práci *Horizont událostí* v kapitole *Postdramatická singularita*, podkapitola *Labyrint nepříběhu a bifurkace* venuje pozornosť otázkam simulovanej reality v príbehu. Citujem: „*Lidská zkušenost vnímá skutečnost jako něco neprediktabilního, procesy v ní probíhající jako nezvratné a neovlivnitelné, míru diskontinuity prožitku světa jako natolik zásadní, že každá snaha ukončit příběh je vnímána jako znásilňování událostí ve směru intencionální autorské prediktability, tedy jako lež. Milosrdná lež příběhů je tolerována v projevech masové kultury. V artificiální oblasti je však potenciální lživost příběhů vnímána jako nepřipustná. Drama s příběhem jako by už nebylo schopné napodobovat skutečnost, ale bylo jen simulakrem, umělým obrazem, skutečnost vlastně zastírajícím.*“<sup>82</sup>

Martin Crimp v *Pokusoch o jej život* nepriamo odkazuje na Baudrillardovo simulakrum. Barbora Doležalová vo svojej záverečnej práci *Martin Crimp: od překladu k adaptaci*<sup>83</sup>, nachádza simulakrá už v texte *The Treatment* (1993), na ktorý hra *Pokusy o jej život* nepriamo nadväzuje. „*Postarší manželský pár, Jennifer a Andrew, sbírají podklady pro film od mladé dívky Anne. Jedna z jejich taktik, jak na ni zapůsobit, je přinutit ji si myslet, že ji Andrew miluje. Paradoxně se Andrew do Anne opravdu zamiluje, simulovaná skutečnost se stane realitou. V další, mediální, rovině The Treatment, kterou má Baudrillard na mysli především - „Události musí být za mediální skutečností a musí se jí přizpůsobit. Na místo událostí nastupuje reálnější než reálné: hyper-reality“ (Brázda, 2001: 169) - dojde ke zmanipulování skutečného příběhu, se kterým Anne přichází původně: je vytvořeno něco, co podle tvůrců lépe odpovídá skutečnosti, co je*

<sup>81</sup> *Capricorn One*. Drama/Sci-Fi/Thriller. USA/Velká Británie. 1978. 123 min. Réžia: Peter Hyams

<sup>82</sup> Vedral, J.: *Horizont událostí: Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu*, Dizertačná práca, Bratislava : VŠMU, SAV, 2009.

<sup>83</sup> Doležalová, B.: *Martin Crimp: Od překladu k adaptaci*. Bakalárska práca. Brno : Masarykova univerzita, 2010.

*skutečnejší než skutočný príbeh. Do tohoto už Anne nezapadá, podľa tvůrců vlastně neodpovídá ani svému vlastnímu příběhu: „John: Nicky Anne nehraje, Nicky je Anne. Nicky si Anne osvojila. V určitých chvílích je Anne víc než sama Anne.” (Crimp, SAD 1/94: 142)*

Simulakrum sa dá najľahšie vyčítať z udalosti alebo z príbehu, v ktorom sa v istom momente realita moduluje a stáva sa z nej len simulácia reality. Podobný princíp ako v *The Treatment* je zreteľný aj v *Pokusoch o jej život*.

Odkazy na simulakrum sa tiahnu takmer celou hrou. V obraze *Tragédia lásky a ideológie* sú diváci svedkami vytvárania televízneho príbehu, ktorý sa priamo pred nimi a za prítomnosti samotných aktérov inscenuje a moduluje podľa požiadaviek „doby“. Tretí obraz, *Viera v nás*, pripomína tragickú reportáž „z miesta“ vyvraždenej osady, silno pôsobí na city divákov so zámerom získania finančných príspevkov. *Hrozba medzinárodného terorizmu™* ponúka skreslený obraz ženy - teroristky, ktorej kruté skutky pramenia z traumy z detstva alebo *Komunikácia s mimozemšťanmi* či *Pornó*, v ktorom asistentky agentúry presvedčajú divákov, aké neuveriteľné možnosti poskytuje povolanie pornoherečky.

## **7.2 Absencia dramatickej postavy**

„Tá tvár mi je povedomá, ale nedokážem si spomenúť na meno...” Pre človeka je prirodzenejšie zapamätať si skôr tvár než meno. Pravdepodobne preto, že vizuálny vnem je silnejší ako sluchový. A možno kvôli jej rozmanitým morfológickým znakom. Alebo jednoducho preto, že práve tvár je základné informačné centrum, prostriedok na vyjadrenie výrazov a emócií, ktoré ukazujú charakter a prejavujú dušu. Každá komunikácia je jasnejšia, pokiaľ prebieha tvárou v tvár než cez telefón, sms, e-mail, facebook či ďalšie sociálne siete. Čím je tvár taká výnimočná?

Spisovateľ Elder Lindahl v štúdiu o Lévinasovej tvári *Face-to-face* pripisuje dôležitosť ľudskej tváre putu matky a dieťaťa. „*Počiatkové a následné stretnutia dieťaťa s matkinou tvárou sú hybnou silou v živote oboch. Tvár matky poskytuje malému dieťaťu teplo, stabilitu, prijatie a zmysel „kontinuity“. Svet, ako miesto pre život, vníma dieťa intuitívne a len z prejavov matkinej lásky. Jej tvár je pre*

*dieťa ako Božia tvár a dieťa vďaka nej cíti, že svet mimo maternice je spoľahlivé a dôveryhodné miesto. Naopak, pohľad na tvár dieťaťa vyvoláva u rodičov i ostatných zázračný pocit, úžas nad nekonečnými možnosťami, ktoré so sebou prináša každý nový život.*<sup>84</sup>

Lévinas nepripisuje výnimočnosť ľudskej tváre jej fyziognómii. Nezáleží mu na farbe očí, na veľkosti nosa, čela, uší, pier, či je tvár zarastená alebo oholená, či má vrásky.

Lévinasova tvár je čistá tvár, čestná bez akejkoľvek obrany či ochrany. Hoci sa na ňu naniesie make-up, jej koža ostáva naďalej nahá. Tvár sama o sebe je nositeľom významu, ktorý vnesie do vnútra človeka. Ostatné ostáva v pozadí. Stretnutie tvárou v tvár je teda základný mechanizmus tak pre zraniteľnosť, ako aj pre zaistenie zodpovednosti.

Z biblického hľadiska je v tvári zakódované prikázanie Nezbiješ. Exkurzom do histórie sa s otázkou tvárou v tvár a čistotou tváre stretávame, napr. pri popravách. Väčšinou majú odsúdení, odhladnuc od vierovyznania, buď zahalené hlavy, prípadne zaviazané oči, sú otočení chrbtom, alebo kľáčia tvárou sklonenou k zemi. Dôvod sa dá vysvetliť z dvoch hľadísk: buď sa berie ohľad na anonymitu popravujúceho, alebo sa tak predchádza priamemu očnému kontaktu. Dôsledok je však v oboch prípadoch rovnaký, vedome je vylúčený stret tvárou v tvár. (Pravdepodobne aj preto sa dodnes za najnedôstojnejšiu popravu považuje zastrelenie od chrbta.) Podobným príkladom z úplne kontrastnej oblasti je tehotenstvo ženy. Až ultrazvuk a sonografické vyšetrenie, ktoré vizuálne potvrdí existenciu bábätka, príp. jeho pohlavie, zaručí matke istotu a primä ju vytvoriť si osobný vzťah k bábätku a hľadať preň meno.

Meno je úzko prepojené s tvárou. Človek inak pristupuje k niekomu, koho nepozná, ako k tomu, ktorého pozná menom. Možno aj preto sú vo väzniciach mená nahradené číslami. Ako keby číslo už nebolo ľudská bytosť, a tak je omnoho jednoduchšie zachádzať s ňou neosobne, prípadne ubližovať jej a manipulovať ňou.

Zaistenie anonymity alebo skôr zamedzenie pocitu zodpovednosti pri pohľade do tváre iného človeka, s ktorým sa dá identifikovať, sa stalo súčasťou dnešnej mediálnej doby. I keď predstavitelia sociálnych sietí dementujú toto tvrdenie a považujú skôr sociálne siete ako prostriedok na rozšírenie

---

<sup>84</sup> (Zdroj: <http://www.pietisten.org/summer02/facetoface.html>). Preklad Katarína Burdová



a obohatenie komunikačných schopností u mladých ľudí. „Všeobecne sa predpokladá, že nové médiá a sociálne siete môžu spôsobovať u mladých ľudí odcudzenie alebo odosobnenie vzájomnej komunikácie. Tieto predpoklady sa však nepotvrdili. Súčasní mladí ľudia sú veľmi sebavedomými a pragmatickými používateľmi.“<sup>85</sup>. Je pravda, že melodiku reči je možné nahradiť adekvátnymi emotikonmi a pocit bezpečia je pri niektorých sociálnych sieťach zaručený „červeným gombíkom“. Pocity istoty a spolupatričnosti, a hlavne zodpovednosti, v minulosti zaužívaný osobným kontaktom, však dnes nahradila anonymita a neosobnosť. To bolo niekoľko úvah o význame anonymity. V tzv. postdramatických textoch, akým je aj *Pokusy o jej život*, nachádza táto anonymita (beztvárnosť) výraz v koncepte deštrukcie či absencie postavy a jej naratívny nahradením.

Hoci Hans-Thies Lehmann vo svojej knihe *Postdramatické divadlo*, z roku 1999, nevenuje veľa pozornosti anonymite a absencii postavy ako jednej z črt tzv. „postdramatického“ divadla, je zjavné, že za posledné roky sa tento problém stáva predmetom záujmu u mnohých súčasných tzv. „postdramatických“ autorov. V mojom prípade som sa s tým náhodne stretla v troch inscenovaných textoch. Tak, ako je absencia dramatickej postavy nosným pilierom Crimpových *Pokusov o jej život*, u Deay Loher sa pocit viny dekoduje v kľúčovej kolektívnej „postave“ *My*, ktorá sa vedome fragmentárne objavuje takmer vo všetkých obrazoch, ale nikdy sa nezhmotní do konkrétnej postavy, s ktorou by sa divák mohol identifikovať a nakoniec v projekte *Bazén*, kde ústredným motívom je absentujúca postava *Ona*, podobne ako Crimpova Anna.

Absencia postáv sa tiahne celým textom *Pokusy o jej život*. Hra sa skladá zo sedemnástich scén, ktoré zdanlivo na seba nenadväzujú (nesúhlasím s tvrdením Dana Rebellata, ktorý považuje Crimpove obrazy za neprepojené - sám Crimp tvrdí, že medzi jednotlivými obrazmi existuje súvislosť a dokonca aj dej). Jediný spoločný a pomenovaný aspekt, ktorý je príznačný pre všetky obrazy, je žena Anna. Jej meno má rôzne mutácie: Anny, Anya, Annie, Anuška, Anička. Táto „postava“ Anny, napriek veľkému množstvu svojich identít zostáva záhadou. Kto je vlastne Anna? Príjemkyňa telefónnych správ, hrdinka z telenovely, značka auta, obeť vojny, turistická sprievodkyňa, matka, stará matka, fyzička, mimozemšťanka, popstar, teroristka, umelkyňa, utečenec, strom,

---

<sup>85</sup> (Zdroj: <http://www.zive.sk/facebook-a-ine-socialne-siete-nie-su-anonymne-tvrdi-prieskum/sc-4-a-286675/default.aspx>)

dievča od vedľa, pornoherečka, väzenkyňa, vyšetrovatelka, dieťa, mŕtve dieťa, predmet rozhovoru? Anna je kýmkoľvek z nás.

### 7.2.1 „Zákazník“

Problém dekonkretizácie objasňuje Dan Rebellato vo svojej knihe *Divadlo a globalizácia* ako vyprchávanie singularity. Vytrácanie konkrétnosti a vytváranie abstraktnejších postáv, napr. u Becketta (*Vladimír a Estragon, Čakanie na Godota; Winnie a Willie, Šťastné dni*), či vytváranie postáv zredukovaných len na označenie pohlavia, príp. okyptené časti tela, sa objavuje už na začiatku druhej polovice 20. storočia. Pre dnešnú dobu, cit.: „*Postupne vyprchávajúca singularita je príznačná najmä pre dramatikov éry globalizácie: Sarah Kane nasledovala dráhu načrtnutú Beckettom a dostala sa od Iana a Cate v Blasted až ku A, B, C a M v Crave a vo svojej poslednej hre Psychóza 4.48 neuvádza vôbec nijaké postavy. V tomto smere ju ovplyvnil Martin Crimp svojou hrou Attempts on Her Life (Pokusy o jej život), ktorá obsahuje sedemnášť scén (Crimp ich nazýva „scenármí“, možno aby podčiarkol ich provizórny status) pozostávajúcich z replík bez príslušnosti k postavám, ktoré sa pri inscenovaní zakaždým rozdelia podľa uváženia, a tak vznikajú nové situácie. Neprepojené scény spája len meno Anne a jeho varianty – meno postavy, ktorá sa (pravdepodobne) nenachádza na javisku, pôsobí raz ako roztopašná tínedžerka, inokedy ako brutálna teroristka. Anne je charakterizovaná nadmieru a zároveň vôbec, takže je temer nemožné postihnúť ju ako osobu. Meno Anne naznačuje neurčitý člen (v angličtine „an“, pozn. prekl.) a hra je výnimočná najmä možnosťou vytvoriť živú neurčitú postavu.“<sup>86</sup>*

Martin Crimp teda nepíše o konkrétnej postave alebo postavách, ponúka nám niečo neurčité, člen, ktorý môže byť priradený ku komukoľvek z nás. Najzrejmšie je to vo štvrtom obraze s názvom *Zákazník* (The occupier).

Ukážka:

- Je jednou z tých, ktorí veria odkazom na pokladničných bločkoch.
- Ďakujeme vám za návštevu.

<sup>86</sup> Rebellato, D.: *Divadlo a globalizácia*. Bratislava. Divadelný ústav. 2010. str. 67-68

- *A nikdy neprekročí predpísanú diskrétnu zónu....*
- *Nikdy.*
- *... tak ako sa nikdy nerozpráva s vodičom počas jazdy.*

*Pauza.*

- *Keď jej príde nevyžiadaná pošta, zo všetkého najskôr urobí ...*
- *Čo? Šálku čaju?*
- *Áno. Potom si sadne v kuchyni k stolu, vezme list a otvorí ho. Otvorí ho a číta ho tak pozorne, akoby to bol list od jej vlastného syna, ktorý teraz žije v Amerike.*
- *V Kanade, momentálne.*
- *Je jednou z tých, ktorí veria, že vylosované čísla boli ...*
- *V Toronte.*
- *... len jej šťastné čísla. Čo svojím spôsobom samozrejme boli. A ak odpovie do desiatich dní, dostane tajomný darček. / V Toronte? Naozaj?*
- *Nebude to tajomný darček, to nie. Zaškrťáva políčko, zaškrťáva políčko s darčekom, ktorý by chcela dostať: možno rádiobudík, fotoaparát alebo sadu / miniatúrnych skrutkovačov.*
- *Sadu miniatúrnych skrutkovačov alebo jednorazový fotoaparát.*
- *Je nefajčiarka.*

*Ticho.*

- *Je stopercentne nefajčiarka. Hoci si myslím, a určite mám pravdu, že si občas vezme cigaretu od iných ľudí.*
- *Presne tak. Na párty.<sup>87</sup>*

Áno, tu Crimp zámerne priraduje určitý člen „The“, pretože paradoxne „Occupier“ (Zákazník) sa nespája s ničím konkrétnym: ani s miestom, a ani s menom. Toto oslovenie je bežné a tradované v anglicky hovoriacich krajinách pre hromadnú korešpondenciu všetkým obyvateľom. Laicky povedané: pre kohokoľvek, kto niekde býva. Namiesto vážený pán alebo pani a príslušné meno, dostanete od reklamných spoločností obálku len s menom Occupier - zákazník.

---

<sup>87</sup> Crimp, M.: *Attempts on Her Life*. London: Faber and Faber. 1997. str.23-24. Preklad Katarína Burdová

### 7.3 Inscenovanie a tematizácia obrazov

Ako som uviedla, inscenovaniu textu predchádzali dlhé hodiny prekladu a následného čítania, keď sme sa spoločne snažili vypátrať, koľko postáv hovorí ten ktorý obraz, ktoré sa ponechajú ako monologické výstupy, z ktorých sa naopak vytvorí dialóg dvoch, troch a viacerých postáv. Počas tejto fázy poslucháči odbúrali prvotný vzdor a nechúť púšťať sa do hry takéhoto nedramatického štýlu. Začali hľadať a snažili sa porozumieť Crimpovým obrazom. Najsilnejším impulzom bola odpoveď na ich otázky: Prečo máme inscenovať text, ktorý svojou formou reflektuje svet a priam kopíruje dnešný život? (Narážali na klipovosť Crimpovho štýlu a témy, ktoré nie sú pre diváka ničím tajomné, ničím zvláštne.) Nie je toho dosť okolo nás? Veď to, čo teraz čítame, dostáva divák každý deň prostredníctvom médií! Odpovedala som simulakrum.

Začali sme sa rozprávať o simulovanej realite, čo u študentov vzbudilo veľký záujem a vyslovene ich „nakoplo“. Definovali sme témy jednotlivých scén, študenti na každú skúšku začali prinášať nové nápady, vnárali sa do obrazov, objavovali v nich stále nové a nové motívy a ponúkali možnosti, ako ich interpretovať tak, aby divák porozumel, čo mu chcú sprostredkovať. Nevnášali do tvorby seba, ale svoju skúsenosť. Začali tvoriť. Už sa prestali zapodievať tým, že je v texte absencia dramatickej situácie, že nemá fabulu, dokonca dramatické postavy samotné. Práve nedramatická obraznosť a nutkanie interpretovať zakódované témy boli pre študentov hnacím „motorom“. Ako príklad si dovoľím priblížiť niekoľko výstupov a ich výsledný tvar, ktorý sme tematizáciou obrazov dosiahli. (Na čas upúšťam od prvej osoby jednotného čísla a píšem v pluráli - ide o kolektívnu tvorbu, ktorú si síce môžem privlastniť z pohľadu pedagóga, z roviny tvorivej to boli najmä prínosy poslucháčov.)

#### 7.3.1 „Mamka a ocko“

*„...Mnohí prelomoví spisovatelia 80-tych rokov ostali v poslednej dobe sentimentálni. Hovoria o nádhernej záhrade, inšpirácii a o nenahraditeľnom pocite otcovstva a ďalej o tom, ako vždy strpnu, keď začujú plač svojho dieťaťa*

*a potom opisujú pocit úľavy, keď uvidia vlastné dieťa zdravé a spokojné...v náručí au-pair-ky..."*<sup>88</sup>

(Martin Crimp)

Obraz rozkladu rodiny. Obraz odcudzenia rodiny. Rodičia s hrdosťou rozprávajú o svojej dcére Aničke, ktorá „odletela z hniezda“ a cestuje po celom svete. Prezerajú fotky a ubezpečujú sami seba, že sa na nich Anička usmieva. Ústredným motívom v tomto obraze boli rozpixelované obrázky.

Ukážka:

- *Vidíme fotky, však.*
- *Vidíme veľké množstvo fotiek.*
- *Vidíme ich zblízka, tak zblízka, že dokážeme rozpoznať malé bodky. Sranda, ako sa v určitom bode všetko zmení len na tieto malé bodky - dokonca aj jej úsmev.*
- *Je to šťastný úsmev. Je to dosť úprimný úsmev.*
- *Áno, je to úprimne šťastný / úsmev.*
- *Pretože nikto ju nenúti, nikto ju nenúti usmievať sa, však nie?"*<sup>89</sup>

Práve toto rozpixelovanie sme využili aj pri výrobe bulletinu ako kontúrovaný farebný portrét 8 hercov à la Warholovu Marilyn Monroe. Dialóg mamy a otca, ktorí nám dávajú prvé informácie o Anne, sme rozdelili medzi všetkých hercov. Tí (už počas príchodu divákov) vedú rozhovor, kde je asi Anna a rozdávaajú v hľadisku fotografie „Anien“ vo forme bulletinov. Postupne sa vytratia medzi divákmi a na scéne ostáva položený červený batoh - jediný prvok, ktorý sa tiahne celou inscenáciou.

---

<sup>88</sup> Sierz, A.: *The Theatre of Martin Crimp*. Bloomsbury. 2013. str.95. Preklad Katarína Burdová

<sup>89</sup> Crimp, M.: *Attempts on Her Life*. London: Faber and Faber. 1997. str.27. Preklad Katarína Burdová

### 7.3.2 „Predmrazené“

Posledný Crimpov obraz. Opäť dohady, kto je Anna, kde je Anna a či vôbec nejaká Anna je. Príznačným prvkom tohto obrazu sú simultánne repliky.

Ukážka:

- *Ten článok o tom hercovi.*
  - *Tú záležitosť s tým politikom.*
  - *To o tom čerstvom lososovi.*
  - *To o tom vrahovi. Ktorý 37 bodnými ranami zabil matku, zatiaľ čo jej dieťa spalo.*
  - *A to bolo jeho vlastné dieťa.*
  - *Nie, nebolo to jeho. Jeho vlastné dieťa bolo pri tom.*
  - *Priviedol svoje vlastné dieťa, aby sa pozeralo.*
  - *Priviedol svoje dieťa, aby sa pozeralo, ako vraždí matku toho iného dieťaťa.*
  - *Priviedol svoje vlastné dieťa. Priviedol svoje vlastné dieťa v pyžame, aby sa pozeralo, ako to urobí. Ako ju zabodne. Áno.*
  - *A to môže?*
  - *Môže čo?*
  - *Znamenáť „predmrazený“?*
- Ticho.*<sup>90</sup>

- *O čo tam išlo?*

- *O lososa?*

- *Áno.*

- *No, išlo o to, akým spôsobom definujete slovo „čerstvý“. Čo môže slovo „čerstvý“ konkrétne znamenať v spojení napríklad „čerstvý losos“.*

- *Myslíte, či to môže znamenať „predmrazený“?*

- *Presne tak.*

*Čo urobil?*

Študenti prišli s nápadom interpretovať tento obraz akcentovaním jednej hrdinky Anny, ktorá sa „rozpolť“ a stanú sa z nej dve odlišné Anny. Vymysleli si pohybovú choreografiu, doniesli si hudbu a denne cvičili fyzicky náročné etudy. Cítila som, že tento výstup je ako „z inej opery“, a nezapadal do môjho konceptu, no nemala som srdce im to neuznať. Pracovali s takým nadšením, že

<sup>90</sup> Crimp, M.: *Attempts on Her Life*. London: Faber and Faber. 1997. str.85-86. Preklad Katarína Burdová

odmietnutie ich prínosu by mohlo zničiť celú tú príjemnú tvorivú atmosféru. Ich pohybový výstup som teda nechala a záverom ho „scudzila“. Prerušil ho motív večne prítomného červeného batohu a masy ľudí na letisku, v ktorom sa ktorakoľvek Anna, Anya, Anička, Anuška či Aňa stráca a stane sa z nej len neurčité „an“. V tomto prípade som konečne, pre dobro študentov, potlačila v sebe režiséra v prospech pedagóga.

