Divadlo jedného herca, divadlo jedného autora

Zuzana DANCÁKOVÁ

Úlohou tejto práce je pozorovať a následne objasniť vzťah hereckej zložky a autorskej koncepcie, kde autor sa zároveň stáva aj režisérom, v oblasti divadelného žánru monodráma. Cestou pre objasnenia sa stala inscenácia Au – revoir od autora Caspar Ester, písaná pre špecifické menšinové divadlo akým je ukrajinské Divadlo Alexandra Duchnoviča sídliace v meste Prešov.

Na pochopenie vzťahu hereckej zložky k autorskej a režijnej koncepcii a ich jednotlivých vzťahov k monodráme, som sa rozhodla najskôr všetky pojmy samostatne definovať.

V divadelnom slovníku Patricea Pavisa nájdeme následnú definíciu monodrámy a jej vysvetlenie v kontexte histórie, ktorú som zúžila len na obdobie, kedy sa začala používať v dnešnom význame slova. Monodráma je „hra s jednou postavou alebo prinajmenšom pre jedného herca. Na začiatku 20. storočia sa monodráma stáva žánrom, v ktorom je tendencia zredukovať všetko na optiku jednej postavy. Jevreinov pozdvihuje tento žáner do šľachtického stavu, t.j. na predstavenie, v ktorom sa svet, ktorý postavu obkolesuje, ukazuje taký, ako ho vníma postava v každom okamihu svojho scénického bytia. Prostredníctvom toho sveta sa má partnerom protagonistu stať práve publikum. Je to hra ktorej všetok ľudský záujem, všetok dej, všetka emócia vyplývajú z duchovnej krízy.“[1]

Je všeobecne známe, že divadlo a každý divadelný žáner sa nezaobíde bez hereckej zložky. Tá je jediná zo všetkých, ktorá nemôže absentovať. Je potrebné, aby túto zložku reflektoval divák, inak divadlo neexistuje. Hereckú zložku dokáže naplniť len ľudská bytosť. Človek predvádzajúci svoje remeslo na javisku, priamo konfrontujúci recipienta s realitou, sa nazýva herec. „Herec je subjektom hereckého umenia, on prepožičiava hereckej postave vlastnú, umelecky sformovanú osobnosť. Je zároveň tvorcom aj materiálom svojej tvorby. Využíva pri práci svoje psychické vlastnosti, ako je intelekt, emocionalita, imaginatívnosť, aj fyzické danosti, ako je výzor, charakteristika telesného pohybu, telesná tvárnosť a podobne.“[2] „Fascinujúca charakteristika herca je jeho obojakosť: žiť a ukazovať, byť sám sebou a zároveň niekto iný, bytosť z papiera a bytosť z mäsa a kostí. Herec je v samom centre

[1] PAVIS, P.: Divadelný slovník, Divadelný ústav BRATISLAVA, 2004, str. 268

[2] MISTRÍK, M.: Kapitoly o hereckom umení, BRATISLAVA, Slovenská akadémia vied, 2005, str. 11

divadelnej udalosti, či už hrá rolu, alebo stvárňuje postavu. Predstavuje živé spojenie medzi autorovým textom, režisérovými hernými pokynmi a divákovým zrakom a sluchom.“[3]

Autorov text, teda text divadelný „je nekompletný „zápis“ a čaká na inscenovanie. Zmysel nadobúda iba v predstavení, pretože je vzhľadom na svoje použitie vnútorne rozčlenený na viaceré prehovory a roly, a dá sa pochopiť, iba keď ho herci hovoria v kontexte výpovedného aktu. Čo v nijakom prípade neznamená, že na základe daného textu je možná iba jediná podoba predstavenia. Rozmanitosť rôznych podôb násobí zmysel textu, ktorý prestáva byť nemenným centrom divadelného univerza.“[4] Z toho vyplýva, že takýto text nie je určený na čítanie, ale len na realizáciu na javisku. Až tu dostáva status umeleckého diela a rodí sa jeho zmysel a význam. Z toho ďalej vyplýva, že divadelný text nemôže existovať bez zložky spomenutej vyššie, a to hereckej. Je na ňu odkázaný a len skrz ňu ožíva. Neznamená to však, že herec si môže s textom pracovať ako chce. Predsa len jeho úlohou je v prvom rade naplniť plán autora. Vysporiadať sa s jeho videním sveta a daného problému, s nastolenými situáciami, pomermi a najmä s vlastným stvárnením postavy, ktorá je charakterovo určená autorom divadelného textu. Ten komunikuje s hercom cez hlavný text, čo znamená cez repliky a hlavne cez text vedľajší, kde sú určené scénické poznámky a pokyny pre lepšie pochopenie doby, veku a celkového charakteru postavy a prostredia v ktorom sa dej odohráva.