### 7.3.3 „Bez názvu (100 slov)“

Tento obraz dávam ako príklad jedného z tých, ktoré sa nepodarilo poslucháčom tematizovať. Niekoľkí návštevníci galérie sa v diskusii pokúšajú analyzovať artefakty znázorňujúce Annine pokusy o samovraždu. Názov obrazu *Bez názvu (100 slov)* a sto slov rozdelených po skupinách medzi repliky evokujú Jungov asociačný experiment podnetových slov.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> „*Pokusné osoby byly vyzvány, aby odpovídaly prvním slovem, které je napadne na podnětové slovo (dále zkracuji PS) experimentátora. Byla používána sestava sta PS, kde zastoupení jednotlivých slovních druhů mělo přibližně odpovídat jejich frekvenci v běžném jazyce. Nebylo ovšem užito všech; později šlo hlavně o jména a slovesa.*

*Základní varianta tvořila tato slova:*

1. hlava, 2. zelený, 3. voda, 4. píchat, 5. anděl, 6. dlouhý, 7. loď, 8. orat, 9. vlna, 10. přátelský, 11. stůl, 12. tázat, 13. stát, 14. vzdorovitý, 15. stonek, 16. tančit, 17. sníh, 18. nemocný, 19. hrdost, 20. vařit, 21. inkoust, 22. zlý, 23. jehla, 24. plavat, 25. cesta, 26. modrý, 27. chléb, 28. hrozit, 29. lampa, 30. bohatý, 31. strom, 32. zpívat, 33. soucit, 34. žlutý, 35. hora, 36. hrát, 37. stůl, 38. nohy, 39. mrav, 40. jezdit, 41. stěna, 42. hloupý, 43. sešit, 44. pohrdat, 45. zub, 46. správný, 47. národ, 48. páchnout, 49. kniha, 50. nespravedlivý, 51. žába, 52. odloučit, 53. hlad, 54. bílý, 55. hovado, 56. sledovat, 57. tužka, 58. kalný, 59. švestka, 60. trefit, 61. zákon, 62. milý, 63. sklo, 64. hádat se, 64. koza, 66. velký, 67. brambor, 68. malovat, 69. část, 70. starý, 71. květina, 72. bít, 73. skříň, 74. divoký, 75. rodina, 76. prát, 77. kráva, 78. cizí, 79. štěstí, 80. vyprávět, 81. slušnost, 82. úzký, 83. bratr, 84. škoda, 85. čáp, 86. falešný, 87. úzkost, 88. líbat, 89. požár, 90. špinavý, 91. dveře, 92. velet, 93. seno, 94. tichý, 95. posměch, 96. spát, 97. měsíc, 98. barevný, 99. pes, 100. mluvit. Je nutno poznamenat, že pro odlišnou gramatickou stavbu němčiny (koncovky asociačních slov většinou méně prejudikují) i pro jinou zvukovou podobu nelze přesně srovnat výsledky asociačního experimentu v originále a v překladu.

*V původní variantě šlo o soustavu dvou set PS a pak dvě série po stu PS, určené pro pokusy s odklonem pozornosti. Ukázalo se, že při sestavování soustavy PS je třeba brát v úvahu různé provokační schopnosti slovních druhů. Tak např. slovesa podmiňují kvalitnější odpovědi nežli podstatná jména, která jsou snáze zodpověditelná. Při posuzování druhů slov jsou pak různé možné kombinace, jako např. podstatné jméno - sloveso, podstatné jméno - přídavné jméno, podstatné jméno - podstatné jméno atd.“*  
(Zdroj: <http://jung.sneznik.cz/asociacni.htm>)

Hľadali sme spoločne spôsob ako interpretovať tento terapeutický obraz, pokiaľ sme nechceli prezradiť terapiu samotnú. A vo všeobecnosti, hrať niekoho, kto „nie je v poriadku“, či skôr u koho nie je diagnostikované, prečo a ako nie je v poriadku, je dosť citlivá záležitosť, ktorá môže viesť len k strápneniu celého hereckého výstupu. Východiskom boli opäť Crimpove simulakrá a diskusia pripomínajúca televíznu reláciu *Studio Kroměříž*. Hostia v štúdiu mali viesť diskusiu na tému Anna a jej „pokusy o život“ a moderátor relácie mal v určenom reakčnom čase reagovať na dané asociačné slová, ktoré sa nachádzajú v texte. Tým by sa simulovaná realita umocnila o fakt, že aj samotný terapeut v podstate nemusí byť, ako som už raz podotkla, v poriadku.

Poslucháči sa snažili splniť požiadavky, ktoré som od nich očakávala, vytvorili si diskusné typy a vytvárali si herecké nuansy, ustriehli si mieru ich „poruchy“. No nadstavba celého prevyšovala ich životné skúsenosti a vyžadovala si omnoho zrelších hercov s určitou mierou nadhľadu.

#### **7.3.4 „Viera v nás“**

Opačný výsledok priniesol výstup *Viera v nás*. Text referuje o historických udalostiach s vyvraždením a vypálením osady. (Pravdepodobne je to odkaz na vojnu na Balkáne, pretože tam aj stromy majú mená.) Pre ozrejmienie si dovoľím uviesť časti z textu.

Ukážka:

*- Celú minulosť má zapísanú v tvári. Je tam zapísaná ako história. História jej rodiny. História krajiny ako takej - história krajiny, kde jej rodina žila celé generácie.*

*Ticho.*

*- Je to nejaké údolie.*

*- Je to nejaké údolie - áno - hlboko v horách.*

*- Je to údolie hlboko v horách, kde sa tradície zachovávajú už po generácie. A sú tam ovocné stromy.*

*- Každé dieťa, ktoré sa narodí v tomto údolí, má svoj ovocný strom, ktorý sa zasadí s jeho menom. Vlastne je to taký obrad.*



- *Formálny – presnejšie - obrad.*
- *Tento formálny obrad sa odohráva na dedine. A od generácie ku generácii sa tento formálny obrad pomenovania stromov odohráva vždy pri narodení každého dieťaťa.*
- *Inými slovami tie stromy majú mená.*
- *Majú mená tak, ako ich majú obyvatelia. Existuje osoba a existuje strom. Existuje Anya- žena a existuje Anya- strom*
- ...
- ...
- *Ale teraz, devastácia.*
- Ticho.*
- *Devastácia. Harmónia generácií bola zničená.*
- *Presne tak. Tento bezpečný uzavretý svet bol rozorvaný na kúsky.*
- *Harmónia generácií bola zničená. Ženy boli znásilnené. Malé deti vypitvané.*
- *Ženy boli znásilnené a potom vypitvané. Muži sa navzájom rozsekali na kusy.*
- *Brat zabil brata.*
- *Bratranec zavraždil sesternicu. Brat znásilnil sestru.*
- *Brat znásilnil - áno - sestru a psy sa teraz bijú o zvyšky.*
- *Benzín, ktorý poháňal zastarané traktory a generoval elektrinu pre čiernobiele televízory, bol použitý na podpaľovanie ľudí.*
- *Áno.*
- *Najskôr na podpaľovanie živých ľudí a teraz, zo zdravotných dôvodov, na spaľovanie ich tiel.*
- ...
- ...
- *Je to všeobecný problém, / zjavne.*
- *Je to všeobecný problém, v ktorom spoznávame, v ktorom tak zvláštne spoznávame sami seba. Náš vlastný svet. Našu vlastnú bolesť.*
- *Náš vlastný hnev.*
- *Univerzálna vec, ktorá záhadne ...*

- *Ktorá záhadne obnovuje / navracia.*
- *Ktorá záhadne obnovuje – myslím, že áno - áno - vieru v nás.*<sup>92</sup>

Študentov tento výstup oslovil asi najviac. Prijala som ich nápad doslova ilustrovať Crimpov text. Celý výjav bolo opäť potrebné „scudziť“, čím sa otvoril priestor pre simulakrá. Reportáž udalostí. Bola to reportérka, ktorá ponúkala divákovi „live“ zábery na kameru z centra diania udalostí. A počas jej reportáže sa simultánne demonštroval príbeh. Poslucháči tu dostali priestor využiť hlavne poznatky z javiskového pohybu. Vytvorili zo svojich tiel veľký košatý strom, ktorý sa na hudobný motív *Gulag Orchestra* plynule rozčlenil do stromov v sade. Keď stáli v radoch, z vetiev stromov sa stali vzpažené ruky odsúdencov, ktorí čakajú na popravu. Keď po odstrele popadali na zem, pomocou imaginárneho „čističa“ sa poukladali jeden na druhého a vytvorili masový hrob. V tomto momente prišiel prvý „scudzovací“ efekt. Na reportérkino chodidlo dopadla ruka jednej z obetí. Nenápadne, aby to nebolo v zábere kamery, odsunula nohou časť tela obeť a s úsmevom pokračovala v reportáži. Spod masy mŕtvych tiel sa za hrdelného revu začala vyslobodzovať polomŕtva Anya.

Mrazivý výjav prázdnych bezduchých schránok človeka – na jednej strane „vyhorená“ Anya, na druhej vysoko profesionálna reportérka. Celý výstup sa končí bodovým svetlom na reportérku, ktorá si v domnienke, že kamera je už vypnutá, utiera z tváre simulované slzy, čistí usoplený rukáv a upravuje rozmazaný mejkap.

### **7.3.5 „Hrozba medzinárodného terorizmu“<sup>TM</sup>**

*„Nenaslouchajte tým, ktož tvrdí, že hlas lidu je hlasem Božím; vždyť zběsilost davu je vždy velmi blízka šílenství.“<sup>93</sup>*

(Alcuinus)

<sup>92</sup> Crimp, M.: *Attempts on Her Life*. London: Faber and Faber. 1997. str.17-22. Preklad Katarína Burdová

<sup>93</sup> *The Concise Oxford Dictionary of Quotations*, Oxford University Press, 1993. : „*Nec audiendi qui solent dicere, Vox populi, vox Dei, quum tumultuositas vulgi semper insaniae proxima sit.*“

Text tohto obrazu pripomína súdny proces, ktorý pojednáva o neľudských skutkoch Anny – teroristky; predkladajú sa dôkazové materiály a odhaľuje sa príčina jej konania.

Pri tomto obraze, myslím, že to bolo v čase, keď ešte nebol celý text preložený, prišiel jeden poslucháč s návrhom. Rozmýšľal som nad týmto výstupom a mám návrh, ako by sa dal interpretovať. Navrhol faktor strachu ako prostriedok moci. Nastali dlhé diskusie, prichádzali príklady, kde a ako sa faktor strachu najviac využíva. Definovali sme demagógiu, manipulovanie ľudí, až sme sa dostali ku sektám. Študenti priniesli štúdiu o knihe *Kde sú dnes proroci?*<sup>94</sup>, ktorá pojednáva o tom, kto sa dnes odváži postaviť pred ľudí a označiť sa za proroka. Citujem: „*Táto prorocká charizma dnes spočíva v schopnosti vidieť hlbšie do súvislostí vecí a javov, v schopnosti formulovať hodnoty, ktoré predstavujú skutočný zmysel života a z toho vyplývajúce priority. Spočíva tiež v schopnosti angažovať sa za hodnoty, ktoré predstavujú objektívne spoločné dobro pre všetkých. Pritom toto angažovanie alebo formulácia priorít má prorocký rozmer iba vtedy, ak je motivovaná teologicky, teda v zameraní na Boha.... Naša súčasnosť je však charakteristická atomizáciou každého spoločenstva, teda aj každého spoločného programu, voči ktorému je možné pozitívne alebo negatívne argumentovať. Preto pohľad na charizmu ako protiklad voči inštitúcii zrejme už nie je celkom aktuálny, aj keď v určitej podobe môže mať nejaký význam. Nositeľom charizmy teda zostáva ticho svojím životom vydávať svedectvo o hodnotách, ktorým človek uveril a ktoré si v svojom duchovnom svete rozvíja smerom k zmysluplnému cieľu.*“<sup>95</sup>

Faktor strach nám zabral viac času ako som predpokladala, nie však z ich nevedomosti, ale naopak. Keď sme sa z počtu mnohých návrhov dohodla konkrétna podoba, študenti mohli začať tento výstup tematizovať. Výsledný tvar bolo stretnutie členov náboženskej sekty.

---

<sup>94</sup> (Zdroj: <http://www.impulzrevue.sk/article.php?776>,) In. BRAULIK, G. – LOHFINK, N.: *Kde sú dnes proroci?*. KBD Svit – Vydavateľstvo Michala Vaška 1997.

<sup>95</sup> (Zdroj: <http://www.impulzrevue.sk/article.php?776>,) In. BRAULIK, G. – LOHFINK, N.: *Kde sú dnes proroci?*, KBD Svit – Vydavateľstvo Michala Vaška 1997.

### 7.3.6 „Pornó“

„Nie náhodou Hirax nazval svoju prvú motivačnú knihu *Šlabikár šťastia: Návrat k sebe*. Jednoduchou formou vhodnou pre prváčikov v nej vysvetľuje princípy seba prijatia, odpustenia, pozitívneho myslenia, pustenja rodičov, pochopenia choroby, rozpustenia bolesti, vyriešenia problému, zanechania boja, počúvania srdca, vnímania symbolov života, oslobodenia sa od bôľov iných. Príde aj na zákony zrkadlenia, príťažlivosti a rezonancie, dôležitosti nepretvarovania sa, škodlivosti sľubovania, prijatia cudzej i vlastnej smrti, aby sa dostal až k energii z tvorenia, rebélie, meditácie, k dôležitosti ďakovania, chválenia, nezosmiešňovania, neposudzovania a v neposlednom rade k úcte k milovanej zemi. Autor vás nenútenou a pozitívnou cestou navedie k znovuobjaveniu vlastného dieťaťa v sebe, opäť sa z vás pokúsi stvoriť prirodzených bláznov a pošepne vám návod, ako sa stať bytosťou, ktorá zoberie vlastný život do svojich rúk, prevezme zodpovednosť za svoje činy a opustí súčasný Matrix. Baričák totiž neverí na zmenu cez politikov. Jeho rovnica je iná a jednoduchá: zmeňte seba, dajte to cez lásku deťom a tie zmenia zajtrajšok.“<sup>96</sup>

Od faktoru strachu sme sa presunuli k faktoru šťastia. Cez tento fenomén tematizovali študenti obraz *Pornó*.

Schválne som začala túto kapitolu mierne ironicky, citujúc z jedného zo súčasných návodov pre šťastný život, konkrétne z besteselleru Pavla Baričáka *Šlabikár šťastia* (v súčasnej dobe vydaný už aj druhý a tretí diel). Motivačné publikácie typu: „Úspech si ty!“, „Od stresu k úspechu len za 31 dní“ (s poznámkou: Kúpte si tento titul spolu s titulom „Asertivitou proti stresu“ spolu len za 16,97€. Ušetríte 1,21€), „Okamžité sebavedomie“, „Zmeňte svoj život za 7 dní“, „Šťastie nie je náhoda“, „100 dní šťastia: Najviac stratený deň nášho života je ten, keď sme sa nezasmiali“, atď. plnia výklady kníhkupectiev a internetové stránky e-shopov. Ich úlohou je navodiť čitateľovi pocit „beztiažovosti.“ Skutočné postmoderné a globalizované Eldorado!

Čo je to šťastie? Vo svojej knižnici som sa nedopátrala k definícii tohto pojmu. Internetový zdroj <http://sk.wikipedia.org> uvádza:

„Šťastie môže byť:

- druh pocitu, pozri šťastie (pocit)

<sup>96</sup> Baričák, P.: *Šlabikár šťastia: Návrat k sebe*. Martin . HladoHlas, 2012. Poznámka vydavateľa.

- *priaznivá zhoda okolností, priaznivá udalosť; úspech*
- *šťastné pomery alebo okolnosti*
- *zastarano: možnosť vydaja*<sup>97</sup>

Keď som si „preklikla“ na šťastie ako pocit, internetový zdroj ma oboznámil s nasledovným:

*„Šťastie je stav spokojnosti so životom, blaho, ktoré pociťujeme ako radosť, spokojnosť, povznesenie; taký stav človeka, ktorý zodpovedá najväčšej vnútornej spokojnosti s podmienkami vlastného bytia, plnosti a pochopeniu života a uskutočneniu jeho ľudského poslania. Šťastie je splnenie ideálu, dôsledok plného rozvinutia ľudských možností. K šťastiu patrí prvok náhody, ktorý často prichádza ako dar.*

*Šťastie je komplexný zážitok radosti s ohľadom na vyplnenie nádejí, prianí, očakávaní, ich zjednotenie s človekom samým a ich vedomé prežívanie; stav vnútorného pokoja, spokojnosti s vlastným životom. Šťastie vystupuje ako cieľ ľudskej túžby a konania, jeho dosiahnutie sa stáva zmyslom ľudského života. Môže vystupovať ako najvyššie dobro, ktorého dosiahnutie je možné prostredníctvom úspechu, moci, zdravia, lásky, sebarealizácie a pod.*<sup>98</sup>

Tak ako v dnešnej dobe ovláda ľudí faktor strachu, tak podobnú pozíciu v ich živote zohráva faktor šťastia. Jeden je podmienený druhým. Faktor strachu je v súčasnosti taký silný fenomén, že ľudia dokonca neveria vo vlastnú schopnosť byť šťastným alebo si ju nepripustia. Tak isto sa bránia nezištne urobiť šťastným niekoho iného; zo strachu, že čokoľvek pre šťastie druhého urobia, nebude prijaté ako šťastie. A tak sa utiekajú k publikáciám, ktoré navádzajú ako urobiť druhého šťastným. Prízvukujú, že prvým dôležitým krokom je urobiť šťastným samého seba. A dominoefekt začne pracovať - otvárajú sa bezodné možnosti ako si naplniť svoj sen, ako dosiahnuť osobné méty, ako urobiť zmeny vo vlastnom živote, aby sa stal človek lepším, príťažlivejším a spokojnejším. A tí druhí ostávajú už len tí druhí.

Tému šťastia sme rozvinuli cez úspech, moc a blahobyť. Študenti interpretovali tento obraz prostredníctvom náboru (kastingu) do pornografického priemyslu. Vytvorili si štylizované súčasné typy - figúry ako panenské dievčatko, modelka, džigolo, naivka, atď., medzi ktorými sa opäť objavuje „postava“ Anny. Na záver výstupu (kedy sa opäť objavuje simultánny text) všetky typy splynú v

<sup>97</sup> (Zdroj: <http://sk.wikipedia.org/wiki/šťastie>)

<sup>98</sup> (Zdroj: [http://sk.wikipedia.org/wiki/šťastie\\_\(pocit\)](http://sk.wikipedia.org/wiki/šťastie_(pocit)))

uniformný „archetyp“ šťastných Anien a nasadnú do lietadla, ktoré s nimi poletí za vytúženým snom.

Ukážka:

...

- *Porno ...*
- *... je vlastne opakom toho, čím sa zdá byť.*
- *Pretože namiesto konzumácie obrazov ...*
- *... ich produkuje.*
- *To je pre ňu jedna z krás porna.*
- *Áno?*
- *Má svoj vnútorný život.*
- *Je citlivá voči svetu.*
- *Príbeh zneužívaného a citovo otupeného dieťaťa ...*
- *... ponižovaného ...*
- *... a potom fotografovaného alebo natáčaného, bez toho by to vedelo ...*
- *... je v skutočnosti smiešnou karikatúrou.*

....

....

- *Mohla by sa napríklad stať modelkou ...*
- *... televíznou osobnosťou ...*
- *... rozbehnúť vlastnú reštauráciu alebo cestovať po svete.*
- *Mohla by maľovať ...*
- *... profesionálne plávať ...*
- *... alebo študovať za chemickú inžinierku.*
- *Anna by mohla zmeniť svet ...*
- *... skoncovať s utrpením zvierat ...*
- *... skoncovať s utrpením ľudí ...*
- *... a naučiť sa lietať v helikoptére.*

...

...

- |  |  |
|--|--|
| - <i>Anna prešla ulicami Bukurešti ...</i> | - <i>Anna teraz predvedie</i>            |
| - <i>... a načúvala tlkotu srdca.</i>      | <i>bezpečnostnú polohu ...</i>           |
| - <i>Rozpustila sa s ľadovcami na</i>      | - <i>... ktorú by ste mali zaujať na</i> |

*póloch...*

- ... a vplávala do úrodných delt.
- Osobne schvaľovala značku importovaného piva.
- Kúpila si celú stránku v novinách ...
- ... aby mohla vydať úplnú a necenzurovanú obhajobu.
  
- Vyhubila cigánov ...
- ... a kúpila si vetvičku pre šťastie.
- Ukrižovala sa, aby umrela ...
- ... tretieho dňa vstala z mŕtvych ...
- ... nechala si narásť briadku ...
- ... a triumfálne vstúpila do Mekky.
- Anna nás zachráni od úzkostí nášho storočia ...
- ... a uvedie nás do veku, v ktorom duchovné a materiálne ...
- ... komerčné a všedné ...
- ... vlnenia a častice ...
- ... budú konečne žiť v harmónii!

*výzvu letušky ..*

- Hlavu dole.
- Kolená pritiahnúť k sebe.
- Pri nedostatku kyslíka ...
- ... sa kyslíkové prístroje sa spustia automaticky.
- Nasadte si prístroj a kyslík začne prúdiť.
- Keď je spustený kyslík, nefajčite.
- Prosíme skontrolujte si, či máte zapnutý bezpečnostný pás ...
- ... stolík pred vami je sklopený ...
- ... a vaše sedadlo je vo vertikálnej polohe.
- Počas letu ...
- ... si môžete zakúpiť bezcolný tovar z našej ponuky.
- Anna nás zachráni od úzkostí nášho storočia ...
- ... a uvedie nás do veku, v ktorom duchovné a materiálne ...
- ... komerčné a všedné ...
- ... vlnenia a častice ...
- ... budú konečne žiť v harmónii!<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Crimp, M.: *Attempts on Her Life*. London: Faber and Faber. 1997. str.44-46. Preklad Katarína Burdová

## 7.4 Kde je pravda?

V internetovém denníku *iDNES*, v rubrice Kultura bol pod názvom *Dramatik Crimp: Politici pravdu neradi* uverejnený rozhovor Kateřiny Kočíčkové s Martinom Crimpom. Citujem abstrakt z neho, kedy autor rozpráva o hre *Pokusy o její život*.

***„...Ve hře Pokusy o její život jste zkoumal možnosti jazyka: rezignujete například na promluvy jednotlivých postav, text se sestává z jakoby nahodile vybraných replik. Ve Venkovu jste se vrátil k tradiční formě. Proč?***

*Dlouho mi trvalo, než jsem Pokusy napsal. Za život uděláte jen jednu takovouhle věc. Já ji napsal ze zoufalství nad tím, jak se dnes tvoří hry. Překvapily mě reakce publika: v Pokusech vidělo obraz globalizace a vlivu reklamy. Na to jsem při psaní vůbec nemyslel, hra vznikla skutečně jen z osobní frustrace. Pro mě to ale nebyl začátek nové cesty, spíš konec jedné linie.*

***Nejsou dnes lidé unaveni experimenty? Nepřejí si návrat k příběhům a tradičním formám vyprávění?***

*Nevím, co si přeje publikum, ani se tím nechci řídit. Nicméně vyprávět příběh je vždycky důležité. V tomhle je divadlo konzervativní instituce - bez příběhu se neobejde. A najdete ho i v Pokusech o její život, ač někteří tvrdí, že tam nic takového není.<sup>100</sup>*

---

<sup>100</sup> (Zdroj: [http://kultura.idnes.cz/dramatik-crimp-politici-pravdu-neradi-dxe-/divadlo.aspx?c=A021105\\_175927\\_divadlo\\_vlk](http://kultura.idnes.cz/dramatik-crimp-politici-pravdu-neradi-dxe-/divadlo.aspx?c=A021105_175927_divadlo_vlk))



## 7.5 Reflexie študentov

Zuzana Ďuríková ako Anna

(pracuje ako člen v Teatro Burlesque na Malorke)

*„...Čítané skúšky boli v tomto projekte veľmi dôležité. Neslúžili len na oboznámenie s textom, ale najmä na objasňovanie skutočností ukrytých v texte. Crimp svojím špecifickým trpkým spôsobom vložil do textu množstvo metafor, odkazov na mýty, historické a spoločenské udalosti, ktoré sme postupne odhaľovali. Vzhľadom na to, že postavy neboli diferencované, spočiatku sme texty čítali v náhodnom poradí hercov. Tento postup je netradičný, pretože väčšinou už počas prvých skúšok je presne určené, kto hrá ktorú postavu a následne na nej daný človek pri čítaní pracuje. V tomto prípade to však nebolo možné. Katarína Burdová, ako vedúca projektu, s nami najprv potrebovala konzultovať náš názor na celý text, na jeho idey a naše predstavy o jeho spracovaní. Naše postrehy a myšlienky si zapisovala a nechala sa nimi inšpirovať, čím sa začala vytvárať prvotná koncepcia inscenácie. Postupom času sa vyprofilovalo rozdelenie jednotlivých textových celkov medzi nás hercov a začali sme skúšanie v priestore... Netradičnosť textu nám prinášala aj neobmedzené možnosti jeho spracovania. Využívali sme dokonca rozdielne formy práce v každom jednom segmente – od psychologického realizmu, cez paródiu, preexponovanú štylizáciu, sošné deklamačné herectvo, až po alternatívne postupy tanečno-pohybového divadla. Pri „klasickom“ texte by opäť tento postup pravdepodobne nefungoval. Ale keďže v tomto Crimpovom experimente absentuje dramatický oblúk a korelácia jednotlivých fragmentov, mohli sme si túto rôznorodosť divadelných foriem v jednej inscenácii dovoliť...*

*Práca v priestore bola rovnako rôznorodá. V niektorých prípadoch mala Katarína Burdová jasnú predstavu o podobe daného obrazu a my sme sa na základe improvizácie snažili túto predstavu naplniť. Takýmto obrazom bol napríklad obraz s názvom Viera v nás. Dostali sme jasné inštrukcie, akú podobu by mal mať tento obraz a čo ním chceme divákovi odovzdať.... Oproti Viere v nás a Zvláštnemu sa vyskytovali segmenty, o ktorých podobe nemala Katarína Burdová presnú predstavu, no vedela, čo by sme mali daným obrazom divákovi odovzdať a sprostredkovala nám základnú inštrukciu pre tvorbu...*

*Naproti predchádzajúcemu sa vyskytovali aj obrazy, ktoré sme po dohode s K. Burdovou „zobrali do vlastných rúk“ a pracovali sme na nich výlučne sami...*

*Práca na tomto projekte bola pre moju prax veľmi prínosná nielen po hereckej, ale aj po dramaturgickej, hudobnej a ďalších stránkach, no najmä po stránke špecifickej práce s netradičným dramatickým textom.”<sup>101</sup>*

---

<sup>101</sup> Ďuríková, Z.: *Dramatický text a jeho herecká interpretácia v rôznych divadelných formách*. Diplomová práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2013. str. 76-78

Štefan Lengyel ako „an“

(pracuje ako učiteľ Literárno-dramatického odboru Základnej umeleckej školy v Šahách a hosťuje v Divadle z Pasáže)

*„...Hlavným problémom hry v začiatkovej fáze tvorby bola pre nás bola jej nedejovosť. Dokonca ani náš dramaturg nedokázal vyskladať aký-taký súvislý dej. Druhým znakom bolo, že hra nemala postavy v pravom zmysle slova. Existovali síce autorom vyznačené repliky, ale tie nemali takmer v žiadnom prípade nejaké zaujatie. Autor nám nepomohol ani scénickými poznámkami. Podobná situácia je aj v antických hrách, keď sú použité len minimálne, ak nerátam poznámky typu: vyjde z dverí paláca. Hra bola prijatá s odporom aj pre našu hereckú malichernosť, pretože snom väčšiny hercov je zobrazenie výraznej postavy realistického typu. V tejto hre nebola žiadna výrazná individualita. Pri opakovaných čítaniach sme sa striedali, režisérka nám nedovoľovala osvojiť si niektorú časť. A vždy po nich nasledovalo zdieľanie nápadov a asociácií. Hlavne tie realistické mi prekážali, ale, našťastie, nielen mne. Režisérka nás podporovala v kreatívnosti nápadov, z ktorých si neskôr po určitom prekombinovaní vybrala. Text sme teda mali brať skôr ako impulz, tak ako nám to odporučil aj náš dramaturg...“<sup>102</sup>*

---

<sup>102</sup> Lengyel, Š.: Význam prednesu v postmoderne: Hranice divadla v postmoderne. Diplomová práca. Banská Bystrica. Akadémia umení. 2013. str.44



Ivana Halašová. *Viera v nás.*  
(M. Crimp. *Pokusy o jej život.* Premiéra: 13.2.2012, Divadelné štúdio FDU.)



Zuzana Ďuríková. *Viera v nás.*  
(M. Crimp. *Pokusy o jej život.* Premiéra: 13.2.2012, Divadelné štúdio FDU.)



(c)katie.hitzinger

Zľava: Štefan Lengyel, Zuzana Ďuríková, Dominika Peleová, Mária Olejníková. *Bez názvu (100 slov)*. (M. Crimp. *Pokusy o jej život*. Premiéra: 13.2.2012, Divadelné štúdio FDU.)



(c)katie.hitzinger

Štefan Lengyel. *Hrozba medzinárodného terorizmu™*. (M. Crimp. *Pokusy o jej život*. Premiéra: 13.2.2012, Divadelné štúdio FDU.)

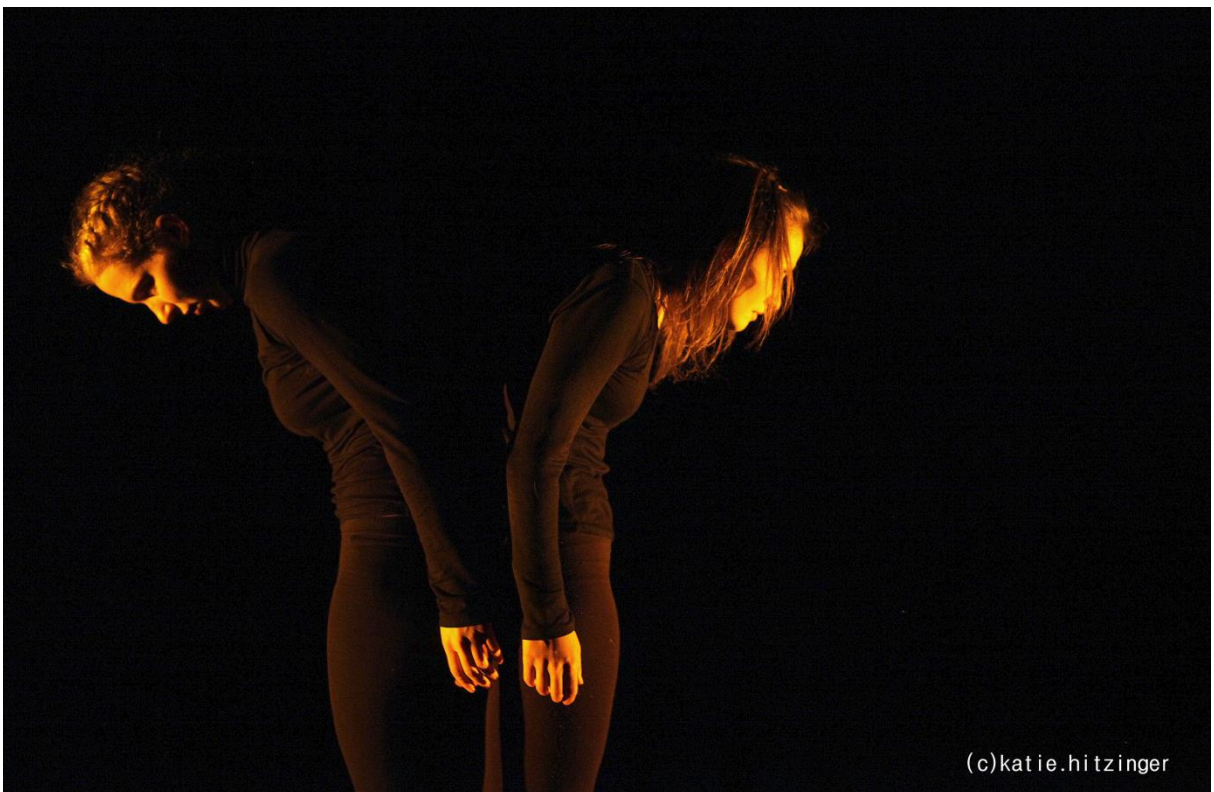




(c)katie.hitzinger

Dominika Peleová. *Zvláštné.*

(M. Crimp. *Pokusy o jej život.* Premiéra: 13.2.2012, Divadelné štúdio FDU.)



(c)katie.hitzinger

Zľava: Zuzana Ďuríková, Jana Jenčová. *Predmrazené.* (M. Crimp. *Pokusy o jej život.* Premiéra: 13.2.2012, Divadelné štúdio FDU.)

## 8. „DNES SME VŠETCI UMELCI“ – krok šiesty

*„Niektoré hry vám len tak skrsnú hlave, potom ich dáte na papier a až potom uvažujete nad tým, ako by sa dali zinscenovať. Iné hry, ako napríklad táto, sa zrodila zo špecifického vzťahu.“<sup>103</sup>*

(Mark Ravenhill)

Toto boli slová Marka Ravenhilla na premiére jeho hry *Bazén (bez vody)* v Drum Theatre Plymouth dňa 22. septembra 2006. Text vznikol za spolupráce s divadelnou skupinou Frantic Assembly, ktorá požiadala Ravenhilla o spoluprácu. Podnetom pre tvorbu sa stali fotografie Nan Goldinovej (bezprostredné každodenné snímky – portréty, zamerané na drogy, sexualitu, prostitúciu, násilie) a inšpiráciou nepochybne bola aj jej životná tragédia (po páde do vyprázdneného bazéna utrpela ťažké zranenia, ktoré poznačili jej nasledujúcu kariéru).

Keďže sme s prof. Vedralom zvažovali tento text už v predchádzajúcom akademickom roku, preklad bol pripravený a ja som len čakala, koľko poslucháčov dostanem do ročníka. Pretože stanoviť presný dramaturgický plán v časovom predstihu pre piatok herectva je nemožný, je najlepšie mať v zálohe aspoň jeden dramatický text, a to taký, ktorý vám dá voľnú ruku pri určovaní počtu postáv. V tomto ročníku som mala k dispozícii dve ženy a štyroch mužov, ostatní štyria herci dostali zmluvu v profesionálnych divadlách.

Tentoraz som zvolila iný postup ako pri predchádzajúcich projektoch. Hneď po prvej čítačke, kedy som ani k autorovi ani k textu nepovedala ani slovo, som im zadala niekoľko otázok nad ktorými mali porozmýšľať a ponúknuť odpovede.

- Koľko postáv ste objavili v texte, akého pohlavia?
- Kde sa príbeh odohráva?
- Kedy sa príbeh odohráva?

---

<sup>103</sup> Ravenhill, M.: *pool (no water) and citizenship*, Methuen drama, London, 2006, autorova poznámka. Preklad Katarína Burdová.

- Kto je postava *Ona*?
- Sú v texte dramatické situácie? Ak áno, pomenujte ich.
- Aké znaky, ktoré sa vymykajú dramatickému textu ste v hre našli?

Vedela som, že tieto alebo otázky podobného znenia budem od nich dostávať nasledujúce skúšky, tak som sa rozhodla, že spoločne na ne nájdeme odpovede ešte skôr než budú vyslovené.

Odpovede:

- Pri počte a pohlaví postáv sa väčšina študentov šalamúnsky prispôsobila ich reálnemu stavu v ročníku. Každý tam v prvom rade uvidel alebo počul sám seba a potom kolegov z ročníka, s ktorými vedel, že bude spolupracovať.

- Otázku času zodpovedali všetci ako prítomnosť. Pádnyimi argumentmi boli technické výdobytky, ako vymazanie a skopírovanie do notebooku, digitálna zrkadlovka, atď.

- Väčšina študentov odhalila primárny priestor. Pomenovali ho ako liečebňu, sanatórium, terapia závislých, atď. Indikátorom bola jediná veta v texte: *„Ale ja chcem, pán doktor, chcem patriť ku skupine, veľmi to chcem, ale keď oni nechcú...“*<sup>104</sup>

- Tzv. postdramatické znaky im nerobili problém: štruktúra a forma textu, absencia dramatickej postavy, nejednota času a priestoru, skoky v čase a v priestore, atď.

- V texte objavili pomerne dosť „dramatických“ situácií: predstavenie, pozvanie, presvedčanie, návšteva, párty, pád do bazénu, nemocnica, fotenie, stabilizácia v nemocnici, pobyt vo vile, uzdravenie, ničenie fotiek, záver, atď. V skutočnosti nešlo o dramatické situácie, išlo o celky, ktoré mohli študenti tematizovať.

Zaujímavý a rozdielny bol ich pohľad na postavu *Ona*. Parafrázujem niekoľko ich názorov:<sup>105</sup>

- *„Ona- môže byť reálna, aj nereálna postava - nachádzajúca sa iba v myšliach skupiny ako akýsi ideál, nedosiadateľný cieľ, Boh, na ktorého sa dá zhodiť zodpovednosť za všetko.*

<sup>104</sup> Ravenhill, M.: *pool (no water) and citizenship*, Methuen drama, London, 2006. str.18. Preklad Katarína Burdová.

<sup>105</sup>Burdová Katarína, osobná a mailová komunikácia z októbra 2014

*Podľa mňa by to mala byť reálna postava tak, ako sa spomína v texte - bývalá členka skupiny, ktorej sa vďaka talentu podarilo posunúť ďalej, na svojich bývalých kamarátov nezanevrela, no je jej jasné, kde sa stala chyba - v nich. Reálna, ale symbolizujúca „zodpovedné a nedosiahnuteľne Božstvo“, nepochopenú intelektuálku medzi hlúpymi, ktorú hlúpi nenávidia, lebo jej závidia a nemajú moc sa dostať na jej úroveň.*

*Javiskovo by sa dala stvárniť pomocou herečky, bábky z umelých materiálov, alebo ako imaginárna postava (v skutočnosti ale reálna)." (Filip Hajduk)*

*- „Podľa mňa táto žena stelesňuje dokonalosť. To, čo nikto z nich nedosiahol, to, po čom všetci túžia." (Zuzana Miklošková)*

*- „Kto je ich kamarátka za ktorou prišli na párty? Za celý čas v texte nie je spomenuté jej meno. Nazvime ju Kym. Kym je niekto, kto patril pred istým časom do ich skupiny narkomanov a pseudo umelcov. Ale na rozdiel od ostatných sa na Kym usmiala šťastena a dostala sa práve skrz umenie (fotografiu) do inej sociálnej vrstvy. Tak sa rozkmotrila s bývalými kamarátmi, pretože oni zostali stále na dne. A začali jej závidieť, čo prerástlo až v nenávisť." (Jozef Kubánek)*

*- „Osoba, o ktorej sa hovorí v texte je reálna osoba, ktorá zomrela, môže sa však pracovať s tým, že ona ako osoba niečo symbolizuje, vychádzajúc zo vzťahov a postojov k ostatným osobám. Podľa mňa má v sebe aj negatívnu aj pozitívnu symboliku, v závislosti od uhla pohľadu, ktorým môžu byť ostatné postavy a ich postoje k nej." (Filip Štrba)*

*- „Kto/čo: metaforicky vzaté ONA - tá, čo prvá a nebojácne skočí do prázdna a ostatní sa len prizerajú, čudujú sa a krúčia hlavami. Je podľa mňa niečo také ako úprimnosť, rozumej biela vrana (ten, čo nahlas poukáže na korupciu). Taký ten odvážny človek so vztýčenou bradou a vypnutou hrudňou, ktorého aj tak niekto z mafie odbachne pred domom a susedia sa zhrozene pozerajú a priatelia plačú, ale doma u niekoho len tak krúčia hlavami, že čo si, dopekla, otvárala tú chlebaseň. Alebo dievčenská naivita, ktorá hrdá bolestivo doplatí na svoju dôverčivosť." (Jana Szendreiiová)*



Od jednoduchých pomenovaní kým alebo čím všetkým môže byť Ona, či je to blahobyt, niečo trblietavé, úspech, alebo zradca, karierista, ten, kto znevážil človeka, zradil priateľov, dehonestoval umenie... sme sa dostali k závažnejšej téme, a to k významu a k hodnote umenia v dnešnej dobe. Kto je dnes umelec? Ten kto zažil úspech a slávu? A čo je cieľom umenia? Atd'. Názorov bolo veľa a väčšinou protikladných, tak som si uvedomila, že toto filozofovanie nás už nikam nenasmeruje a je čas pustiť sa do práce. Ravenhill vychádzal z mladých umelcov a jeho myšlienka bola vyjadriť, čo všetko dokáže s človekom urobiť závisť. Ako sa vyrovná s tým, keď jeho priateľ ostane slávny? Ako to zrazu naruší vzťahy? Aké drobnosti a zákernosti vyplávajú na povrch? Akým krutým sa človek dokáže stať?

Posudzovanie toho, či Ona konala správne, keď odhadla dobu a využila pozostatky „jedného z nich“ na výrobu umeleckého diela, som odložila bokom. Príbeh nie je o nej. Príbeh je o skupine mladých ľudí, „outsiderov“, ktorí sa túžili stať umelcami, a z konkrétnych príčin svoj sen nenaplnili. Ona je len kontrastom voči ich životom a prostriedkom, cez ktorý sa dá demonštrovať ich slabé stránky.

## **8.1 Inscenovanie pocitu**

Text sa rozdelil medzi 6 postáv. Typologizovali sme ich ako:

Postava A: manažér krachujúcej umeleckej agentúry, homosexuál;

Postava B: HIV pozitívny fotograf;

Postava C: vychovávateľ, narkoman;

Postava D: matka, neuplatnená umelkyňa;

Postava E: skrachovaný umelec na voľnej nohe, narkoman;

Postava F: učiteľka výtvarného odboru, nedocenená umelkyňa, bisexuálka.

Základná okolnosť bolo stretnutie na terapii, ktorej téma bola udalosť z pred rokov. Zlomová udalosť, kedy abstinujúci narkomani opäť podľahli závislosti. Každý mal za úlohu priniesť jednu vec, ktorá mu evokuje zážitok pri báze, tak sa župan stal zjednocujúcim prvkom. Každý mal svoje miesto, kam

si na každom sedení sadal. Terapeutickým prostriedkom bola kolekcia fotografií, ktorá im mala vyvolať spomienky na minulosť. Terapeutom bol divák.

V scénografickom prevedení som fotografie nahradila prázdnyhmi hárkami papiera, okrem jedného, ktorý bol potiahnutý odrazovou fóliou – ako znak „postavy“ Ona. Nad vyvýšené praktikáble (každý mal svoj) bol vo výške asi 3,5 metra umiestnený kovový rám s modrou fóliou, ako bazén alebo niečo jagavé a nedosiahnuteľné. Okrem konštrukcie viseli na scéne kovové vešiaky, na ktoré si postavy hneď po príchode zavesili kabáty. Priznali sa reflektory, svetelné rampy, ťahy. Všetko sa odohrávalo pod bazénom, čo evokovalo aj to, že sú už „pod zemou“. Tento motív sa zdôraznil v závere predstavenia, kedy si herci, za piesne od Janis Joplin *Summertime*, zobliekli svoje šaty a každý z nich si ľahol (na svoje miesto) do tej najuvoľnenejšej polohy. Na scéne sa tým vytvoril obraz „tmavých pomníkov“ a siluet postáv z ich šiat.

Hudobný motív podčiarkoval príbeh. Spomínaná Janis Joplin, Jimi Hendrix, Doors a Amy Winehouse - všetko umelci, ktorí odišli zbytočne a príliš zavčasu.

Najväčším problémom pre hercov bol opäť ich odstup od postavy. A k tomu, samozrejme, interpretácia absentujúcej postavy Ona.

Každý z nich prebral niekoľko jej replík, hovoril jej slovami, a mal voči nej individuálny vzťah. Jednotlivé obrazy - celky, ktoré si herci pomenovali ako dramatické situácie, sme riešili ako spomienku v hlave. Skomplikované o to viac, že nestvárňovali udalosť tak, ako si na ňu spomenuli, ale len pocit z nej. Napr.: necítíme sa dobre, chceme fotiť, nechceme už fotiť, zabávame sa, hanbíme sa, sme excitovaní, atď. Z toho pocitu vychádzalo konkrétne konanie. Herci si zo situácií, ktoré pomenovali, museli vytvoriť štylizovaný prejav pocitu. Zrodilo sa tak expresívne gesto – znak (herci si ho nazvali ako „oblizovanie šľahačky z prstov“). Výrazná práca s prstami na rukách, ktorá vychádzala z ich závislostí. Okrem pohybových etúd sa toto gesto v rôznych obmenách prenášalo aj do bežného konania.

Myslím si, že čo sa hereckej techniky týka, bol to najnáročnejší projekt.

Po premiére som hercom položila tri otázky:

1. Čo vás oslovilo na texte Bazén (bez vody)?

*„V prvom rade to bola forma, akou bol text napísaný, text napísaný pre ľubovoľný počet postáv, ktoré rozprávajú dej. Text nepodnecuje interpretov ku*

*konaniu, rozpráva udalosť minulú, dávno ukončenú, zobrazenie rozprávaného by znamenalo len duplikovanie jednej informácie." (Jana Szendreiiová)*

*„Netradičná forma písania dramatického textu, rozdelenie replík, rozdelenie postáv, určovanie miesta a času." (Filip Štrba)*

*„Samotný text bol úžasný, ponúkal viaceré myšlienkové roviny, podprahové správy, mohol sa v ňom nájsť každý vnímavý divák. Kontroverzný Ravenhill vzbudil vo mne zvláštnu zmes vnútorných pocitov, odkryl predou mnou ďalšie dimenzie vnímania človeka a jeho najtemnejšie myšlienkové pochody." (Jozef Kubánek)*

2. Bol skúšobný proces v niečom odlišný v porovnaní s predchádzajúcimi skúsenosťami?

*„Bolo to náročné už od prvého dňa, kedy nebolo jednoduché porozumieť textu, jeho výkladu deja, postáv, času. Skúšanie Bazéna bol jednoznačne proces úplne odlišný od skúšania všetkých ostatných projektov na škole. Práve kvôli forme a hereckej technike, s ktorou som sa dovtedy v praxi nestretla." (Jana Szendreiiová)*

*„Bol odlišný v tom, že tento text nemal konkrétne postavy, postavy nemali určený jasný charakter, tým pádom herecká práca bola odlišná od predošlých skúseností, navyše sme okrem režiséra aj my ako herci z časti zasahovali do dramaturgickej a čiastočne aj do režijnej zložky predstavenia." (Filip Štrba)*

*„Treba povedať, že skúšobný proces bol pre mňa psychicky náročný, hlavne v záverečnej fáze, kedy sa stupňovala intenzita. Ťažko sa mi zaspávalo, videl som nadrogované postavičky, ktorých som bol súčasťou." (Jozef Kubánek)*

3. Bola tvorba na tomto projekte v niečom prínosná?

*„Paradoxne počas tvorby na postdramatickej (ne)postave a brechtovskom princípe odcudzenia som lepšie porozumela stanislavského vcitovanie a psychologizovanie." (Jana Szendreiiová)*

*„Bola to prínosná herecká skúsenosť vo všeobecnosti, keďže išlo o post-dramatický text, ktorý vyžaduje odlišný prístup práce na rozdiel od klasických dramatických textov, prínos bol do istej miery už v spomínanom zasahovaní hercov do dramaturgie a réžie predstavenia.“ (Filip Štrba)*

*„Skúšobný proces hodnotím veľmi pozitívne, ako aj predošlý projekt Hughie<sup>106</sup>. Páčil sa mi režijný štýl, spočívajúci hodením herca do priestoru a nie diktovaním presných intonácií, pohybov... Práve o to boli odlišné ostatné skúšobné procesy, kde sa človek viac cítil otrokom režijnej koncepcie ako nejakým tvorivým slobodným umelcom. Predstavenie bazén bolo jedno z mojich najobľúbenejších, dalo mi veľa, hlavne čo sa týka hereckej metódy, odsudzovacieho efektu, so stotožňovaním sa s postavou a formou epického divadla, podávaním informácií. Komplexne hodnotím tieto dve predstavenia, Hughie a Bazén, veľmi kladne, sú pre mňa jedny z najkrajších spomínaní na štúdium herectva. Možno škoda, že mali príliš málo repríz.“ (Jozef Kubánek)<sup>107</sup>*

## **8.2 Nekončiaci tvorivý proces**

Satisfakciou za vynaloženú prácu bola nominácia na festival *Dotyky a spojenia* v Martine. Väčšina študentov sa z tejto príležitosti potešila, je to predsa možnosť ukázať sa, čo je nevyhnutná podmienka, aby si vás všimol niekto z divadla a ponúkol angažmán. Opýtala som sa študentov, či mám potvrdiť našu účasť - festival sa konal v čase, kedy majú absolventi po štátniciach a väčšinou sú už rozlietaní po svete. Súhlasili. Až na jedného, postavu C, ktorý mal práve v ten deň dojednaný pohovor do zamestnania v Prahe. Čo teraz? Preobsadiť herca bolo z časového hľadiska a náročnosti textu nemožné. Bola som rozhodnutá odmietnuť účasť na festivale a ponúknuť náhradnú inscenáciu.