Na to, aby herec lepšie zvládol naplnenie autorovho plánu, musí mať dištanc. Tu však prichádza na rad rozporuplná otázka. Ako si môže herec vytvoriť objektívny a triezvy pohľad nielen na celok hry, ale aj na vlastnú stvárňovanú postavu, keď jej prepožičiava svoje telo, a dáva jej vlastné, skúsenosťami nažité city? Na rad prichádza úloha režiséra. Veď málokedy sa v dnešnej dobe stretneme s divadlom, v ktorom chýba prítomnosť tejto osoby. Koniec koncov režisér je ten, kto „si vyberá hercov, interpretuje text a využíva scénické možnosti, ktoré má k dispozícii.“ To znamená, že „má na starosti inscenovanie hry“ a „berie na seba estetickú a organizačnú zodpovednosť za predstavenie.“[5] „Réžia je umenie, ako vdýchnuť život vonkajšiemu svetu, aby sa stal fiktívnym svetom.“[6]

Na základe týchto vysvetlení jednotlivých funkcií zložiek, sme sa dostali na plochu, kde nie je všetko zrejmé a existuje tu rozdielny pohľad. Ten závisí len od toho, či sa pozeráme na daný problém z režijného alebo z hereckého hľadiska. V ďalšej kapitole sa budem snažiť poukázať na objektívne vysvetlenie daného vzťahu. Taktiež na otázku existujúcej

---

[3] PAVIS, P.: Divadelný slovník, Divadelný ústav BRATISLAVA, 2004, str. 179
[4] PAVIS, P.: Divadelný slovník, Divadelný ústav BRATISLAVA, 2004, str.
[5] PAVIS, P.: Divadelný slovník, Divadelný ústav BRATISLAVA, 2004, str.354
[6] PAVIS, P.: Divadelný slovník, Divadelný ústav BRATISLAVA, 2004, str. 94

nadradenosti alebo podradenosti jednej či druhej z uvedených zložiek. To všetko na pôde monodrámy, kde autor a režisér v jednej osobe má vlastnú predstavu tvorenia „svojho divadla“ a herec sa snaží nie len ju napĺňať, ale aj presadiť si predstavu vlastnú jeho optike.

Keďže monodráma na ktorej je táto práca postavená bola písaná pre už spomenuté Divadlo Alexadra Duchnoviča, dovolím si aspoň načrtnúť herectvo v ňom využívané. Pomôže to k celkovému objasneniu hereckej zložky. Väčšina hercov tohto divadla, ako aj protagonistka monodrámy Au – revoir Ľudmila Lukačíková, majú herecké skúsenosti nažité z Kyjeva. Tam vyštudovali hereckú školu, ktorá stavala základy na metóde Stanislavského herectva – teda herectva prežívania. Táto metóda je založená najmä na *rozvíjaní všeobecných tvorivých dispozícii* bez ktorých herec nemôže byť hercom. Konkrétne na predstavivosti, na zapojení do procesu tvorby hercových emócií, vôle, rozumu, sústredenia, atď. Herectvo prežívania znamená vcítiť sa do svojej postavy, ktorú herec stvárňuje a takisto „do okolností a situácií v akých sa nachádza s charakterom postavy.“[7] Je potrebný *vnútorný zrak herca*, ktorým „vidí to, čo sám prežíva a čo myslí.“[8] Nie len v inscenácii Au – revoir, ale vo väčšine inscenácii DAD-u cítiť vplyv Stanislavského metódy a najmä jeho videnia a divadelnej filozofie, „zachytiť stav taký, aký v skutočnosti je.“ Všetko *fyzické konanie* aj v reálnom svete *vyplýva z psychického* a na základe toho je nutné poznať a následne prežiť vcítením sa do postavy jej vnútorné pohnútky.