No študenti navrhli, že si repliky chýbajúcej postavy rozdelia medzi seba, že aj tak každý z nich pozná temer celý text. Vravím im, ale čo s postavou? S jej charakterom, ktorý sme si vytvorili? On je práve ten, ktorý ide s pravdou von

---

<sup>106</sup> Poslucháč Jozef Kubánek naštudoval v mojej réžii v roku 2014 jednoaktovku Eugena O'Neilla: Hughie. Spolu s monodramou *Pred raňajkami* dostal projekt názov R.I.P. pozn. autora

<sup>107</sup> Burdová Katarína, mailová komunikácia zo dňa 15.7.2015

a priznáva, že si potajomky šňupol. „*Kým som vošiel k nej do izby, šňupol som si. Nikomu som o tom ešte nepovedal. Vedel som, že mám akurát na jednu dávku, v miestnosti, kde sa prebaľujú bábätká.*“<sup>108</sup> On je ten, ktorý celú skupinu znovu naštartoval k drogám. On začal ten bizarný akt spaľovania fotiek. On na záver priznáva, že už je „čistý“.

Aj to mali vyriešené; postava *E* mala v dôsledku drog problémy s komunikáciou. Zajakávala sa a nebola schopná povedať súvislú vetu. Prebrala kľúčové repliky postavy *C*, ktoré boli za pomoci otázok ostatných alebo ich dopovedaním vyslovené. Zvyšok si herci rozdelili medzi seba.

Súhlasila som pod podmienkou, že si túto novú verziu musia najprv obohrať v Divadelmon štúdiu na škole a až potom sa pôjde na festival. Herca, ktorý stvárňoval postavu *C* som vylúčila z ďalších repríz. Začalo sa pracovať na „novom“ predstavení. Nadšenie, s ktorým sa herci pustili do prerozdeľovania replík, začalo upadať asi na piatej strane. Herci síce poznali celý text naspamäť, ale boli už zvyknutí reagovať na konkrétne postavy a nevedeli si zapamätať, kto ktorú repliku prebral. Ich nápad sa stal náročnejším ako sa spočiatku zdalo. Prebratie replík pre nich znamenalo učiť sa scenár odznova a aj pohybové časti naštudovať nanovo. Hudobné motívy bolo treba skrátiť, pozmeniť mizanscény vo väčšom priestore, upraviť svietenie.

Pár dní pred reprízou na škole prišli za mnou s prosbou, aby som na festival navrhla niečo iné, že oni to nezvládnu. Pustili ste sa do toho, sami ste to navrhli, tak to teraz musíte dokončiť, bola moja nekompromisná odpoveď.

Prvá repríza bola dosť zmätená. No herci si na novú verziu predstavenia navykli rýchlejšie, ako som čakala. A ani sme sa nenazdali a bol tu deň *D*, festival *Dotyky a spojenia*.

Napriek tomu, že ich v Martine čakalo veľa prekvapení - kukátkové javisko, asi o tretinu menší priestor, nemožnosť nasvietiť ich nahé telá kontrolou, a tiež režijné úpravy ako hranie so zadným horizontom, stoličky namiesto praktikáblo, herci sa profesionálne a bez výhrad adaptovali a neskromne môžem povedať, že to bolo ich najvydarenejšie predstavenie.

---

<sup>108</sup> Ravenhill, M.: *pool (no water) and citizenship*, Methuen drama, London, 2006, str. 17. Preklad Katarína Burdová.

Túto pozitívnu skúsenosť z reprízy by som mohla pripísať niekoľkým faktorom.

Na jednej strane je to Ravenhill a jeho dramatická forma, ktorá umožnila vylúčiť jednu z postáv a naskúšať inscenáciu nanovo s menším obsadením. Pri textoch, ako *Spolok mladých*, *Endagme* či *Slavík k večeri* by substitúcia chýbajúceho herca nebola možná.

Na druhej strane to bola práve motivácia, ktorá bola hybnou silou pri ich odhodlaní pustiť sa do takého závažného kroku.

A v neposlednom rade to bola ich tvorivosť, vďaka ktorej sa dokázali nielen adaptovať v úplne iných podmienkach, ale tiež vytvoriť každou reprízou nové umelecké dielo.

### 8.3 Reflexie študentov

Jozef Kubánek  
(pracuje v Banskej Bystrici)

*„... Absolventské predstavenie otvorilo predou mnou novú dimenziu. Dostal sa nám do rúk výborný text od súčasného kontroverzného britského autora Marka Ravenhilla, s názvom Bazén. Každého z nás už len prvé čítanie textu veľmi očarilo. Musím súhrnne povedať, že som mal za celých päť rokov šťastie na dramatické texty. S nástupom piateho ročníka sa otvoril pre mňa i pre mojich spolužiakov priestor pre úplne odlišný druh herectva. ...  
... Zdalo sa nám, že text len posúvame dopredu bez nejakého väčšieho vnútorného zainteresovania. Avšak samotný text bol natolko silný, že niekedy by ho konanie a prílišná zainteresovanosť neposunuli vpred, ale zabili by jeho výpovednú silu. Áno, postdramatické divadlo je určené nielen pre tých, ktorí obdivujú krásu obrazu, ale i pre tých, ktorí vedia počúvať. Vo vzťahu k pravde sa mi postdramatické divadlo v porovnaní s ostatnými systémami a predstaveniami čo sme robili zdá neuveriteľne pravdivé. Zdá sa mi, že pravda sama vychádza na povrch bez nejakého núteného silenia a štylizovania. Bez nejakého postupného Stanislavského budovania pravdivého citu. Namiesto toho je daná skutočnosť podávaná okamžite, nečakane a priamo. Pre herca je tento proces náročný, lebo práve budovanie pravdivého citu, zabezpečuje to, aby ten pravdivý cit vôbec prišiel. Čiže herec sa musí strihom preladiť na inú frekvenciu a daný pocit zo seba vydolovať. Je to pôsobivý prekvapujúci akt...*

... Aj my sme vytvárali počas skúšok predstavenia Bazén mnohé pohybové etudy, situované do hudby a svetelných efektov. Prostredníctvom našich telesných aparátov sme cestou improvizácie vytvárali rôzne etudy, ktoré sme spájali, vrstvlili a kládli sme akcent na to, čo sme pokladali za dôležité. Touto cestou, vychádzajúc z nás, sme vytvorili aj konečné obrazy použité v predstavení. Z diváckej odozvy som zistil, že práve tieto obrazy výrazným spôsobom oživil inšcenáciu. Do toho sme odcudzovacím efektom, strihom, vytvorili dojem zastavenia času, kedy vždy jedna postava vystúpila z obrazu a komentovala aktuálnu situáciu. Potom sa naspäť do obrazu vrátila a hra ďalej pokračovala. Stretli sme sa s viacerými inšcenačnými inovatívnymi riešeniami, ktoré z tohto predstavenia vytvorili pre mňa ocenenia hodnú hru.<sup>109</sup>

Jana Szendreiiová

(pracuje ako učiteľka literárno-dramatického odboru na Základnej umeleckej škole v Žiari nad Hronom)

„... Civilné herectvo, expresívne výrazové prostriedky a štylizáciu využila režisérka Burdová v absolventskom projekte postdramatického textu Bazén od britského dramatika Marka Ravenhilla. Rovnako ako Schimmelfennigova Arabská noc<sup>110</sup>, aj Bazén ponúkal nekonečné množstvo možností v zobrazení vystupujúcich postáv vrátane ich počtu, pohlavia, veku a charakteru. Aj kvôli scénickej atraktivite sme spolu s režisérkou vytvorili sedem rôznych postáv charakteristických pre ľudí (v našom prípade umelcov), ktorých spája spoločná vlastnosť, záujem alebo sú inak prepojení do skupiny. ...

... Mgr. art K. Burdová počas príprav oboch projektov pred nami vystupovala ako režisérka, ale tiež ako pedagóg. Počas realizácie R.I.P.<sup>111</sup> vyžadovala v herectve psychologický realizmus, opravdivosť, prítomnosť na javisku aj v dlhších odmlkách, konkretizovanie postáv (v hlasovom i rečovom prejave, geste, mimovoľných pohybov). Ozrejmila nám princípy brechtovského epického divadla, pod jej dohľadom sme sa zoznámili s knihou H. T. Lehmana Postdramatické divadlo, aby sme lepšie porozumeli Ravenhillovmu textu, ale aj jej inšcenačným režijným zámerom a požiadavkám na nás, hercov, z pohľadu výrazových prostriedkov korešpondujúcich so zákonitostami postramatiky. V pozícii pedagóga diskutovala, pýtala sa a čakala odpovede. Ako režisérka čakala, že budeme iniciatívni, nápadiť, tvoriví, že malá nápoveda spustí príval tvorivej

---

<sup>109</sup> Kubánek, J.: *Ak je divadlo pravdivé, nie je potom život falošný? A naopak?*. Diplomová práca. Akadémia umení. Banská Bystrica. 2015. str. 37-39.

<sup>110</sup> Arabská noc od Roland Schimmelfenniga bolo absolventské predstavenie poslucháčky Katedry divadelnej dramaturgie a réžie Petry Kovalčíkovej pod mojim pedagogickým vedením. Pozn. autora

<sup>111</sup> Poslucháčka Jana Szendreiiová naštudovala v mojej réžii v roku 2014 monodrámu Eugena O'Neilla: *Pred raňajkami*. Spolu s jednoaktovkou Hughie dostal projekt názov R.I.P. Pozn. autora

*hereckej činnosti a ona, režisérka, len "učeše" samostatné výstupy do jednotného celku, no nie vždy sa jej očakávaná stretli s reálnymi výsledkami."<sup>112</sup>*

---

<sup>112</sup> Szendreiiová, J.: *Nová podoba slovenského herectva po nástupe F. Hoffmanna a J. Jamnického*. [Diplomová práca]. Akadémia umení. Banská Bystrica. 2015. str.41-43.





Zľava: Filip Štrba *C*, Marián Kováč *B*, Jana Szendreiiová *D*, Filip Hayduk *E*,  
Jozef Kubánek *A*, Zuzana Miklošková *F*.  
(M. Ravehnill: *Bazén*. Premiéra: 26.3.2015, Divadelné štúdio FDU)



Zľava: Filip Hayduk *E*, Jozef Kubánek *A*.  
(M. Ravehnill: *Bazén*. Premiéra: 26.3.2015, Divadelné štúdio FDU)



Zľava: Filip Hayduk *E*, Jozef Kubánek *A*, Jana Szendreiiová *D*, Marián Kováč *B*,  
Zuzana Miklošková *F*, Filip Štrba *C*.  
(M. Ravehnill: *Bazén*. Premiéra: 26.3.2015, Divadelné štúdio FDU)



Zľava: Filip Hayduk *E*, Zuzana Miklošková *F*, Jana Szendreiiová *D*, Filip Štrba *C*,  
Jozef Kubánek *A*.  
(M. Ravehnill: *Bazén*. Premiéra: 26.3.2015, Divadelné štúdio FDU)

## ZÁVER

*„Pracovať s tými, čo nechcú, je ako ťahať kravu na Mont Blanc. Možno ju tam dokážete vytiahnuť, ale čo potom s kravou na Mont Blancu?“*

(Lubomír Bezděk)

Na niekoľkých predchádzajúcich stranách som sa pokúsila priblížiť prácu s hercami a ich reakcie na konkrétnych projektoch. Z práce vyplýva, že sa mi pri väčšine študentov, a to prostredníctvom otázok, otváraním tém a ponúkaniu iných pohľadov, podarilo dosiahnuť, aby vnímali aktuálny stav spoločnosti nie cez seba, ale cez autora. Čomu vďačiť? Možno to boli práve voľné dramatické formy, kde je priestor pre interpretáciu takmer bezhraničný. A možno to boli nové formy a štýly, ktoré ich lákali k preskúmaniu. A možno to boli práve témy, vyslovené súčasným jazykom, ktoré poslucháčov oslovili. A možno to bol môj pedagogický prístup, ktorý ich dokázal motivovať k tvorbe, sprevádzanej rešpektom k autorovi a zodpovednosťou voči sebe a voči partnerovi.

Výtvarný umelec sa oboznámi so zlatým rezom, naštuduje si perspektívu, pôsobenie farieb a svetla, vlastnosti materiálu, osvojí si sebe vlastnú techniku a začne tvoriť. Ovláda presne fyzikálne zákony, vie, ako sa správa olejová farba na plátne, aké odtiene získa zmiešaním základných farebných tónov, vie, ako dlho bude dielo zrieť, až kým neuzrie svetlo sveta. Tento druh tvorby sa dá, aspoň sčasti, skúmať vedecky.

Pracovať s ľuďmi a nazvať svoju prácu vedeckým výskumom je z pohľadu divadelného tvorcu a pedagóga odvážne. To, o čo som sa počas ostatných niekoľkých rokov snažila, nebol výskum s laboratórnymi myškami, ale sústredená práca s krehkými individuálnymi osobnosťami na škole. Vyvodiť nejaké exaktné závery preto nie je možné. Do tabuliek študijného programu sa dajú napísať presné teoretické osnovy a profily jednotlivých predmetov, po novom už aj ciele a prostriedky na ich dosiahnutie. No prax sa od tabuliek začne odkláňať už pri prvom osobnom kontakte, vyžaduje si empatiu, schopnosť pohotovo reagovať, hľadať východiská vzhľadom k vzniknutej situácii, adaptovať sa atmosfére a hlavne improvizovať.

Ako režirujúci pedagóg som si zosumarizovala „desatoro“ vlastných zásad pri práci s poslucháčmi herectva, vychádzajúc z niekoľkoročného praktického výskumu.

### 1. Projekt

Vo svojom výskume definujem prácu so študentmi ako tvorbu na konkrétnom projekte, vyhýbam sa pojmu inscenácia. Inscenáciu vnímam ako ucelený inscenačný tvar, ktorý je vopred stanovený režisérskou predstavou. Projekt vidím ako študijný proces tvorby, laboratórium, kde konečný výsledok je determinovaný vzájomnou spolupracou režiséra a herca a nie je vopred fixne určený.

### 2. Rešpekt

Dokázať vedieť „čítať autora“. Pochopiť štýl, v ktorom píše, či sa jedná o dramatický text alebo text tzv. postdramatický. Snažiť sa hľadať v texte skryté významy, čítať medzi riadkami; vytvoriť si obraz postavy nielen z jej replík ale aj z replík ostatných postáv.

### 3. Provokácia

Prostredníctvom neutíchajúcich otázok provokovať študentov k hľadaniu odpovedí. Čím viac otázok, tým viac konkrétnych odpovedí a vďaka nim konkrétnejšia predstava o téme, na ktorej sa práve pracuje.

### 4. Iný uhol pohľadu

Ponúkať študentom aj iný pohľad na konkrétny problém. Výkladom textu a diskusiou vzbudiť v nich záujem nazerať na veci z odlišného uhla než len ako je ten ich.

### 5. Iniciácia

Impulz k tvorbe. Pedagóg je v tomto bode iniciátorom. Nejednen herec má tendenciu vytvárať si predstavu o hereckej postave len na základe vlastných skúseností. „Ale čo keby to bolo inak?“ Je potrebné využiť poznatky z bodu 4 (kde sa mu otvorili iné a nové obzory) a aplikovať ich pri vytváraní postavy.

## 6. Tematizácia

Podstatou tohto bodu je, aby študenti iba neinterpretovali text, ale aby dokázali jednotlivé obrazy tematizovať. Je to zlomová fáza tvorivého procesu, kedy pedagóg – režisér nevnucuje svoj vlastný pohľad, ale necháva priestor študentom, aby prešli uvedomelým procesom a ponúkli svoj názor. Dôležité je pritom „udržať balans“, to znamená akceptovať a spracovať podnety študentov, no prijať ich v takej miere, aby sa nenarušila výpoveď autora a režijný koncept celého projektu.

## 7. Zodpovednosť

Primäť študentov, aby pri tvorbe na postave a tematizácii jednotlivých obrazov brali ohľad na vlastný umelecký výkon; neodmysliac však fakt, že proces prípravy divadelného predstavenia i jeho reprízovanie je kolektívne dielo, a bez zodpovednosti jeden voči druhému sa nedostaví dôvera, s ktorou je nerozlučne spätá tvorivá atmosféra.

## 8. Individualita

Dnešná doba je charakteristická aj tým, že sociálny kontakt medzi ľuďmi stráca na svojej autentickosti a je veľakrát nahrádzaný unifikovanou strojenosťou. Je potrebné vnímať každého študenta ako osobnosť a pristupovať k nemu ako k jedinečnému „materiálu“ a tolerovať jeho dispozície. Každý inou rýchlosťou vníma podnety, inou rýchlosťou ich spracováva, inou na ne reaguje.

## 9. Repetícia

Premiérkou inscenácie sa pedagogický proces neukončí. Do projektu vstupuje nová zložka, a to divák. Vďaka nemu si môže študent overiť či interakcia herec – divák „zafungovala“. Výhodou školy je, že poslucháči každou reprízou, pod dohľadom pedagóga, a vďaka ďalším analytickým otázkam a odpovediam, môžu pracovať na postave ďalej a rozvíjať ju.

## 10. Reflexia

Desiaty bod by mal uzatvárať mojich desatoro, no popravde ich znova otvára. Tvorba, ako som uviedla, je nekončiaci sa proces. Tak ako pedagóg – režisér vníma každého študenta - herca ako individualitu, aj herec musí

akceptovať individualitu postavy ako spoznanie ďalšieho jedinečného človeka. A reflexia každého predstavenia, každého umeleckého výstupu je jedna z možných ciest, ako neupadnúť do klišé.

V inscenovaných projektoch som sa pokúsila so študentmi tematizovať alarmujúce faktory súčasnej doby:

- politická moc (Ibsen),
- karierizmus (Ibsen),
- korupcia (Ibsen),
- rozklad rodiny (Beckett, Topol, Loher, Crimp),
- dezilúzia (Beckett, Topol, Loher, Ravenhill),
- pasivita (Ibsen, Beckett, Loher, Ravenhill),
- poddajnosť (Ibsen, Beckett, Topol, Loher),
- globalizačné vplyvy (Beckett, Topol, Loher, Crimp, Ravenhill),
- konzumný život (Topol, Loher, Crimp, Ravenhill),
- bezduchosť (Ibsen, Beckett, Topol, Loher, Crimp),
- civilizačné choroby (Beckett, Loher, Ravenhill),
- prienik nadnárodných korporácií (Crimp),
- anomálie (Beckett, Topol, Loher),
- traumy (Beckett, Topol, Loher, Crimp, Ravenhill),
- pocit viny (Beckett, Loher, Ravenhill),
- faktor strachu (Beckett, Loher, Topol, Crimp, Ravenhill),
- faktor šťastia (Topol, Crimp, Ravenhill)
- demagógia (Ibsen, Crimp),
- uniformita (Ibsen, Crimp),
- vojny (Loher, Crimp),
- kapitál (Ibsen, Crimp),
- zisk (Ibsen, Crimp, Ravenhill)
- klamstvo (Ibsen, Beckett, Topol, Loher, Crimp, Ravenhill)
- simulovaná realita (Crimp).

Tieto alarmujúce faktory globalizácie som nenápadne vsunula do svojej práce prostredníctvom inscenovaných textov. Zakomponovala som ich tak nenápadne ako sa vkradli do našich životov. A vraciam sa k Zygmutovi Baumanovi a jeho metafore o „tekutej modernite“.



Dnešná doba je tok. Tok, ktorý sa valí obrovskou silou. Nie je možné ho zastaviť, nie je možné ísť proti prúdu. Dôležité je nenechať sa ním strhnúť, ale naopak, naučiť sa v ňom plávať, dokázať zdolávať prekážky a zvoliť si svoje vlastné tempo.

Vo svojej práci som sa hlavne snažila objasniť, akú dôležitú rolu hrá pri procese tvorby motivácia poslucháčov. Na záver sa mi žiada spomenúť, že motivácia pedagóga zdá sa byť omnoho viac dôležitejšia. Byť pedagógom a niesť zodpovednosť pri profilovaní profesionálneho umelca je neľahká úloha. A to hlavne v dobe, kedy všetko naberá univerzálny charakter. Kedy unifikovanosť nedáva priestor individualitám. Kedy sa „umenie“ produkuje pre masy za účelom zisku a kedy pojem osobnosť nahrádza pojem celebrita.

Počas piatich rokov sú študenti herectva vedení k tomu, aby sa stali hercami, dramaturgmi alebo režisérmi – profesionálnymi tvorcami umeleckého diela. Herci každým rokom nadobúdajú nové zručnosti a skúsenosti, osvojujú si základné techniky, učia sa vnímať impulzy a spracovávať ich, počúvať partnera, reagovať, vytvárať postavu, implementovať všetko doposiaľ získané do konkrétnych dramatických situácií; každá hodina, každé vystúpenie ich posúva ďalej, stávajú sa z roka na rok istejšími, čo sa odrazí v ich prvom absolventskom predstavení. Miera pedagogickej spoluúčasti je diskutabilná. Každý poslucháč je jedinečný, každý prijíma podnety individuálne. Niektorí sa uspokojí s prvým úspechom a jeho napredovanie sa zastaví. Pre iného je naopak prvý potlesk popudom k tomu, aby ďalej rozvíjal svoje možnosti. A nájdu sa aj takí, ktorí si až pri prvom verejnom vystúpení uvedomia, že byť hercom nebola správna voľba. A niektorí si tú nesprávnu voľbu neuvedomia ani za päť rokov.

Opäť si dovoľím citovať časť z príspevku Matúša Olhu: *„K tomu, že sa naši absolventi nehlásia na úradoch práce a dokážu sa pretĺcť v dnešnej spoločensko-ekonomickej džungli, zaiste prispieva aj prevažne osobná forma výučby, individuálny prístup pedagóga k jednotlivým adeptom umenia, aj tlak na poslucháča, aby sa dokázal presadiť v konkurencii svojich kolegov – rovesníkov. Znamená to, že štúdium u nás nie je ľahké, predpokladá talent a mimoriadne schopnosti adepta umenia, ale zároveň sa mu ponúka nevšedná umelecká realizácia a tvorivá práca, kde remeselná stránka je iba základným predpokladom k naplneniu ambícií každého tvorca. Škola môže byť pre poslucháča impulzom, vytvára mu podmienky, v ktorých by mohol optimálne*

*zdokonaľovať svoj talent a rozširovať si horizont poznania v umeleckom odbore, ale bez jeho osobnej zaangažovanosti a doslova driny, tvrdej a systematickej práce, sa k výraznému výsledku nedopracuje, aj keby mal k dispozícii to najlepšie technické vybavenie a komfort.*<sup>113</sup>

Ak mám zbilancovať a stručne zhrnúť svoju prácu na konkrétnych projektoch, nesmiem v prvom rade opomenúť vlastné zaváhanie pri voľbe vhodného titulu, a to pri textoch *Spolok mladých* a *Slavík k večeri*. Študenti v oboch prípadoch remeselne splnili požiadavky, ktoré boli na nich kladené, no s ťažkosťami interpretovali témy, ktoré v sebe nesú obe hry. Či to bola tematická vzdialenosť vo forme politiky, alebo lyricko- psychologický ráz textu.

Hoci pevný dramatický text *Spolok mladých* poskytol študentom oporu, a tiež pochopili výklad textu aj režijnú koncepciu, vzdialenosť témy ich nestále nabádala ku karikovaniu postáv a zosmiešneniu príbehu. Skúsenosť z tejto práce ma priviedla k presnejšiemu formulovaniu zámeru výskumu. Nielen, že som sa uistila, že k samostatnejšej tvorbe postavy, k tematizácii interpretácie predlohy nemôžu (až na výnimočne talentované výnimky) dospieť poslucháči bakalárskeho stupňa, ale presvedčila som sa o tom, že to, čo moja generácia a generácia starších kolegov pociťuje ako spoločenské závažné témy, sa odlišuje od vnímania reality študentov.

Absurdnosť dramatickej situácie u *Endgame* a rozdielna disponovanosť hercov si vyžadovala dlhší čas na pochopenie a „strávenie“ Becketta. Cennou skúsenosťou bolo, že sa mi potvrdila nevyhnutnosť pracovať s hercami formou individuálneho prístupu, vďaka čomu každý z nich prekročil svoje dovtedajšie limity a bol tvorivým prínosom pri procese prípravy inscenácie.

Rozložená dramatická situácia *Posledného ohňa*, Slovákom nie práve blízka naratívna forma, si nárokovala iné herecké postupy. Vzhľadom k istej „nekomplexnosti“ dramatickej osoby, k širokému poľu „nedourčenosti“, ktoré musia inscenátori doplniť vlastnými podnetmi, nemohli sa študenti odvolávať na „nepochopiteľnosť“ autorovho zámeru (ako u Topola) a nemohli sa uchýliť k čirej demonštrácii režisérovej interpretácie. Neostávalo im nič iné než osobnostne a tematicky dotvárať podnety v texte. To mi umožnilo ako pedagógovi v role režiséra výraznejšie (než vo všetkých predchádzajúcich etapách výskumu)

---

<sup>113</sup> Olňa, M.: *Byť, a či nebyť*. In: *Formovanie tvorivej individuality*. Zborník. Banská Bystrica: AU. SAV. 2012. str.11



stimulovať tvorivosť študentov vychádzajúcu z ich autentických osobnostných predpokladov.

Podobne tak fragmentárnosť, obraznosť a absencia dramatických princípov u Crimpa a Ravenhilla znervózňovali študentov. Najväčším ťažiskom bolo odbremeníť poslucháčov od hereckého prežívania. Paradoxne ich prvotný vzdor postupne nahradilo zanieťenie a intenzívna tvorivá atmosféra, čo je dôkazom, že tak ako tradičný dramatický text, i text tzv. postdramatický môže byť prinajmenšom rovnocenným impulzom k tvorbe. V týchto prípadoch išlo najmenej o réžiu v jej obvyklej podobe, išlo o pedagogické podnecovanie k tvorivosti, o rozvíjanie autorského herectva.

Stručne som pomenovala zdolané či nezdolané prekážky. Musím však povedať, že, napriek viac či menej vydareným výsledným tvarom z pohľadu režiséra, sa mi ako pedagógovi podarilo motivovať poslucháčov k tvorbe a u väčšiny z nich sa dočkať plného nasadenia a nadšenia pre prácu. Neustála provokácia s potrebnou dávkou trpezlivosti ich priviedla k potrebe vnímať hodnoty, sledovať udalosti okolo seba, nazerať na ne z rôznych uhlov, vytvoriť si individuálny postoj k nim, ale netematizovať ich cez seba a každou reprízou vytvárať nové umelecké dielo, s rešpektom voči autorovi i divákovi.

Na škole je zodpovednosť za výkon poslucháčov na pleciach pedagóga. Akonáhle študenti – profesionáli opustia akademickú pôdu, sú si zaň zodpovední sami. V tak krátkom čase je ťažko zhodnotiť, ktorí z poslucháčov si zobrali môj spôsob tvorby za smerodajný, či pri každej postave automaticky naskakujú na tvorbu alebo otvárajú zásuvky hereckých šarží ako mnohé súčasné herecké celebrity. Mapujem ich prácu v profesionálnych divadlách, teším sa jej. A ak by som s odstupom času aspoň u desiatich bývalých študentov zo sto stále postrehla (hoci aj v lacných konzumných televíznych seriáloch), že na každej zo svojich postáv pracovali, že mali pred ňou pokoru a rešpekt, že využili všetko, čo im ponúklo štúdium, až vtedy by mi bolo „dobré na duši“.

## ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

- ARENDOVÁ, Hannah: *Krize kultury*. Praha : Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0424-4.
- BARIČÁK, Pavel: *Šlabikár šťastia: Návrat k sebe*. Martin : HladoHlas, 2012. ISBN 978-80-89502-23-3.
- BAUDRILLARD, Jean: *Simularca and Simulation*. Michigan : University of Michigan, 1994. ISBN 0-472-06521-1. (elektornická verzia)
- BAUMAN, Zygmunt: *Tekutá modernita*. Praha : Mladá fronta, 2002. ISBN 80-204-0966-1.
- BAUMAN, Zygmunt: *Globalizácia*. Bratislava : Kalligram, 2000. ISBN: 80-7149-335-X
- BAUMAN, Zygmunt: *Svoboda*. Praha : Argo, 2003. ISBN 80-7203-432-4.
- BECKER, Umo: *Slovník symbolů*. Praha : Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-284-3.
- BECKETT, Samuel: *Hry*, Bratislava : DÚ, 2011. ISBN 978-80-89369-18-8.
- BECKETT, Samuel: *Konec hry*, Praha : DILIA, 1994. ISBN 80-203-0208-5.
- BECKETT, Samuel: *Fin de Partie*, Paris : Minuit, 1978. ISBN 2707300705.  
(elektronická verzia)
- BECKETT, Samuel: *Endgame*, London : Faber and Faber, 1989. ISBN 571070671. (elektronická verzia)
- BĚLOHRADSKÝ, Václav: *Společnost nevolnosti. Eseje z pozdnější doby*. Praha : SLON Sociologické nakladatelství, 2007. ISBN 978-80-86429-80-9.
- BOGART, A. - LANDAU, T: *Úhly pohledu*. Praha : DÚ, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2.
- BROCKETT, Oscar.G: *Dějiny divadla*. Praha : NLN a DÚ, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.
- BUTKOVSKÝ, Peter: *Tvorba hereckej postavy v interpretačnom divadle*.  
Diplomová práca. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2011.
- CÍSAŘ, Jan - ŠTĚPÁNEK, František: *Základy činoherní režie*. Praha : IPOS, 2000.  
ISBN 80-7068-150-0.
- CÍSAŘ, Jan: *Základy dramaturgie*. Praha : AMU, 2009. ISBN 978-80-7331-146-9.
- CLAYTON, Peter: *Řeč těla*. Praha : Ottovo nakladatelství. 2003. ISBN 80-7181-117-3.

- CRIMP, Martin: *Attempts on her life*. London : Faber and Faber, 2007. ISBN 978-0-571-23669-5.
- CRIMP, Martin: *Plays 1*. London : Faber and Faber, 2000. ISBN 0-571-20345-0.
- DANTO, A.C.: *Zneužitie krásy. Alebo Estetika a pojem umenia*. Bratislava : Kalligram, 2003. ISBN 978-80-8101-025-5.
- DOLEŽALOVÁ, Barbora: *Martin Crimp: Od prekladu k adaptaci*. Bakalárska práca. Brno : Masarykova univerzita, 2010.
- DONNELLAN, Declan: *Herec a jeho cíl*. Praha : Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.
- DONNELLAN, Declan: *The Actor and The Target*. London : Nick Hern Books, 2005. ISBN-13 978-1-85459-838-7.
- DUJAVOVÁ, Lívia: *Dokumentárne divadlo jedného herca na Slovensku na prelome tisícročí*. Diplomová práca. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2012.
- ŘURICOVÁ, Miroslava: *Inšpirácie z klasickej drámy. Postava z Ibsenovho Spolku mladých ako výzva pre začínajúceho herca*. Bakalárska práca. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2008.
- ŘURICOVÁ, Miroslava: *Od slova ku komplexnému obrazu (Proces premeny textového partu herca na dramatickú postavu)*. Diplomová práca. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2010.
- ŘURÍKOVÁ, Zuzana: *Dramatický text a jeho herecká interpretácia v rôznych divadelných formách*. Diplomová práca. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2013.
- EJZENŠTEIN, Sergej Michajlovič: *Umenie mizanscény I*. Bratislava : NDC, 1998. ISBN 80-85455-69-2.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Ženy, ktoré behaly s vlky*. Praha : Pragma, 2007. ISBN 80-7205-648-4.
- FEKIAČOVÁ, Veronika: *Ako hrať Ibsena? Hrat Ibsena ako obrázok zo Škandinávie, alebo ako hru o našom živote?*. Bakalárska práca. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2008.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Dejiny drámy*. Bratislava : DÚ, 2003. ISBN 80-88987-47-4.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy : Na konári, 2011. ISBN 978-80-904487-2-8.

- GAJDOŠ, Julius: *Kreativní průmysly: Rozvoj kultury, nebo nová tržní totalita?* In. Disk 32, Ústav dramatické a scénické tvorby DAMU, 2010.
- HANČIL, Jan: *Royal Court Theatre & Divadlo dramatických autorů*. Praha: AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-104-9.
- HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle*. Praha : Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-07-6.
- IBSEN, Henrik: *Hry I*. Bratislava : DÚ, 2006. ISBN 80-7008-193-7.
- IBSEN, Henrik: *Hry II*. Bratislava : DÚ, 2006. ISBN 80-7008-194-5.
- KOLEKTÍV AUTOROV: *Psychológia osobnosti*. Bratislava : SPN, 1997. ISBN 80-08-00994-2.
- KOLEKTÍV AUTOROV: *Teatrologický slovník: Základní pojmy divadla*. Praha : Nakladatelství Libri a Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7277-194-9.
- KOŠTÁLIKOVÁ, Soňa: *Absurdná dráma na Slovensku a jej vplyv na hereckú tvorbu*. Diplomová práca. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2011.
- KOTTE, Andreas: *Divadelní věda*. Praha : Kant, 2010. ISBN 978-80-7437-019-9.
- KOVAĽOVÁ, Anna: *Herec alebo performer – herectvo v (post) dramatickom divadle*. Diplomová práca. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2011.
- KRESTIANOVÁ, Andrea: *Tvorba hereckej postavy v interpretačnom divadle*. Diplomová práca. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*, Bratislava : DÚ, 2007. ISBN 978-80-88987-81-9.
- LENGYEL, Štefan: *Význam prednesu v postmoderne: Hranice divadla v postmoderne*. Diplomová práca. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2013.
- LIESSMANN, Konrad Paul: *Hodina duchů, Praxe nevzdělanosti, Polemický spis*. Praha : Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2530-2.
- LOKVENCOVÁ, Iva: *Arthur C. Danto – Konec umění?*. Bakalárska práca. Brno : Masarykova univerzita, 2013.
- MARCUSE, Herbert : *Jednorozměrný člověk*, Praha : Naše vojsko, 1991. ISBN 28-062-91.
- MISCHURA, Tomáš: *Od slova ku komplexnému obrazu - proces premeny textového partu hercana dramatickú postavu*. Diplomová práca. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2010.
- MISTRÍK, Miloš: *Kapitoly o hereckom umení*. Bratislava : Tália-press, 1994. ISBN 80-85718-13-8.

- NOVODOMSKÝ, Michal: *Komediálne prvky v hercovom prejave, ich funkcia a využitie pri formovaní dramatickej postavy v rôznych divadelných žánroch*. Diplomová práca. Banská Bystrica : Akadémia umení. 2010.
- NOVODOMSKÝ, Michal: *Ako dnes hrať Ibsena – ako obraz zo Škandinávie alebo ako hru o dnešnom svete*. Bakalárska práca. Banská Bystrica : Akadémia umení. 2008.
- OLAH, Peter: *Tvorba hereckej postavy v interpretačnom divadle*. Diplomová práca. Banská Bystrica : Akadémia umení. 2011.
- PAŠTEKA, Július: *Eseje o svetových dramatikoch*. Bratislava : NDC, 1998. ISBN 80-85455-83-8.
- PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha : DÚ, 2003. ISBN 80-88987-24-5.
- PIVKO, Pavol: *Od slova ku komplexnému obrazu – proces. Premena dramatického partu na hereckú postavu*. Diplomová práca. Banská Bystrica: Akadémia umení. 2010.
- RANKOV, Pavol: *Masová komunikácia, masmédiá a informačná spoločnosť*. Levice : L.C.A, 2002. ISBN 8089129-91-9.
- RAVENHILL, Mark: *Plays:1*. London : Methuen drama, 2001. ISBN 0 413 76060 X.
- RAVENHILL, Mark: *pool (no water) and citizenship*. London : Methuen drama, 2006. ISBN 978 0 7136 8398 1.
- REBELLATO, Dan: *Divadlo a globalizácia*. Bratislava : DÚ, 2010. ISBN 978-80-89369-21-8.
- SAD, 2/2002. Praha : Divadelní obec, 2002. ISSN 0862-7258.
- SIERZ, Aleks: *The Theatre of Martin Crimp*. Londýn : Bloomsbury. 2013. ISBN 978-1-4081-8584-1. (elektronická verzia)
- SŁAWIŃSKA, Irena: *Divadlo v súčasnom myšlení*, Praha : YPSILON, 2002. ISBN 80-902482-6-8.
- SOKOL, Jan: *Filosofická antropologie: Člověk jako osoba*. Praha : Portál, 2002. ISBN 80-7178-627-6.
- ŠEPTÁK, Lukáš: *Realizmus a štylizácia*. Bakalárska práca. Banská Bystrica : Akadémia umení. 2008.
- ŠKVARENINOVÁ, Oľga: *Rečová komunikácia*. Bratislava : SPN, 2004. ISBN 80-08-00290-9.
- ŠTOURAČ, Pavel: *Hledání místa pro divadlo*. Disertační práce. Praha : Akademie muzických umení. 2011

- TOPOL, Josef: *Slavík k večeři*, Praha : DILIA 1967.
- TOPOL, Josef a *Divadlo za branou*, Praha : Český spisovatel, 1993. ISBN 80-202-0395-8.
- VALENTOVÁ, Vladimíra: *Tvorba hereckej postavy v interpretačnom divadle*.  
Diplomová práca. Banská Bystrica : Akadémia umení. 2011.
- VEDRAL, Jan: *Horizont události: Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu*.  
Dizertačná práca. Bratislava : Divadelná fakulta Vysokiej školy múzických umení Bratislava, Školiace pracovisko Kabinet divadla a filmu Slovenskej akadémie vied, 2009.
- VINAŘ, Josef: *Elementy herectví*. Praha : DAMU, 1999. ISBN 80-85883-41-4.
- VINAŘ, Josef: *Hercova tvár I*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2010. ISBN 978-80-89078-80-6.
- VLNA č.40: slovenský časopis o súčasnom umení a kultúre, *Dea Loher: Posledný oheň*, Bratislava : O.Z. Vlňa, 2009. ISSN 1335-5341.
- VOSTRÝ, Jaroslav: *Režie je umění*. Praha : NAMU, 2009. ISBN 978-80-7331-148-3.
- VOSTRÝ, Jaroslav, SÍLOVÁ, Zuzana: *Je dnes ještě možné herecké umění?*, Praha : KANT, 2009. ISBN 978-80-7437-009-0.
- ZAHAROVÁ, Monika: *Hlas a pohyb v tvorbe dramatickej postavy a vlastná skúsenosť ako zdroj inšpirácie*. Diplomová práca. Banská Bystrica : Akadémia umení. 2012.
- Zborník referátov: *Časovosť a nadčasovosť v dráme a divadle*, Banská Bystrica : AU 2008. ISBN 978-80-89078-56-1.
- Zborník referátov: *Formovanie tvorivej individuality*, Banská Bystrica : AU, 2012. ISBN 978-8089555-17-8.
- Zborník referátov: *Klasická dráma a výchova mladých profesionálnych umelcov*, Banská Bystrica : AU, 2007. ISBN 978-80-89078-33-2.
- Zborník referátov: *Má (mať) divadlo zmysel?*, Banská Bystrica : AU, 2010. ISBN 978-80-89078-79-0.
- Zborník referátov: *Postavenie divadla v spoločnosti*. Banská Bystrica : AU, 2013. ISBN 978-80-89555-27-7.
- ZELINA, M., ZELINOVÁ, M. *Rozvoj tvorivosti detí a mládeže*. Bratislava : SPN, 1990. ISBN 80-08-00442-8.
- ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Praha : Panorama, 1986.

## PRÍLOHY

### A            **Prenikanie Fakulty dramatických umení za hranice Banskej Bystrice**

**Arras (Arsene Festival)** – mail prof. Vedralovi

*Nebudem sa veľmi rozpisovať, pretože zážitkov bolo až-až a vás určite zaujíma či bola misia splnená a ako sme zahrali. Jedným slovom: dobre. Z toho, čo nám bolo ponúknuté vidieť sme skutočne nevymeškali nič a objektívne povedané, považujem Becketta za druhé najlepšie predstavenie festivalu. Je škoda, že nás nezaradili do súťažného programu, a ani sa nám nepodarilo vypátrať, prečo sa tak rozhodli, pretože žiadneho odborníka sme tam nenašli. Okrem študentov (ktorí vôbec nehovorili anglicky a ich opatera o nás začala i skončila úvodným pozdravením a vyprevadením na hotel) sa tam potuloval iba jeden pedagóg - taký veľký, veľmi čierny černoš, ktorý osobne pozná Miloša Mistríka. Na čokoľvek sme sa ho spýtali, odpovedal: Pozdravte Miloša. Tak sme sa mu po zvyšok pobytu vždy slušne pozdravili, ale komunikáciu s ním ďalej nerozvíjali.*

*Ubytovanie sme boli v hoteli pri diaľnici, cca.10 km od centra, traja na izbe s poschodovou posteľou a bez skriň. WC a sprchy spoločné a na chodbe. Vysvetlenie jednotvárných zvukových kulís z ostatných izieb prišlo druhého večera, keď sme sediac vonku videli, ako sa na jednej izbe vystriedala celá rota vojakov a odfarbená blondínečka po pár hodinách odcupitala z hotela. Od toho momentu sme sa začali všetci škrabať, posúvali sme si jediné topánky do sprchy, ktoré mal Palo Pivko a WC využívali zásadne len v divadle. Tolko z hotela. Ešte samozrejme nesmie chýbať malý incident v podobe policajnej hliadky, ktorú na nás zavolať popiercingovaný a evidentne sfetovaný recepčný (tiež nevedel nič po anglicky). Zjavne sme narušili atmosféru hodinového hotela, keď sme sa zgrupili po predstavení vo foyeri. Ale policajti boli veľmi milí, nakoniec si k nám prisadli, hovorili sme o Slovensku, o divadle a o pive a naučili ich povedať Dobrú noc a Lúbim ťa. Potom so smiechom odišli (policajný záznam s našimi menami zabudli na stole).*

*Université d'Artois disponuje tromi profesionálne vybavenými sálami o kapacite 40-80 miest. Divadlo Arras má tiež tri scény. Klasické kukátko s obrovskou kapacitou a s tromi poschodiami a balkónmi, štúdio a koncertnú sieň, tiež svetelne a zvukovo vybavenú. Na počudovanie umelecké výkony, s ktorými sa predviedla domáca univerzita boli rozporuplné. Tiež sme nepochopili, ako je možné, že na domácej pôde nominovali niekoľko vlastných "produktov" do súťažného programu - predstavenie nehodnotila odborná porota, ale diváci anonymnou anketou. Ako správni patrioti, domáce publikum*

*tak bojkotovalo všetkých hostí a naopak každé vlastné predstavenie skončilo burácajúcim standing ovation. Väčšinou išlo o autorské projekty postavené na texte, a tak, keďže sme nepoznali príbeh a z mizanscén sa nedalo veľa vyčítať, veľakrát sme to vôbec nepochopili. Najprv išlo o nejaké vypočúvanie - civilné filmové herectvo, nič divadelné. Potom to bol "alternatívnejší" projekt, kde pravdepodobne tiež „uletená“ herečka hovorila čosi o pohľade a očiach - rozprávala a pohybovala sa dosť monotónne, nereagovala vôbec na nič.*

*Čerešničkou na torte bol však monologický výstup jednej bacuľky v tesných minišatách (sprevádzalo ju päť živých hudobníkov: klavír, viola, husle, akordeón, didjeridoo), ktorá zas riešila seba a hovorila niečo o vplyve hudby a stále len padala, tam sa prevaľkala z boka na bok, potom vstala povzdychala, pokričala a zase sa vaľkala, potom si, samozrejme, poplakala trochu a zase sa vaľkala. Keď po tomto začalo jasat publikum dojaté k slzám... dojatí sme chceli odísť domov.*

*Podarilo sa mi prehovoriť hercov, aby sme počkali na Diderotovcov a odchádzali až po nich. Samozrejme, organizátori nám na toto predstavenie nezabezpečili lístky. Nakoniec sme sa tam dostali...a konečne, na záver... jedno úžasné, do detailov prepracované, vycibrené, vydreté predstavenie. Predstavenie, po ktorom sme zabudli na hlad, na filcky, na Arras, na zimu a na všetky organizačné pochybenia z ich strany. Teším sa v mene všetkých, lebo už len kvôli tomuto sa nám tam oplatilo ísť. A myslím si, že poslucháčom to dalo veľa a budú ešte dlho premýšľať, čo je to práca na sebe a na postave. Naozaj perfektné.*

*Okrem Diderotov sme videli ešte Macedóncov zo Skopie, ktorí predviedli Play Beckett. Išlo o výber dialógov a monológov z Konca hry, Čakanie na Godota, Šťastné dni... Pochopila som, že sa jedná o súkromnú univerzitu, ktorá už má pobočku aj v New Yorku a Paríži.*

*Polky (s ktorými si naši herci najviac padli do oka a naučili sa od nich pieseň Vyjebana Polka Cwana) predviedli alternatívu v protestantskom kostole; zaujímavé, čitateľné, pekné. Potom sme ešte videli Kanadánov - to bolo na naše vnímanie až príliš sado-maso postmoderné - žena si napchala kamene do úst, nohavičiek, za tieľko a potom sa ešte zvalila na kopu štrku a na ňu chlap a demonštrovali rôzne polohy lásky...*

*Spravodaj netlačili žiadny, recenzie sa nepísali a diskusie tiež neboli. Takže oficiálne hodnotenie nášho projektu nemám. Technici hovorili, že bolo fajn, Poliaci (či skôr Polky) boli nadšení a aj Rusi pochválili (tých sme nestihli vidieť, ale tiež neboli v súťažnom programe), Macedónci a aj Kanadania prišli potriať rukou. Aj ten černocho vrazil, že sa mu páčilo a nemáme zabudnúť pozdraviť miloša. Do kroniky napísali domáci Trés bon!*

*Ozaj to vyšlo, raz Palovi vypadol text v tom dlhom monológ, ale aspoň to bolo kratšie.*

*Záver: Každopádne sme sa ako škola odprezentovali a zanechali dobrý dojem. Herci videli a mohli porovnávať a videli aj tvorivé herectvo. Adriana, ako manažérka*



odsledovala organizačné veci, inšpirovala sa a vie, čoho sa vyvarovať na našom festivale. Šofér bol úžasný, všade s nami chodil, pomáhal. Teším sa, že sme tam mohli ísť. Po ceste som v Prahe na AMU absolvovala skúšku z jazyka – z angličtiny. „Dusili“ ma tam dvaja chlapi jednu celú hodinu...a vôbec nemali zmysel pre humor.

*Misia úspešne splnená. Verím, že Kyjev bude o niečom inom.*

### **Kyjev (Nathkienna)**

*Piatok, 16.4., 16:00 local time (LT): Z dôvodu presunu sopečného mraku z islandskej sopky Eyjafjallajökull maďarské letisko Ferihegy (dnes už letisko Ferenca Liszta) uzatvorilo svoj vzdušný priestor.*

*Sobota, 17.4., 12:00 LT: Situácia sa nelepší, Ferihegy uzatvorené do nedele obeda.*

*Nedeľa, 18.4., 18:00 LT: Uzatvorenie vzdušného priestoru v Maďarsku sa predĺžilo do pondelka 15:00 hod.*

*A tak sme všetci pochopili, že nikam sa nepoletí a začali rozmýšľať nad inými alternatívami presunu do Kyjeva.*

*Pondelok 19.4. o 12:00 LT: Prekvapivá správa: Kyjevské letisko stále prijíma lety a ukrajinské aerolinky AeroSvit dostali ako jediné od Maďarov povolenie na odlet (tieto „nadštandardné“ maďarsko-ukrajinské vzťahy sme pochopili až na kyjevskom burácajúcom standing-ovation po folkovo-politickom nezdarenom predstavení z Békéscsaby).*

*Sadli sme do auta a nedbajúc rýchlostných obmedzení hnali sa k našim maďarským susedom na letisko. O 14:30 sme v Šahách telefonovali na Ferihegy a zistili, že AeroSvit už odletel, aj bez nádejných slovenských divadelníkov. (Ak vôbec letel s nejakými pasažiermi.)*

*Kedže z kolies sa dymilo a náš Kryštofko (auto) musel vychladnúť, plán B sme začali riešiť v lokálnom bare v Šahách, kde sme ako svedkovia potýčky a bitky domácich „kunšaftov“ a rýchleho zásahu slovenských policajtov hovoriacich po maďarsky, dostali poldeci na účet podniku. Volali sme na autobusovú i vlakovú stanicu, no kvôli uzavretiu vzdušného priestoru boli všetky lístky beznádejne vypredané.*

*Ostávala jediná možnosť: zobrať auto a vydať sa nasledujúce skoré ráno na cestu. Nakúpili sme si energetické nápoje, skontrolovali vodičáky a išli spať. Pionierske odhodlanie nám narušil nočný telefonát pani Formánkovej (mamka našej scénografky), ktorá prosila Zuzu, aby sme sa nevybrali na tak nebezpečnú cestu, a aby brala ohľad aj na nich. Zuza sa snažila presvedčiť mamku, že úplatky pre colníkov a policajtov máme nakúpené, a že predsa len máme zo sebou aj chlapa... no keď sme sa vzápätí obe pozreli na spiaceho niečo cez 150cm vysokého Tomáša, pochopili sme, že akékoľvek argumenty tohto druhu sú asi zbytočné. Vyhoveli sme Formánkovcom, upustili sme od*

dobrodružstva a hneď ráno sme sa vybrali na vlakovú stanicu do Zvolena. Máme síce vlakovú stanicu aj u nás v „kráteri“ menom Banská Štiavnica, ale tam sa ešte stále predávajú štikacie kartónové lístky len na jedinú trať Banská Štiavnica – Hronská Dúbrava, a tak kúpa lístka, nie to ešte lôžka do Kyjeva, by bola pre predajcu pri okienku, ktorý je súčasne aj sprievodcom, rušňovodičom a výčapným v staničnej, požiadavka nadľudského rozmeru. Vo Zvolene sme div z nôh nespadli: Tri voľné miesta na poobedňajší vlak! Rýchlo sme sa ponáhľali domov, Tomáš si stihol ešte dať zviazať diplomovú prácu a poobede sme sadli do osobného vlaku do Vrútok, kde sme prestupovali do lôžkového vozňa smerujúceho priamo do Kyjeva.

Utorok, 20.4., 14:30 LT: Podozrenie a obavy z nečakane hladkého priebehu sa nám potvrdili hneď v Bartošovej Lehôtke (asi 15 km od Zvolena), kde nám sprievodca povedal, že lístky, ktoré máme zakúpené, nie sú na severnú trasu Slovenska, ale na južnú cez Filakovo a Galantu. Tomáš si vzdychol a schúlil sa za batoh, ja som si v duchu povedala asi nám ten Kyjev nie je súdený a premietala som si pohľady ekonómky, keď bude prepočítavať sumu prepadnutej letenky a spiatočného vlakového lístka – dosť drahá snaha prezentovať sa u našich susedov. Horkokrvná Zuza však povedala sprievodcovi, že nás z vlaku nikto nedostane a bude to riešiť vo Vrútkach priamo na stanici. Vo Vrútkach nám bezplatne prepísali lístok a my sme si vydýchli. Pokojne sme si zapálili, kúpili minerálku na cestu a čakali na vlak. Vlak prišiel, sprievodca Míša (ako som neskôr zistila) vyzrel z vozňa a dal povel na odchod. Behom až k úplne prvému vozňu a s celou batožinou sme za hlasného kriku Idi!, Idi! naskočili do pohýnajúceho sa vlaku. Neverili sme, že sme konečne vo vlaku, a v tom správnom, na ceste a priamo do Kyjeva! No viac sme neverili vlastným očiam, keď sme vstúpili do vagóna. Najprv nám noha prepadla kdesi do prázdna, pravdepodobne prehnitá dlážka prekrytá preglejkou, okná bez možnosti otvorenia, hrozný pach a nekončiace Idi!, Idi! zo strany malého tučného sprievodcu Míšu. Vytrhol nám z ruky lístky a vymenil za potuchnuté obliečky. Hoc po prefajčenej noci, chcelo to ďalšiu cigu. Nemožna kuriť, povedal nekompromisne Míša... pozreli sme sa na rozpis cestovného plánu, kde intervaly medzi zastávkami na Ukrajine boli aj 8 hodín; a vtedy sme so Zuzou pochopili, že buď ako-tak vydržíme celých 29 hodín alebo musíme vyriešiť problém iným spôsobom. Formánkovej desiata v podobe troch fliaš domácej pálenky sa nezdal byť zlý nápad. Pod zámienkou, že nemáme vývrtku išla za sprievodcom, kde jednu fľašu „zabudla“ u nich. Že sme zvolili správnu taktiku sme vyčítali z jeho úsmevu. Keď som už predupkávala na chodbe niekde v okolí Kysaku, Míša povedal, že môžem fajčiť v Košiciach, kde stojíme trištvrte hodiny. Počas nášho nedočkavého vyskakovania z vlaku nás zastavil a spýtal sa, či ideme aj do magazínu. Príležitosť zaslaná priamo z nebies: Áno, ideme si kúpiť pivo na cestu! A kúpite viac? opýtal sa drzo. Kúpime, ak budeme môcť fajčiť. Po dlhšej odmlke mávol rukou a povedal Da!. Doniesli sme mu pár pív a boli šťastné, že nebudeme musieť počítať hodiny a minúty medzi pauzami a cesta uplynie relatívne príjemnejšie.

Tomáš sa vo svojom rodisku (Košice) stretol s mamkou, ktorá mu priniesla balíček s jedlom. Vo vlaku spal o dve kupé ďalej. V Ružomberku sa k nemu pripojil moskovský fyzik pracujúci v medicíne, ktorý bol v Ružomberku poskladať unikátny prístroj na liečenie rakoviny na protónovej báze (až doma v správach sme zistili, že prístroj je síce objav a veľmi drahý, ale jeho efektivita sa musí najprv otestovať aj na ľuďoch...preto ho asi inštalovali na Slovensku). V kupé naľavo spal Iračan Mahmed Ali Sadám Nejaký, znamenal pre nás hrozbu, ale len dovtedy, pokiaľ sme sa nezapočúvali do dialógu obyvateľov v kupé napravo, zamestnancov súkromnej bratislavskej firmy, ktorých zámerom cesty na východ bola propagácia time-manažmentu a projektového know-how. Keď sa počas jednej z mnohých cigariet v chodbičke pri peci, do ktorej Míša pravidelne prikladal, ukázalo, že Mahmed okrem svojej materinskej reči ovláda aj češtinu, slovenčinu, ruštinu, nemčinu, dánštinu, francúzštinu a naši súkmeňovci v kupé napravo jedine Bratislavsky, naše sympatie sa otočili k ľavému kupé. Keďže sa v celom vozni nedali otvoriť okná, a Míša kúril o dušu, v zavretom kupé sa nedalo vydržať. Akonáhle Zuzu skonzumovala tretinu svojej desiaty, zalomila nadomnou na lôžku, ja som sa pustila do čítania odbornej literatúry pre svoju dizertačnú prácu a periférne striehla otvorené dvere do kupé. Pred polnocou ma Míša upozornil na colnú kontrolu a prízvukoval, aby som Zuzu zobudila. Bol to dlhý boj, na konci ktorého otvorila jedno zo svojich úzkych očí a vzápätí ho opäť zavrela.

O pár minút prišiel pán v širokej okrúhlejšej červenej čapici, vedľa neho stál ozbrojený vojak. Pýtal si pasy a formulár, ktorý sme po vstupe do vlaku museli vyplniť. Zuzu stále nebolo možné zobudiť a hnev i intenzita hlasu colníka každou sekundou rástla. Napokon použil osvedčenú metódu, strelil jej zaucho, povedal jej, tu mi pozeraj a ukázal na oči. Zobral doklady a odišiel. Za ním prešli naším kupé traja ozbrojení vojaci, potom psovod s vličiakom a nakoniec kontrola batožín. Moju nechali na pokoji, ale Zuzinu prehrabali celú a chceli jej zhabať knihy o scénografii v domnienke, že sú to neprečlenené dary. Kontrola, v pravom zmysle slova, skončila; Míša povedal, že doklady nám vrátia o tri hodiny a ja som si vydýchla. Na chvíľu. Na nasledujúcej zastávke zodvihli vozeň po vozni do vzduchu a menili podvozok na širokorozchodné koľajnice. (Voči tejto skúsenosti sa nočné prirážanie vozňov na trati BB-Praha zdá byť nanajvýš citlivé). Po trojhodinovom hompáľaní vo vzduchu, za neuveriteľného rachotu a mykania, začali vozňom kývať, aby doľahol na koľaje. Nad ránom sme sa konečne pohli a ja som mala pocit, že každý spoj na koľajniciach je o niečo nižší alebo vyšší ako ten predchádzajúci. Vrátili nám doklady, aj Zuzine, bolo 5:00 miestneho času, únava zvíťazila nad nedostatkom kyslíka, zavrela som dvere a na pár hodín zaspala. Ráno nás zobudil Míša s otázkou či chceme kávu. Áno, povedala som. Ale takú silnú. Takže menej vody, hej? usmial sa. Počas raňajšej cigarety sa mi Míša predstavil a rozprával o pomeroch na Ukrajine. Usmieval sa omnoho výraznejšie ako doposiaľ. Pripisovala som to jeho radostnému návratu domov, z pocitu istoty. V Lvove, keď sme mohli na 15 minút vystúpiť z vlaku a nadýchnuť sa, sa ma Míša

opýtal, či mám muža. Vravím mu: Skoro mám. Tak mi ukáž ruky! Keď nemáš prsteň, znamená to, že muža nemáš. Ty budeš moja žena? Zasmiala som sa, povedala, že nebudem a vošla naspäť do vozňa. Keď sa ma to isté po hodine opýtal zvolacou vetou a pridal familiárne Káťa, vzdala som sa radšej fajčenia a utiahla sa do kupé. O pár hodín sme sa blížili do stanice Kyjev, urazený Míša si od nás vypýtal euro za kávu a my sme sa, už svojpomocne, vytrepali s batožinou (ľahšou o niekoľko pív a domácej) z vlaku.

Streda, 21.4., 21:00 TL: Na peróne nás čakali Oleg a Žeňa, študenti produkcie s ceduľkou Slovakia. Obetavo sa vrhli na kufre, Žeňa pod ťarchou padol na schodoch a zahanbil sa – bol to hlavný manažér festivalu, s ktorým sme mali veľmi dobrý vzťah, pokiaľ si Tomáš nezačal s jeho frajerkou turecko-ruského pôvodu, Julou.

Ospravedlnili sme sa im za komplikácie s príchodom a vysvetlili situáciu s letiskami a sopečným mrakom. Oni sa len usmiali a povedali: Naše letisko je otvorené stále. Veď sopka, nesopka, robiť sa musí! Keď sme sa vybrali k autu, ktoré nás čakalo, upozornili nás na premávku: To, že svieti na semafore červená, neznamená, že auto zastane. Usmiala som sa po druhý raz a cítila sa ako doma pred dvadsiatimi rokmi. Ten úsmev na tvári mi zostal po celý čas pobytu v Kyjeve.

#### Organizácia festivalu

Ubytovaní sme boli v 4 hviezdíčkovom hoteli Kyjev, z ktorého nás každé ráno odvážal popri monumente Matka vlasť autobus na Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University. Prekvapujúce pre nás bolo, že napriek celosvetovému festivalu „Nathkienna“, s účasťou niekoľko stoviek hostí z 20 svetových univerzít či akadémií, výučba na škole prebiehala nepretržite ďalej. Pri registrácii nám boli pridelení dvaja bodyguardi (študenti manažmentu), ktorí nás počas celej akcie kvôli bezpečnosti nesmeli pustiť z očí. Dokonca, keď sme našli neďaleký bar, kde čapovali slovenský Staropraneň, naši sprievodcovia trpezlivo sedeli s nami pri stole a hypnotizovali naše orosené poháre (poslucháči univerzity majú totiž prísny zákaz požívať alkohol vo verejných podnikoch, a to i v čase ich voľna). Ďalším, pre nás zarážajúcim, pre nich určite opodstatneným, zistením bolo, že na celej univerzite je len jeden počítač s pripojením na internet, a to na sekretariáte rektora. Rezerváciu spiatočných leteniek (jednohlasne sme zamietli cestovať naspäť vlakom) sme teda riešili z rektorátu. Ja, ako jediný pedagóg za Akadémiu umení, som spolu so Zuzou bola zaradená do sektoru V.I.P. To nám dalo privilégium stravovať sa so všetkými honorábilis v salóniku na prvom poschodí. Nepochybne si ukrajinská strana dala veľmi záležať na jedálničku, no ak niekomu nepadne chuť pohánky, ktorú dávali ako prílohu ku všetkému, musel si vystačiť s oddelenou stravou. A ak niekto (ako napríklad Zuza) nemá rád kôpor, ktorým skutočne nešetria a posypajú nim aj vyprášaný rezeň, neostáva mu nič iné ako suplovať V.I.P. obedy v lokálnych bistrách v okolí. Ukrajinci sú povestní svojou pohostinnosťou. Jedna známa, ktorá robila supervízora počas ukrajinských volieb pred

rokmi, mi spomínala udalosť, na ktorú nikdy nezabudne. Keď boli hlasovacie lístky spočítané a voľby prebehli bez väčších komplikácií a bez ujem na živote, domáci si poctili celý volebný tím najdrahšou delikatesou – dusenými ovčiami bulvami.

Na druhý deň sme si pozreli priestor, v ktorom sme mali hrať Endgame. Bola to divadelná sála, prerobená z kaplnky. Pôvodný výklenok s ikonou, ktorý teraz stál v strede javiska, približne v dvojmetrovej výške, zadebnili krídlovými drevenými „okenicami“ a obraz prekryli doskami. Napriek tomu, že sme mali veľké výhrady hrať v klasickom kukátku a dva dni sme hľadali náhradný primeraný priestor v suteréne, v pivnici, v sklade, keď sme zbadali tento „výjav“, scénografia bola v momente vyriešená. Východom a jedinou možnou cestou úniku nebudú klasické dvere, ako sme to riešili na FDU a v iných v priestoroch. Východ(iskom) budú krátke drevené schodíky alebo rebrík smerujúci k ikone – k Bohu... ktorého už niet. Z komplikácie sa tak stala devíza a problém 1 bol vyriešený. Problém 2 bolo kancelárske kreslo na kolieskach. Oslovili sme hlavného manažéra Žeňu a z problému bol „no problem“. Išli sme priamo za rektorom Olexsim Bezinom, totiž len on na celej univerzite disponoval podobným kreslom, ktoré dostal ako sponzorský dar. Ostalo nám vyriešiť už len tretí problém, ktorý sa z počiatku nezdal byť problémom. Predtým sa však musím vrátiť o pár dní dozadu, kedy sme riešili otázku prepravy scény. Nesnívajúc o nejakom mraku z Eyjafjallajökull sme sa pustili do balenia rekvizít a osobných vecí. Oklieštený rozpočet nám povolil len jednu batožinu na hlavu. Dobré, je nás dokopy sedem. Prvá skupina, traja ľudia, si osobné veci zbalia do jedného kufra, v druhom budú prezenty pre ukrajinských hostiteľov a hostujúce univerzity. V treťom bude časť scény. Druhá grupa sa zbalí podobným spôsobom. A tak začal rébus s balením. Odpadkové koše! Z povaly som zniesla kufor najväčších rozmerov a začalo balenie. Kovovú konštrukciu mi otec rozpíliť na niekoľko častí. Každá kovová tyčka s dĺžkou 120 cm sa rozdelila na 2 časti. Našťastie boli duté. Na jednu časť sa privaril kus železnej tyče, čím sa vytvoril teleskopický úchyt s dierkou a motýlikovými skrutkami pre ich spojenie. Zo štyroch tyčí tak vzniklo osem. Spodná a vrchná obruč sa podobným spôsobom prepíliť tiež napoly, pretože priveľký priemer sa nevošiel ani do najväčšieho kufra. Samozrejme bolo treba ešte vymyslieť spojenie obručí a tyčiek, čo sa tiež vyriešilo navarenými tyčkami a skrutkami. Veká popolnic chvalabohu do kufra vošli. Z kovových skeletov oboch popolnic sa tak stala hĺba desiatok na pohľad totožných železných rúr a stovky skrutiek. Hoci sme pracne každú časť označili ako A1-1, A1-2, A3-1, A01-2, B4-1, atď., zabudli sme označiť vrchnú a spodnú časť rúry a tak poskladať popolnice do pôvodného stavu bolo ako zložiť švajčiarske hodinky. Ale entuziazmus a vízie cestovania a hostovania po celom svete s účelom propagácie slovenského umenia zastrelili túto bezvýznamnú komplikáciu technického charakteru. Takže scéna, kostýmy a rekvizity boli zbalené. Ostával už len ich transport. Eyjafjallajökull nenarušil len transfer prvej „grupy“, ale aj batožinový „ferman“. Vlaková skupina, tým, že sa podujala na dlhú

trasu ukrajinskými plánami bola oslobodená od najťažších kusov batožín, tie ostali na starosti druhej leteckej skupine. Konečne som sa dopravovala k pointe.

Máme teda tretí deň a očakávame príchod ďalších troch hercov a hlavnej manažérky. Čakáme hodinu, dve, pol dňa a ich nikde. Mobilné telefóny vypnuté. Overujeme či Eyjafjallajökull opäť nezačala pofajčievať... Ku sklonku dňa sa zostávajúca časť posádky konečne objaví vo dverách. Všetci boli mierne poblednutí okrem herca, ktorý stvárňoval postavu Nagga, ten bol doslova zelený. K jeho odtieňu určite prispela horúčka, s ktorou sa moril už niekoľký deň (preto aj odletel hneď po predstavení domov), no hlavnou príčinou bola udalosť na colnej hranici na medzinárodnom letisku Borispol. Herec, ktorý kvôli zdravotnému stavu cestoval len na otočku, mal na svoje meno napísaný kufor so scénou. Hneď po prilete si ho odchytila colná polícia a odvieďla do zóny, kde len málo z cestujúcich má možnosť nazrieť. V miestnosti, kam ho doviedli, už čakali páni v uniformách so širokými čiapkami na hlave, psom a otvoreným kufrom. Niekoľkí z nich sa snažili poskladať dokopy túto údajne domácky vyrobenú strelnú zbraň (naše rozpílené kovové popolnice). Keď sa im to nedarilo, siahli hlbšie do kufra po zásyp s púdom, ktorý hneď dali očuchať psovi. Keď nepochodili ani tam, vytiahli ďalšie rekvizity, čím bol trojzubý hák na vyberanie utopencov z vody, lano postriekané hnedočervenou farbou, plynová maska, igelitové vrecia nadrozmerných veľkostí, alumíniová termodeka, či bezpečnostný overal. Keď zo spodku vydolovali handrového trojrohého psa s vreckom granúl, začali šípiť, že toto asi nebude nepriateľ ich štátu, ale pravdepodobne blázon. Po sérii totožných otázok Що це?<sup>114</sup> prišla tá konečná spásonosná: Ти актор?<sup>115</sup> Vďaka internacionálnemu významu tohto slova herec (porevolučné dieťa, kedy dovtedy tabuizovaná angličtina vystriedala ruštinu) pochopil, čo sa ho pýtajú a súhlasne prikývol. Následne takmer obradne poukladali páni v uniformách našu scénu naspäť do kufra a konvoj policajtov odprevadil herca do priletovej haly medzi ostatných, bezstarostne cestujúcich turistov, medzi ktorými už netrpezlivo podupkával v kope ohorkov šofér s označenou tabuľkou „Nathkienna – Slovakia“.

Po tejto skúsenosti som pochopila, že Ukrajinci si nesmierne cenia umenie. Dôkazom toho bolo aj naše predstavenie.

Nasledujúci deň ráno nás v divadelnej kaplnke čakal tím ľudí. Zvukár, osvetľovač, rekvizitár, technik... o čokoľvek sme požiadali, čokoľvek sme si povedali ohľadom svetla alebo zvuku, či scény, nič nebol problém. Čerešničkou na torte tohto nanajvýš príjemného pocitu bol príchod starej panej (mohla mať tak okolo 75-80 rokov) v odeve, ktorý mal náznak ľudového kroja. Na hlave mala šatku. Prišla za mnou a opýtala sa, ktorého herca môže začať líčiť. Poslala som k nej Nell a Nagg, u týchto dvoch sme mali najväčší problém zdôrazniť ich starobu a chorobnosť a zakryť mladý vek. Výsledok bol úžasný. Nakoniec pomohla nalíčiť aj Hamma a Clova, vyzerali skutočne ani keby roky

---

<sup>114</sup> „Čo je toto?“

<sup>115</sup> „Ty si herec?“

nevideli svetlo. Hoci som musela odbiehať a doladovať ostatné veci, trochu som odsledovala jej techniku maskérstva.

Predstavenie malo úspech, každé hosťujúce predstavenie sa dočkalo patričnej pocty. Žiadne negatívne poznámky, radosť z udalosti, ktorá na týždeň spojila ľudí z celého sveta.

Na záver celého festivalu bol slávnostný ceremoniál v národnom divadle. Netušili sme, že každá krajina si má na záver pripraviť krátky prezentujúci program. Táto požiadavka nás na okamih zaskočila, veď nemáme žiadny kroj, nikto z hercov sa neodvážil ísť zaspievať ľudovú pieseň alebo zatancovať krátku ukážku z nášho folklóru. Rozhodli sme sa teda pripraviť krátku scénu ako parafrázu na nášho Becketta. Samozrejme etude nechýbal sexuálny podtext...keďže sme mali voľnú ruku. Típli sme hrôzou na ohlasy publika, keď sme videli vystúpenia našich zahraničných „kolegov“ v jagavých krojoch a nádhernou choreografiou typickou pre danú krajinu. No diváci, ktorí boli hlavne sponzori a „papaláši“ Kyjeva, sa spontánne zabávali a ocenili náš finálny príspevok so standing ovation. Po ukončení ceremoniálu nasledovalo bohaté občerstvenie, ktoré sme oželeli a doslova „zdrhli“ z pod drobnohľadu našich bodyguardov, aby sme si aspoň letmo prezreli Kyjev. Cez Chrám Sv. Ondreja a zoskupenie vežičiek Chrámu Sv. Sofie, zapísanom v UNESCO (odvodené od istanbulskej Hagia Sofia) sme sa dostali ku Kyjevskopečerskej lávri. Tento rozsiahly pravoslávny monasterský komplex dostal prívlastok pečerský podľa jaskýň, ktoré obývali mnísi. Zakryli sme si hlavy šatkami, kúpili si za pár kopejok dlhé tenké sviečky, ktoré nám po dlhej trase do jaskýň zmäkli v rukách a ovisli. Katakomby boli osvietené jemným svetlom a preplnené sklenenými rakvami munifikovaných svätých. Až vtedy som pochopila červené podliatiny na čelách vychádzajúcich domácich veriacich i turistov, čo prišli navštíviť toto posvätné miesto. Na znak pokory a viery každý z nich pri rakve sklonil hlavu a pobožkal ju, čím sa mnohokrát nevyhli nárazom o sklo prípadne kameň. My sme tento posvätný obrad vynechali, nie z neúcty či z ohromenia nad zošúverenými kostrami, ale z čisto hygienických príčin.

Cesta naspäť nebola o nič menej zaujímavá ako tá sem. Opäť sme odchádzali na dvakrát. Spiatočnú letenku na presný termín, kedy odchádzala naša druhá posádka sa nepodarilo zbookovať, tak sme my traja leteli o 5 hodín neskôr. Ukrajinci boli natoľko láskaví, že nedbali dopraviť nás na letisko v dvoch termínoch, aby sme nemuseli dlho čakať. Keď sme dorazili na Borispol o 5 hodín po plánovanom odlete našich kolegov, čakalo nás milé prekvapenie. Herec, ktorý stvárňoval postavu Hamma (ortodoxný katolík a zarytý odporca alkoholu), sedel s ostatnými na barovej stoličke s vodkou v jednej ruke a s pivom v druhej. Ostatní členovia posádky sa už len priblblo usmievali a nevydali ani hláska. Po jednom-dvoch frňanoch mi herec – Hamm, ktorý okrem toho druhýkrát sedel v lietadle (prvýkrát to bol let do Kyjeva), povedal dôvod ich nelacného popíjania na letisku. Akonáhle nasadli do lietadla a vzlietli, lietadlo malo poruchu jedného z motorov

*a asi hodinu krúžilo ponad Kyjev, kým mu povolili pristáť. Čakali teda na nové lietadlo. Kým my sme nasadli do komfortnej Lufthansy s dvomi chodmi jedla, neobmedzeným počtom drinkov a televíznymi obrazovkami, ostaní dostali náhradné vojenské lietadlo s jedným radom sedadiel po bokoch. Počkali sme na nich na Ferihégy 2 (na Ferihégy 1 nemá takéto lietadlo pravdepodobne povolené pristáť), nasadli do áut a plní dojmov sa pobrali do svojich rodísk.*

## **Tczew (Zdarzenia)**

*Pokiaľ nie ste práve na trhu v Jabłonke alebo v Novom Targu, s Poliakmi je ťažko sa dohovoriť. Nenarážam na jazykovú bariéru. Veď ne jeden Slováčok už má za sebou splav Dunajca v Červenom Kláštore pri poľských hraniciach, kde tunajší dialekt má na hony ďaleko od spisovnej slovenčiny, ale zato vždy pochopil, kedy nasadnúť na plť a kedy z nej vyskočiť. Ale vážne. Komunikácia s Poliakmi je veľmi komplikovaná. Dôkazom toho sú aj mnohé každoročné nedorozumenia pri organizovaní Medzinárodného festivalu Artorium na našej fakulte. Či sa jedná o počet ubytovaných, ktorý opakovane neseďí alebo preplatenie cestovného alebo technických požiadaviek na prípravu scény.*

*V jeden neskorý štvrtkový večer sme sa vybrali na sever Poľska reprezentovať našu Akadémiu s projektom Slávičia večera na Międzynarodowy Festiwal Zdarzenia im. Józefa Szajny. Šofér Jožko zadal do GPS súradnice mesta Tczew. Za slovensko-poľskými hranicami sa čas predpokladaného dojazdu stále predlžoval, pretože táto krajina je špecifická v tom, že na rýchlostnej ceste typu A vás približne každých 500 metrov zastaví semafor. A sú dokonca oblasti, na ktoré je aj práve updatovaná GPS krátka a skončíte v zemiakovom poli.*

*S niekoľko hodinovým meškaním sme dorazili do cieľa našej cesty. Ujala sa nás asistentka Eva, ktorá nám v anglickom jazyku vysvetlila kedy a kde hráme, každému vložila do ruky mapku s krížikom, kde je kto ubytovaný a stravné lístky, ktoré môžeme využiť na stravu v stánku v areáli kultúrneho domu, kde prebiehal festival. Tým okamihom sa naša Eva stratila s dohľadom...na celý pobyt. Prezreli sme si priestor, veď večer hráme, technici sa dohodli, postavili scénu, odohrali sme. Musím uznať, že domáci diváci boli vďační a prijali predstavenie vrúcnejším potleskom ako tí naši doma. Ale na festivaloch to tak chodí.*

*Keď sme balili scénu, kuchári už balili stánok s jedlom, a tak sme sa rozhodli hľadať nejaký podnik, ktorý nás gastronomicky ukojí. Všetko bolo pozatvárané; nasýtilo nás teda len zopár drahých pív v nočnom discobare. V noci sme sa pobrali každý za svojim krížikom.*

*Ráno nás Jožko naložil do auta a zadal súradnice Gdansk. V Gdansku to priam kypelo divadlom. Pouličné divadlá, happeningy, výstavy... Škoda, že sme tam mohli*



*pobudnúť len pár hodín. Okoštovali sme Baltské more a so zistením, že je o niečo menej slané ako tie doposiaľ ochutnané, sme sa vybrali na dlhú cestu domov.*

## **Praha (Zlomvaz)**

### **2010**

*„Zo Samuela Becketta sa stáva klasik. Jeho hry sa inscenujú takmer všade, či už na reprezentačných scénach (inscenácia Čakania na Godota v réžii Michala Dočekala v ND Praha), v menších regionálnych divadlách (inscenácia Šťastných dní v réžii Andre Hubnera-Ochodlo v Komorní scéne Aréna), sú inšpiratívnym zdrojom pre vlastné a svojské uchopenie bezhraničnej absurdity ako je to v monodráme Karla Kratochvíla Své dny. Akási divadelná renesancia jedného z otcov absurdného divadla nastáva práve v posledných rokoch, v dobe všeobecnej postmodernity ak nie post-postmodernity. Tá na jednej strane teoreticky dovoľuje absolútnu slobodu v myslení, prepájaní myslenia a o umení ani nehovoriac a prakticky na rovnakom princípe i troskotá. Čím viac je možné, tým menej akoby sa chcelo túto výsadu využiť.*

*Tento pocit sa mi potvrdil aj po predstavení inscenácie študentov a študentiek AU v Banskej Bystrici End Game, ktorá je ďalším príspevkom do Beckettovskej divadelnej „ságy“. Komorná dráma o jednom slepom synovi, jeho sluhovi, trojnom psovi a dvoch rodičoch uväznených v kontajneroch na smeti je súčasne expresívnym existenciálnym výkrikom s filozoficko-etickým podtextom istej hĺbky a súčasne je tzv. „well-made“ absurdnou drámou, kde takmer z každej repliky je cítiť Beckettov nezameniteľný dramatický a autorský talent a odkazy k jeho ostatným hrám. Je až na počudovanie, že mladi divadelníci, ktorí by mali experimentovať nielen s formou ale aj obsahom si síce vybrali autora a hru, ktorá je na experimenty ako stvorená, v konečnom dôsledku ale text uchopili takpovediac tradične, v konvenčných a už trochu prežitých predstavách absurdného divadla, priniesli inscenáciu, ktorá sa absolútne nevymyká z priemeru iných súčasných inscenácií hier Samuela Becketta. Ak očakávame deformované figúrky s vyhasnutým pohľadom v očiach, letargické prehovory a klišé pauzy po autorsky mizantropických replikách, popisnosť v hereckom prístupe, ktorá prvoplánovo odhalí všetko o postave v prvých dialógoch a tým prestáva byť zaujímavá, tak potom je inscenácia v najlepšom poriadku.*

*Ale! Autorkina vlastná patologická náklonnosť v írskemu čudákovi ju núti jednoducho namietajúť, že Samuel Beckett je autor, ktorý si zaslúži, ak nie doslova vyžaduje, aby inscenácie jeho absurdných hier boli sem-tam aj skutočne absurdné a nielen snažiace sa zaujmúť istú ustálenú polohu, ktorá by sa za absurdné mala považovať. Na prázdnej*

scéne vidíme deformovaného a komického mladíka - Clova, ktorý svojim zjavom pripomína skôr zle animovaného permoníka, jeho fyzický handicap ho síce ozvlášťuje, no keď herec stráca koncentráciu, odchádza aj prehnaná štylizácia a odchádza jej zmysel. Rovnako neukotvený je predstaviteľ Hamma – slepý a chromý antihrdina, po celý čas sediac na stoličke, ktorého nehybné nohy sa samé od seba posúvajú, síce sediac, ale predsa je to vidno. A slepota evokovaná okuliarmi cez ktoré nie je vidno a tvar prekrytá krvavou vreckovkou? No slepý Hamm by asi nemal presným reflexom smerovať slepý pohľad na Clovove čižmy, ani zo strany na stranu na svojich hniúcich rodičov, nie? Celá režijná koncepcia tak vyznieva plocho a ako márna snaha o dodržanie scénických poznámok. Ale absurdné nie je hrať sa na slepého ale dokázať ho zahrať aj s otvorenými očami. Na rovnakej baze je „nudná“ i dvojica Hammových umierajúcich rodičov Nagg a Nell. Pozitívom je, že dokážu plasticky budovať dialóg aj bez bezprostrednej blízkosti – každý na inom konci javiska a každý vo vlastnom farebne odlíšenom kontajneri a obaja rovnako šediví a bledí ako stena, abstraktným slovom vyjadriť reálnu hmotu, no po chvíli skĺznu do patetickej až afektovanej roviny sladkobôľnej manželskej rétoriky, ktorá zabije aj tak vďačnú a mnohoznačnú a vlastne otrepanú repliku o šťastí z nešťastia iných. Paradoxné je, že herci prejavili na takto nevyužitom priestore naozaj značný potenciál, ich práca s textom v priestore je na jednej strane plnohodnotná a využíva ich telesné a hlasové predispozície, takže je len škoda, že sa s nimi nepracovalo inak. Možno by odkryli nielen vlastné možnosti a posunuli ich ale je pravdepodobne, že by tak inovovali aj režijný koncept. Hľadať jednu základnú a všepiatnú myšlienku v tejto dráme je možno zbytočné. Je pre každého iná, ale podstatné je, aby v nej nejakú našiel. Inscenácia End Game akoby svoju bytostnú tému nemala, akoby si nevytýčila konkrétny bod, motív, ku ktorému sa chce prostredníctvom javiskového prevedenia vyjadriť, ide presne po texte, presne v intenciách jeho čítania.

Ale tak ako môžeme pomenovať čítanie jednorozmerným, tak by inscenovanie malo byť jeho viacvrstevnatým dôsledkom. Inscenácia End Game „prebeckettovala“ samotného Becketta a následkom toho zostala len v medziach prvočítania. Je predsa absurdné myslieť si, že absurdnosť sa dá definovať ako niečo neprirozené a komplikované. Je absurdné definovať absurdno! Alebo chceli robiť Becketta podľa Stanislavského?“<sup>116</sup>

Eva Kyselová

---

<sup>116</sup> Zlomvaz. Hybris 5. Hra na absurdno neprinesie vždy absurdno. 20/5 2010. DAMU. str.16,17

*„V podvečer třetího festivalového dne Akadémiia umění z Banské Bystrice uvedla hru Slávičia večera. To, že jsou festivaly ve vnímání představení specifické, se v tomto případě naplno projevilo. Vnímání v tomto případě bohužel ovlivnil předešlý zážitek z představení Prevratenec slovenského VŠMU, po jehož zhlédnutí jsem věděl, že může být už jen lépe.*

*Samotná volba titulu je slibná. Slovenští inscenátoři si zvolili na Slovensku prakticky nehranou aktovku Josefa Topola v překladu režisérky inscenace Katariny Burdové, která údajně vznikla jako záznam snu; na to odkazuje i podtitul: Hra ve snu, jenž se autorovi zdál během cesty po Americe. Tomu odpovídá i specifická výstavba textu, který je ve své podstatě absurdní. Pan Slavík je na návštěvě v rodině své vyvolené. Čtyřčlenná rodina se baví tím, že hrají podivnou hru se svými hosty, které nakonec zabijí, nejinak to dopadne i v případě pana Slavíka. Samotné téma je i po půl století aktuální, kritika doby a společnosti, ve které komfort zastává přední místo a pomíjí pochopení, zájem a soucit, je problémem i naší doby. Scéna Jaroslava Valeka je minimalistická, funkční, orámovaná bílou páskou na zemi i na stropě, a vytváří spolu s dějem iluzi hermeticky uzavřeného časoprostoru. Práce s rekvizitami i kostýmy je celkově poměrně propracována. To, jakým způsobem postupně objekty mění svůj význam, pomáhá gradaci děje. Uvnitř „krychle“ se hraje se čtyřmi otvíracími krabicemi, které mají zprvu funkci stoliček, rozmístěných v rozích scény, což napomáhá dramatickému napětí – rodinní příslušníci zprvu sedí na těchto místech a pan Slavík je uprostřed střídavě atakován ze všech stran. Krabice herci postupně přemísťují do středu scény a v samotném závěru spolu s květinami znázorňují rakev. Hostitele pana Slavíka plynule v průběhu celého děje svlékají, až je prakticky nahý a připraven k usmrcení. Vše se odehrává shodně se scénářem, podle něhož zabili již mnoho potenciálních dceřiných nápadníků. Na to, že svým chováním hraje s obětí hru, několikrát odkazuje samotný text. V závěru, než zavraždí svoji oběť, otec prohlásí, že je konec komedie. Samotné zabití proběhne symbolicky tak, že návštěvník stojí za doprovodu reprodukováné hudby na své rakvi – světlo zhasne, a když se znova rozsvítí, objeví se prázdná scéna. Ústředním motivem celé hry je čas; není jasné, zda jeho plynutí je kontinuální. Dcera, která často zmíňuje, že v domě nejsou jediné ručičky, má na předloktí hned troje náramkové hodinky – že by součást zvrácené hry? V jednom momentě scéna potemní a pod stroboskopickými efekty se děj vrací, podobně jako když přetáčíme kazetu. Stroboskop se používá ještě několikrát, ale není jisté, v jakém čase se děj odehrává, zřejmě má být v tomto okamžiku lépe pochopeno fungování rodiny; v jedné chvíli se matka škrabe, otec si hraje s vláčkem a syn se v kožené masce mrská opaskem, čímž poněkud klišovitě odkazuje na sadomasochismus.*

*„Když ptáčka lapají...“ je jedna z replik, která ze začátku zazní, a měla by být parafrází celého rodinného snažení. Žel, tento efekt se inscenátorům úplně nedaří uvést k*

životu. Jejich chování k panu Slavíkovi není, ani ze začátku, příliš milé, a je tedy trochu zarážející jeho minimální odpor, na druhou stranu je tento fakt v souladu s celkově absurdním vyzněním hry. Rodina je snobská a znužena svým způsobem života. Rodinní příslušníci prožívají ponorkovou nemoc, ta se projevuje vzájemnými agresivními výpady. Dcera je inteligentní a arogantní, syn evidentně trpí pod nadvládou otce, ale ze všech postav má (bohužel) v inscenaci nejméně prostoru. Matka, žárlivá na svoji dceru, je neurotická s nepříliš líbozvučným hlasem. Otec garantuje správné odehrání hry, kterou hrají s panem Slavíkem, a zakročuje v těch momentech, kdy strůjící hry. Herecké výkony bohužel nenapomáhají dynamice děje. Vykreslení postav není dotažené do důsledku. Dcera má zřejmě zájem na tom, aby jejich oběť tentokrát zůstala na živu, což jí otec slíbí, leč nedodrží, tento moment ale není úplně srozumitelný. Podobně nesrozumitelný je vztah pana Slavíka k jednotlivým postavám, především k dceři, která ho sice přivedla jako svého nápadníka, ale jako partneri rozhodně nepůsobí, jejich vztah je ambivalentní, dívka ho střídavě svádí a odmítá.

Hra vypovídá o tom, jak člověk žijící v přebytku ukájí svou chuť po zábavě ve zvrhlém jednání. Přestože není nic zásadního, co by se dalo tvůrcům vytknout, je výsledný dojem bohužel nevýrazný a v záplavě festivalových představení se pravděpodobně ztratí.<sup>117</sup>

Lukáš Kubina

## 2012

(rozhovor so Zuzanou Burianovou, šéfredaktorkou Obratlu Zlomvaz 2012)

### **„V čem se vám text zalíbil?**

Ako doktorandka na DAMU sa už niekoľko rokov venujem výskumu témy Rozvíjanie tvorby v Eldoráde globálnej masovej kultúry, ktorej neoddeliteľnou súčasťou je metodológia moderného a postmoderného divadla spojená s pedagogickou praxou s poslucháčmi Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici. Preto sa za pomoci prof. Vedrala, môjho konzultanta, každoročne zameriavam na výber hlavne súčasnej dramatiky, ktorá reflektuje aktuálnu situáciu v spoločnosti a svojim potenciálom doslova vyzýva k tvorbe. Tento rok to bola Dea Loher.

### **Co pro vás je ve hře největším tématem?**

Väčšina autorkiných textov je plná výkrikov a silných tém. Podobne Posledný oheň. Nie je to smrť nevinného dieťaťa, ktorá zdanlivo náhodne prepojí naveky 7 rozdielnych postáv

---

<sup>117</sup> Zlomvaz. Obratel 3. Když ptáčka lapají.... 21/5 2011. DAMU. str.1,4

(charakterizujúcich dnešnú spoločnosť) - to čo sa v príbehu stáva skutočne fatálnym, je otupenie zmyslov – človek zaslepený, necítiaci, nevypočutý a každý sám.

**Jak se vám inscenace zkoušela a jak dlouho jste na ni pracovali?**

Inscenácia bola pre nás všetkých veľkou výzvou. Generačne odchovaní na Stanislavského tradíciách, ktoré sú nám Slovanom stále srdcu najbližšie, priniesla Dea Loher úplne odlišný náhľad na spôsob tvorby. Nemecké expresionistické naratívne divadlo je u nás preinterpretované teoreticky síce exaktne, ale empiricky dosť hmlisto. Osobne som sa na odporúčanie prof. Vedrala vybrala do Prahy na inscenáciu Diebe - Zlodeji (Deutsches Theater Berlin v réžii Andreea Kriegenburga, dvorného režiséra Deay Loher). Vďaka tejto neoceniteľnej skúsenosti, ktorá mi pomohla ozrejmiť rozdiely v spôsobe hereckej interpretácie postavy, sme sa pustili do dlhej semestrálnej prípravy predstavenia - s vedomím rizika, že slovenský divák radšej precítiuje a plače, než počúva a hodnotí.

**Jakým způsobem motivujete herce k podání co nejlepšího výkonu a dosažení/pochopení vaší představy o hře?**

Hmm, motivácia. ☺ Významom tohto slovíčka sa zapodievam už niekoľko rokov, a preto si ho dovoľím zameniť za pojem prístup - k hercom, k postave, k sebe samej. Mať otvorené všetky zmysly. Dostatok detailných informácií a k tomu profesionalita spojená s nárokmi, pokora, úcta a samozrejme plno iných faktorov vychádzajúcich s individuálneho prístupu.

**Jaké máte plány do budoucna?**

Byť, nepodľahnúť, tvoriť a nezastať.<sup>118</sup>

**2013**

(rozhovor s Petrou Láskovou, redaktorkou Obratlu Zlomvaz 2013)

**„Uvedení inscenace Pokusy o jej život Martina Crimpa není vaší premiérou na festivalu Zlomvaz. Loni měli diváci možnost shlédnout ve vaší režii inscenaci Posledný oheň Deay Loher. V obou případech se jedná o současné texty. Proč vás tento typ dramatiky oslovuje?**

Po Endgame od Becketta, Topolovom Slavíku k večeri a Poslednom ohni Deay Loher je inscenácia Pokusy o jej život v poradí štvrtou inscenáciou na festivale Zlomvaz. Ako ste

<sup>118</sup> Zlomvaz. Obratel 4. Okénko tvůrců. 12/5 2012. DAMU. str.7

spomenuli, v posledných dvoch projektoch ide o postdramatické texty. Prvotným podnetom k súčasnej dramatiky a k jej interpretácii bolo tematizovanie môjho doktorandského štúdia na pôde DAMU. Druhým dôvodom je postmoderné divadlo, ktoré je na Fakulte dramatických umení súčasťou osnov pre divadelný odbor magisterského stupňa. A ako sa hovorí: „S jedlom rastie chuť.“ Mojou prirodzenou ambíciou je posúvať sa každým projektom ďalej a zvyšovať si latku interpretačnej náročnosti.

**Můžete alespoň nastínit průběh vaší práce nad textem Pokusy o jej život? Jak moc a v čem se lišila vaše původní představa od výsledného tvaru inscenace? Přinášíte si konkrétní představu již na první čtenou zkoušku, nebo čekáte, co právě ta přinese za podněty?**

Ku Crimpovi som sa dostala vďaka môjmu konzultantovi, prof. Vedralovi. Prvé, čo ma zaujalo na Pokusoch o jej život nebola ani tak forma, ako skôr bystrosť a skrytá obsažnosť, ktorá provokuje k hľadaniu odpovedí a významov a doslova nedá človeku spať. Po konzultáciách s odborníkmi z rôznych oblastí (angličtina, psychológia, história, politika, bojové umenia, marketing, atď.) sa mi podarilo odkryť a pochopiť mnohé súvislosti Crimpových obrazov. Veľmi podnetné boli aj postrehy Davida Košťáka, poslucháča DAMU. Myslím si, že by bolo nezodpovedné pristúpiť pred hercov bez konkrétnej predstavy. Výsledný tvar je však vždy kolektívnym dielom. Z pohľadu režiséra-pedagóga je mojou hlavnou úlohou motivovať a viesť poslucháčov k tvorbe. Stručne povedané, režijný zámer si vytvorím pred prvou čítačkou, no inscenácia sa formuje a dotvára vzájomnou spoluprácou – každý individuálny prínos herca je vždy novým impulzom k práci. Pre inscenovanie textu, ktorý popiera základný dramatický model a absentuje v ňom nielen dramatická situácia a príbeh, ale i postavy, kde herci-performerer interpretujú jednotlivé zdanlivo nesúvisiace obrazy, je podľa môjho názoru nevyhnutné hercovo pochopenie a identifikácia s konkrétnou výpoveďou.

**Zajímáte se o současnou českou divadelní scénu a současnou českou dramatikou? Pokud ano, máte nějaké oblíbené autory?**

Môj záujem o súčasnú divadelnú a dramatickú tvorbu v Česku je samozrejmosťou. Kultúrny život u vás je ďaleko intenzívnejší a nepochybne na vyššej úrovni. Pri každej návšteve Čiech sa teším, že si pozriem dobré predstavenie a utratím niekoľko eur v kvalitnom kníhkupectve. Nikdy tiež neobídeme klasickú českú hospodu.

**Spolupracujete úzce s nějakým současným slovenským dramatikem? A mají vůbec mladí autoři na Slovensku možnost uplatnění?**

Nedovolím si hovoriť o úzkej profesionálnej spolupráci so súčasnými slovenskými dramatikmi. Ich pozícia u nás je pravdepodobne podobná ako v Česku a možností na ich

presadenie a uplatnenie je málo. V pedagogickej oblasti na fakulte je spolupráca s mladými dramatikmi systematicky prepojená.

### **Co pro vás v divadle znamená heslo letošního ročníku festivalu Zlomvaz - in progress?**

„In progress“... ako niečo prebiehajúce, napredujúce a vyvíjajúce sa... Nič výstižnejšie pre (divadelnú) tvorbu by mi nenapadlo.

Želám všetko dobré 20. ročníku festivalu Zlomvaz!“<sup>119</sup>

### **Bratislava (Istropolitana)**

Je škoda, že po toľkých rokoch ešte stále neutícha nevraživosť VŠMU voči našej Akadémii. A nerozumiem prečo. Ved' sme ich neobrali o pedagógov, ich absolventi sa úspešne uplatňujú v miestnych divadlách či v televíznych seriáloch. Pre našich študentov je presadiť sa v metropole štátu „cesta zarúbaná“, nie to zúčastniť sa ich festivalu.

Až prišiel deň D, a my sme boli pozvaní na Istropolitana s projektom *Posledný oheň*. Zaradili nás do hlavného programu, ale hrali sme v doobedňajších hodinách. Túto našu účasť si vybavujem ako pohľad cez špinavé okno idúceho auta. Alebo som skôr spomienky na ňu uložila veľmi hlboko do zásuvky mojej pamäte, že sa neplánujem k nim vrátiť. A ako surfujem po internete, zisťujem, že s mojimi spomienkami išla do nenávratného archívu aj recenzia na naše predstavenie. Samozrejme, že nikto z nás nečakal ódy, ale veľmi dobre si pamätám začiatok z nej. Názov: „Volajte hasičov!“ Pokračovanie: „Už prvou osudnou chybou režisérky bolo, že si vybrala text od Lohera...“. Mala som chuť nielen kvôli sebe aj kvôli študentom kontaktovať poslucháča divadelnej vedy a pripomenúť mu slovo zodpovednosť. Že pokiaľ mu bolo pridelené hodnotiť toto predstavenie, mal si naštudovať text, a ak to nestihol alebo ho nezohnal, mohol si aspoň zistiť pohlavie autora.

### **Lago di Como (Taliansko)**

NAGG. ... Porozprávam ti vtip o krajčírovi.

NELL. Načo?

NAGG. Aby som ťa rozveselil.

NELL. Ved' vôbec nie je smiešny!

---

<sup>119</sup> Zlomvaz. Obratel 3. Katarína Burdová, režisérka *Pokusov o jej život*. 8/5 2013. DAMU. str.4

NAGG. *Vždy tá rozosmial. (Odmlika.) Prvý raz som myslel, že umrieš od smiechu.*  
NELL. *Bolo to na jazere di Como. (Odmlika.) Jedného aprílového popoludnia.*  
*(Odmlika.) Veríš tomu ešte?*  
NAGG. *Čomu?*  
NELL. *Že sme sa člnovali na jazere di Como. (Odmlika.) Jedného aprílového popoludnia.*  
NAGG. *Deň predtým sme sa zasnúbili.*  
NELL. *Zasnúbili!*  
NAGG. *Tak si sa smiala, že sme sa prevrátili. Len-len že sme sa neutopili.*  
NELL. *Lebo som sa cítila taká šťastná!*  
NAGG. *Ale nie, nie, zavinil to môj vtip. Dôkazom je, že sa na ňom ešte smeješ. Zakaždým.*  
NELL. *Jazero bolo hlboké. Videli sme až na dno. Také priesračné, také čisté.*  
NAGG. *Vypočuj si ho znova.<sup>120</sup>*

*Stráviť dva týždne v južnom Tirolsku, labzovať po horách, a nevyužiť možnosť zájsť 180 kilometrov k jazeru Lago di Como, by bol hriech. Čo by si ešte chcela vidieť?, opýtal sa ma priateľ, ktorý mi v Taliansku poskytol strechu nad hlavou a robil mi spoločnosť počas celého môjho pobytu. Lago di Como!, odpovedala som bez zaváhania. Pozrela som predpoved' počasia, ktorá nevestila žiadne slnečné lúče, len silný dážď. Hmmm, v takom nečase, no neviem, odvolám ten nápad?, zvažovala som. Ale keď nie teraz, kedy inokedy? Cestovať 1100 kilometrov len pre jedno jazero už asi nikdy nebudem. Podfme! Padlo rozhodné slovo. Dážď nedážď, vybrali sme sa na celodenný výlet. Po ceste sme míňali rôzne talianske oblasti. Niekde nádherné hory a priesmyky, inde zas chudobné industriálne betónové štvrte.*

*K jazeru sme prišli asi o tri hodiny. Vlastne k jeho severnému cípu. Tak a sme tu, povedal priateľ. Ibaže ja som chcela vidieť mesto, od ktorého jazero prevzalo svoj názov. To leží na jednom z južných vetiev. Vonku stále lialo, nikde ani človečika. S elánom a vidinou nádherne čistej vody, v ktorej si nezačlnujem ale rovno zaplávam, sme sa cez úzke uličky malých mestečiek pustili na juh. Stále lialo. Vravím si Nech!, aspoň bude na pocit teplejšia voda. Po nekonečných dvoch hodinách sme minuli tabuľu mesta Como a vošli doň. Zaparkovali sme a v pršiplášťoch sa vybrali k vysnívanej vode.*

*V prístave nebola ukotvená žiadna drevená loďka, akú som nosila v predstave, ale množstvo motorových člnov. Môj sen o romantickom di Como sa rozplynul v daždi a stiekol do špinavého, hrubými nánosmi kadejakého bordelu prekrytého jazera. Di Coma už niet povedala som si beckettovsky a aspoň som si omočila nohy po členky a nechala sa vyfotiť. Jazero neuveriteľne páchlo, čo som zistila neskôr, keď som si v aute zohrievala*

---

<sup>120</sup> Beckett, S.: *Koniec hry*. [1. vyd.]. Bratislava: LITA, Preklad Hana Hečková. 1970. - (xerokópia). str. 32.



chodidlá o ventilátor. Totálne premočení sme sa uchýlili v nádhernej katedrále. Tri oltáre, gobelíny na stenách a centrálna kupola, ktorá mala koniec asi až v nebesách. Zatočila sa mi hlava, pomodlila som sa za všetkých blízkych, ktorí sa na tento zázrak pozerajú z hora a zapálila im sviečku. Keď sme vyšli von, oslepili nás slnečné lúče. Kúpila som si pohľadnicu, na ktorej je namaľované Lago di Como také, ako som si ho vysnívala.

## **Dotyky a spojenia**

*Ako sa hovorí „pre krásu treba trpieť“, tak aj pre divadlo treba priniesť určité obete. Deň festivalu, cesta do neďalekého mesta Martin, do roku 1950 Turčiansky Svätý Martin, sídlo Matice slovenskej a taktiež prvé centrum ženského spolku Živena, Slovenského spevokolu a Prvého hasičského spolku. Cieľ cesty: Divadelný festival Dotyky a spojenia. Keďže sa hralo v poobedňajších hodinách, rozhodla som sa, že s polovicou „technickej“ posádky pôjdem radšej skoro ráno svojim autom, pripraviť scénu, svetlá, zvuk a herci si tak môžu dlhšie pospať a dorazia na „miesto činu“ organizovaným autobusom o niekoľko hodín neskôr.*

*Deň pred odchodom bolo však nevyhnutné vyriešiť matematicko-technický problém so scénou. Opäť paradox: akokoľvek sa snažím zminimalizovať náklady, výrobu, a s tým aj problémy s transportom scény, osud hrá vždy proti mne.*

*Tentokrát sme neriešili čím scénu prepraviť, alebo ako ju vtesnať do prepravného priestoru, otázka sa objavila hneď na začiatku: a to ako ju vôbec dostať z divadelného štúdia??? 3tvorcový rozmer skeletu bazéna totiž neprešiel dverami. Prišlo mnoho nápadov zo strany technikov (ktorí sa asi hneď pri podpise pracovného pomeru začnú riadiť pravidlom „to nepôjde“ prípadne „to sa nedá“), ako „nechajte to tu a vyrobí sa na mieste nová“ (čo vzhľadom k časovej tiesni a nedostatku materiálu nebolo možné), alebo „prepílte to napoly a tam sa to nejako pozliepa“ alebo „a nemôžete to odohrať bez toho?“. Nakoniec pod tlakom zvýšených decibelov a naliehania technici radšej odišli „na obed“ a spolu s hercami sme matematický rébus vyriešili rozpojením štvorcovej konštrukcie v spojoch v protíľahlých rohoch, čím sa vytvoril trojuholník, a scéna bola oslobodená a pripravená na transport.*

*Nasledujúci deň v skorých ranných hodinách som teda spokojne, hľadiac na pripravené rekvizity pred budovou školy, nalodila osvetľovača, zvukára a dvoch hercov, odhodlaných podieľať sa na technickej príprave predstavenia. Po niekoľkých kilometroch sa k nám pridala ďalší pasažier, a to mamka herečky, ktorá vytrvalo sledovala celých päť rokov umelecký rast svojej dcéry.*

*Viac ako ja boli touto 5-člennou posádkou zaskočené tmiče na mojom aute (predsa len cestujem viac-menej sama), a to ešte netušili, že majú pred sebou vyše polstoročia*

starú panelovú cestu v dezolátnom stave, pôvodne vystavanú na prejazdy tankom a pristávaciu plochu pre lietadlá.

Satisfakciou za túto vřzgajúcu tortúru pri priemernej rýchlosti asi 40km/hod. bolo veľmi príjemné privítanie v Martinskom divadle. Zamestnanci pripravení byť nám kedykoľvek k dispozícii a vyhovieť našim požiadavkám. Urazení technici hneď začali prinášať praktikáble o rozmeroch 100x200cm, podľa technického nákresu, ktorý dostali. Osvetľovači začali diaľkovo ovládať najmodernejšiu techniku, v šatniach bolo pripravené občerstvenie pre hercov...všetko až podozrivo dobre fungovalo... až...až na to, že hrací priestor bol o 4 metre užší ako v školskom divadelnom štúdiu a využiť praktikáble o rozmeroch, na aké boli herci zvyknutí, bolo nemožné. Herci by sa prekrývali a nemali by dostatok priestoru na mizanscény. Ďalší rébus bol, ako ešte vyrobiť prázdne miestav podlahe – hroby, to sa v to priestore dosiahnuť nedalo, pretože javisko tvorila pevná plocha a nadstaviť priestor o 20 cm a tým vytvoriť „prázdne miesta“ sa nedalo vzhľadom k tomu, že priestor bol podstatne užší a tiež kukátkový, takže divák by z toho nemal dojem, aký som chcela vytvoriť.

Blúdením po divadelnom labyrinte za fajčiarskou zónou som natrafila na obrovskú kopu rovnakých stoličiek s výrazným registračným číslom. Vravím si, prečo nie? Každý z nás je dnes skôr číslo, využime ich. A namiesto hrobov budú tiež stoličky, ale neobsadené a pochovávanie sa vyrieši tak, že ich herci odnesú za horizont, kde ich bude na kope nahádzaným množstvo, a každá so svojim číslom. A čo so záverom predstavenia? Namiesto toho, aby si každý z nich našiel svoju uvoľnenú polohu na praktikábli a uložil sa tak do tej svojej „rakvy“, musia obraz vyriešiť s jednou stoličkou a potom si ju zobrať a odnieť každý sám na kopu za horizontom. Skvelý režijný nápad. Čo na to však herci? Úplne sa im zmení priestor, obmedzí sa im hracia plocha...namiesto 200x100x20cm budú mať 40x40x40... A k tomu v poslednom obraze ich „odchodu“ sú úplne nahí...a ani netušia, že kvôli tomu, že som sa rozhodla hrať zo zadným horizontom, nemôžem použiť kontra svetlá, aby som zakryla ich nahotu a vytvorila len siluety tiel, na čo boli zvyknutí v divadelnom štúdiu na škole.

Ako to celé dopadlo?

Napriek ich prvotným výhradám som dodnes veľmi príjemne prekvapená, že pristali na nový režijný zámer a boli schopní behom jednej zbiehačky adaptovať sa v omnoho menšom priestore, naplno využiť doslova fragment z priestoru, na ktorý boli zvyknutí... spracovať nové okolnosti... a zachovať sa zodpovedne... voči sebe... a hlavne voči divákovi. Aj mamka herečky bola spokojná.

**Rozhovor Lucie Lejkovej s Katarínou Burdovou pre festivalový žurnál Dotyky a spojenia.**

**Uviedli ste na Slovensku málo hrávaného dramatika Marka Ravenhilla (resp. takmer nehrávaného) čím vás jeho dramatika oslovuje?**

Ravenhill bol výzvou. Hoci jeho štýl je oveľa viac agresívnejší a priamejší ako napr. Crimov (Pokusom o jej život som sa venovala minulú sezónu), text Bazén (bez vody) skrýva v sebe množstvo aktuálnych otázok, ktorých dešifrovanie nie je márne.

**Ravenhillove postavy v hre Bazén riešia otázku vzťahu morálky a umenia. Aký je Váš názor - kam by ste boli ochotná zísť na ceste za umeleckou výpoveďou resp. na ceste za úspechom?**

Umelecká výpoveď nemusí ísť ruka v ruke s úspechom a samozrejme vice versa. Čoho sme pri dnešnej umeleckej produkcii či vnímaní umenia neraz svedkami.

**Je podľa Vás táto téma aktuálna? Máte dojem, že aj v našom okolí sa už príčasto prekračujú pomyslené hranice správneho /vhodného /prijateľného?**

Bazén nepatrí medzi najmladšie tzv. postdramatické texty. Avšak téma postavenia umelca v spoločnosti a jeho poslania voči nej, je v merítke správne/vhodné/prijateľné nanajvýš aktuálna.

**Ravenhillove texty sa zvyknú inscenačne „pritvrdiť“ a ešte viac dramatizovať. Vo Vašej inscenácii však cítiť aj porozumenie pre jeho komiku. Je to očistný smiech, ktorý má postavy oslobodiť?**

(smiech) Pre mňa je smiech vždy očistný. Pritvrdiť Ravenhilla by, podľa môjho názoru, znamenalo balansovať na hranici únosnosti (rešpektujúc diváka). Pri jeho naratívnom štýle a odstupe je nadsázka odľahčujúcim a v konečnom dôsledku i pravdivým prvkom.

**Vaše postavenie ako tvorkyne je v prípade tejto inscenácie veľmi špecifické. Ste režisérka – pedagogička. Ako sa tvorí v takomto prípade? Nakol'ko podriadujete svoje umelecké ambície študentom/ročníku, s ktorým inscenáciu tvoríte? Nakol'ko sa (dramaturgicky či inak) podriadujete praktickým potrebám učebných osnov na škole?**

Osnovy na škole sú postavené tak, aby sa poslucháči v absolventskom ročníku na jednej strane stretli aj s inými formami dramatiky a na druhej strane, aby sa im ponúklo interpretovať témy, ktoré sú aj pre nich aktuálne, aby sami cítili potrebu ich tematizovať. Čoho príkladom je aj tzv. postdramatická tvorba. Zámerne používam slovo tvorba.

*Myslím si, že keď sa raz človek rozhodne pre tvorivý pedagogický proces, nesie so sebou veľa zodpovednosti, preto osobné umelecké ambície ostávajú v pozadí.*

***Pri tejto inscenácii ste ako pedagogička viedli študentov – hercov, ale napr. aj Janu Ovšonkovú študentku dramaturgie a réžie (resp. študentov ďalších odborov)? O koľko sa takýto inscenačný proces líši - je dlhší/kratší a pod. Alebo sa naopak nelíši a snažíte priblížiť študentom „bežnú“ prevádzku/prax repertoárového divadla?***

*Poslucháči dramaturgie a réžie sa podobne ako herci musia vedieť inscenačne vysporiadať aj s novými formami dramatických textov. Celý proces je semestrálna, príp. ročníková práca, preto tvorivý proces trvá omnoho dlhšie ako bežná prevádzková prax repertoárového divadla.*

***Nakoľko tvoríte spolu so študentmi „za pochodu“? Alebo prichádzate od začiatku s presnou koncepciou?***

*Režijná koncepcia sa samozrejme začína vytvárať v hlave už pri prvom čítaní hry, kedy poslucháči ešte ani len netušia, na čom budú niekoľko mesiacov pracovať. Je to muštra, ktorá určuje hranice. Inscenačný proces je však kolektívna tvorivá práca, pretože (ako som už načrtla) cieľom výučby je dávať poslucháčom impulzy, aby hľadali odpovede na aktuálne otázky, a aby mali potrebu ich tematizovať a interpretačne sprostredkovať tretej strane.*

***Jednou z mála slovenských inscenácii Ravenhilla bolo uvedenie hry Náuka o spoločnosti a to tiež na pôde školy (VŠMU). Myslíte, že sú školské scény odvážnejšie? Že si môžu dovoliť viac experimentovať? Máte Vy sama na školskej pôde väčšiu odvahu vo výbere textov?***

*Opäť sa vrátim k pedagogickému poslaniu. Je dôležité, aby sa poslucháči počas štúdia stretli s čo najrôznejšími formami dramatiky a boli všestranne „pripravení“ do praxe. Nejde o experiment.*

***Prvý deň na Dotykoch a spojeniach je venovaný inscenáciám umeleckých škôl. Čo si myslíte o slovenskom umeleckom školstve a študentskej divadelnej tvorbe?***

*(smiech) Toto je záludná otázka. Je smutné, že i v dnešnej dobe je umelecká tvorba vazalom spoločenského systému. Ale je cenné, že napriek tomu záujem mladých ľudí o umelecké štúdiá neklesá a každým rokom vznikajú nové združenia mladých umelcov, ktorí sa venujú divadelnej produkcii.*

***Koľkýkrát sa zúčastňujete festivalu Dotyky a spojenia a aký má podľa Vás tento festival zmysel?***

*Festivalu Dotyky a spojenia sa pravidelne zúčastňujeme už od jeho vzniku. O jeho význame hovorí sám názov Dotyky a spojenia. Je to pekná myšlienka.*

***Ako vnímate vzťah medzi VŠMU a Akadémiou Umení v Banskej Bystrici?***

***(Ak máte skúsenosť s oboma školami môžete spomenúť aj vlastné skúsenosti.)***

*Sama som absolventkou Akadémie umení, a to v čase, kedy škola prežívala najväčšie politické tlaky. Ako študenti sme to vnímali úplne inak, dodnes udržiavame priateľské vzťahy s našimi bývalými „konkurenčnými“ poslucháčmi s VŠMU ako Lukáš Latinák, Juraj Kemka, Robo Jakab, Janko Koleník a i. Na Akadémii umení od jej vzniku vyučujú mnohí pedagógovia, ktorí pôsobia aj na VŠMU, na doktorandskom štúdiu máme jej absolventov a naopak, stretávame sa na medzinárodných festivaloch, konferenciách.*

*Želám festivalu Dotyky a spojenia všetko dobré!<sup>121</sup>*

---

<sup>121</sup> Burdová Katarína, mailová komunikácia zo dňa 15.7.2015



Arras D'Artois, Francúzsko, 25.3.2010

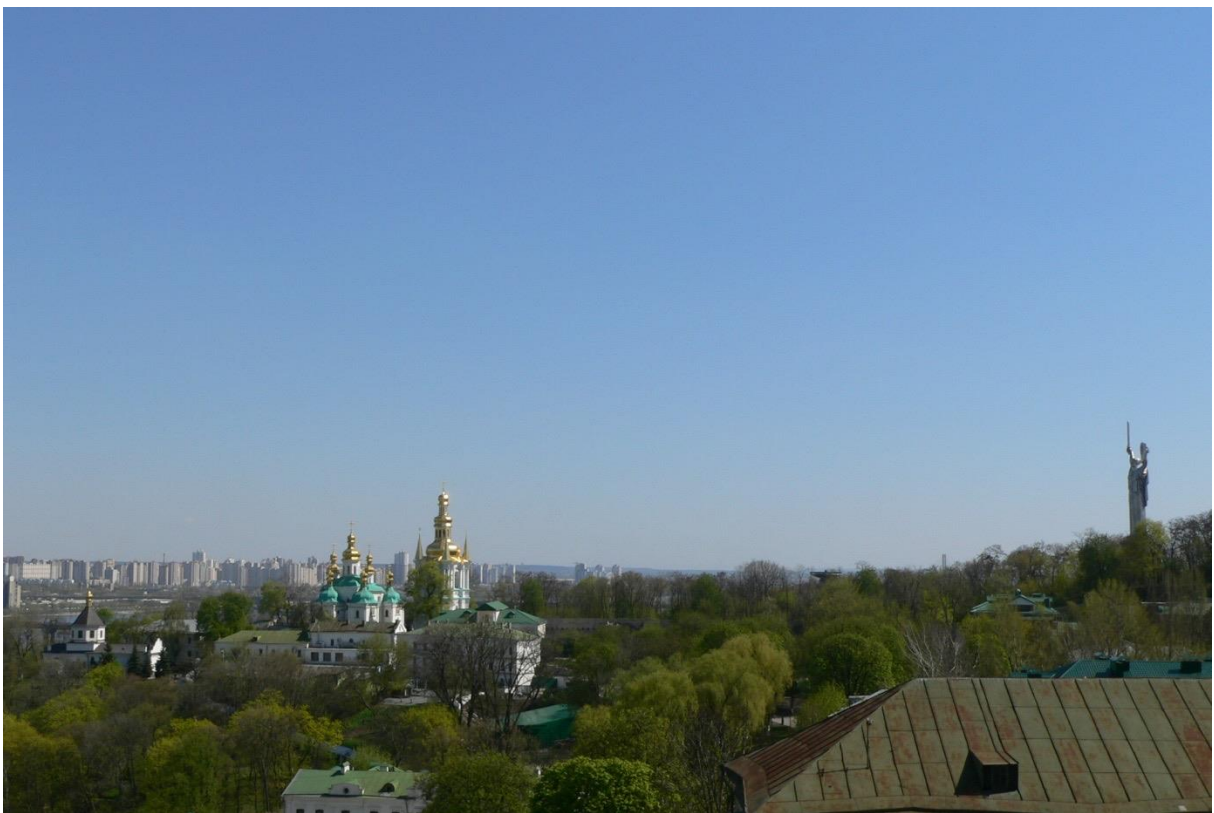


Zľava: Tomáš Mischura *Clov*, Pavol Pivko *Hamm*.  
(S. Beckett: *Endgame*. Festival: *Scena Incognita*. Arras, Francúzsko). 25.3.2010





Zľava: Tomáš Mischura *Clov*, Michal Novodomský *Nagg*, Miroslava Ďuricová *Nell*, Pavol Pivko *Hamm*. (S.Beckett: *Endgame*. Festival *Nathkienna*, Kyjev, Ukrajina) 25.4.2010



Kyjev, Ukrajina, 26.4.2010



Zľava: Martin Šajgalík *Otec*, Ján Bavala *Slávik*, Peter Butkovský *Syn*,  
Vladimíra Valentová *Matka*, Andrea Krestianová *Dcéra*  
(J.Topol: *Slávičia večera*. Festival *Zdarzenia Tczew*, Poľsko) 2.9.2011



Gdansk, Poľsko, 3.9.2011





Lago di Como, Taliansko, 3.8.2014



Lago di Como, Taliansko. Pohľadnica. Autor: Alessandro Dominioni



Zľava: Filip Štrba *C*, Jozef Kubánek *A*, Jana Szendreiiová *D*,  
Filip Hayduk *F*, Zuzana Miklošková *E*  
(M. Ravehnill: *Bazén*. Festival *Dotyky a spojenia*, Martin ) 22.6.2015



Dotyky a spojenia, Martin, 22.6.2015

**B**                    **CD médium**

Katarína Burdová: Rozvíjanie tvorby v „eldoráde“ globálnej masovej kultúry

**C**                    **DVD médium**

Samuel Beckett: *Endgame*, záznam z predstavenia.

**D**                    **DVD médium**

Dea Loher: *Posledný oheň*, záznam z predstavenia.

**E**                    **DVD médium**

Martin Crimp: Pokusy o jej život, záznam z predstavenia.

**F**                    **DVD médium**

Mark Ravenhill: *Bazén (bez vody)*, záznam z predstavenia