Po zadefinovaní herectva využívaného v DAD-e môžeme prejsť k autorovi monodrámy Au – revoir. Je ním Caspar Ester. Toto meno nie je až také neznáme ako sa na prvý pohľad zdá. Je to pseudonym známeho režiséra, scénografa, výtvarníka a architekta Miloša Karáska. Totiž už niekoľko krát nechal svoju vlastnú identitu skrytú práve za tajomnosťou tohto mena. Spolupráca Divadla Alexandra Duchnoviča a Karáska nie je neznáma udalosť. Spracoval tu viacero vlastných divadelných textov do podoby inscenácií, a to konkrétne hry Toaletárka, Život na mieru a monodrámu, ktorou sa zaoberá táto práca, Au – revoir.

V poslednej spomenutej divadelnej hre vychádza z reálnych situácií, osôb, z konkrétnych udalostí. Avšak aj predošlé Karáskové texty uvedené inscenačne v DAD- e boli akoby šité na mieru tomuto špecifickému divadlu. Aj keď sa zdá, že výpovede a udalosti sú pre diváka známe, v niektorých momentoch sú zavádzajúce. Divák cíti, že autor k nemu prehovára a poukazuje na život samotný. V hrách však existujú skryté významy, odkazy na konkrétne osoby a miesta a paralely súvisiace so súborom DAD. Teda zameriava sa skôr na užší okruh ľudí, ktorí majú poznatky o vypovedaných prežitkoch. No niet pochýb, že city vyjadrené v

[7] MISTRÍK, M.: Herecké techniky 20. storočia, BRATISLAVA, Slovenská akadémia vied, 2003, str. 32
[8] MISTRÍK, M.: Herecké techniky 20. storočia, BRATISLAVA, Slovenská akadémia vied, 2003, str. 33

situáciách sú všeobecné a nemožno ich pochopiť bez historického kontextu, z ktorého boli utvorené. Divákovi sa ponúka obraz, s ktorým nemal šancu prísť do styku a práve autentickosť jeho hier nás zasvecuje do neodhalených zákutí prežívania ľudskej duše. Konkrétne hry Toaletárka a Au – revoir boli písané pre protagonistku obidvoch hier. Postavy monodrám stvárnila herečka Ľudmila Lukačíková. Neznamená to však, že sú charakterovo zhodné s protagonistkou. Tiež nemožno prepadnúť predstave, že vypovedané a stvárnené veci na javisku, sa skutočne a pravdivo udiali v reálnom živote herečky, že sú to jej slová a činy. Ide len o vykreslenie spoločných prežitých udalostí, zážitkov a jednotlivých vzťahov autora a hercov, hercov a iných osôb.

Autor textu sa často necháva počuť o radosti zo spolupráce už s nežijúcim dramatikom a dramaturgom Vasiľom Turokom. Aj text Au – revoir bol jedným so zanechaných odtlačkov V. Turoka v tvorbe Karáska. Námet na hru objavovali ešte spolu s veľkým dramatikom. Samotné napísanie divadelnej hry bolo realizované až po jeho smrti. „V hre je plno motívov viažucich sa ku skutočným ľuďom, ktorí už nežijú.“[9] V inscenácii sa nakoniec aj sám Turok skryto objavuje v jednom z pohrebov, kde protagonistka so zdvihnutým pohárikom a slovami au revoir vzdáva poslednú pamiatku mŕtvemu známemu. To si však skúsený divák môže domyslieť len na základe dobre zvládnutého poznania histórie súboru a už vyššie spomínaných vzťahov, ktoré sa skryto nachádzajú v inscenácii.

„Vzdelaný, rozhľadený a mimoriadne agilný Miloš Karásek, pôvodom Čech, usadený na Slovensku, vyškolený v Moskve na Moskovskom inštitúte architektúry, bol pred nástupom do UND[10] o jeho existencii a tvorbe prakticky neinformovaný. Dokázal však okamžite rozpoznať nielen možnosti a kvality súboru, ale aj paradoxnú pozitívnu stránku súborovej izolácie spôsobenej jazykovou bariérou, pretože kolektív takmer odkázaný na jedinú umeleckú a pracovnú postať nie je narúšaný, vykrádaný, rozptylovaný, umelecky profanovaný zárobkovými "bokovkami", môže pracovať sústredene, systematicky, keď treba aj úporne a oddane. Potvrdilo sa napokon aj Karáskovo presvedčenie, že dotyky s tvorbou a umením netradičným (či dokonca avantgardným) majú miesto aj tam, kde by sme to - aj z pohodlnosti a zabehanosti - vonkoncom nepredpokladali.“[11] To svedčí aj o citeľne presvedčivom a pevnom tvare inscenácii, ktoré boli výsledkom tvrdej, ale pritom priateľskej práce režiséra s hercami a naopak. Pre Karáska to bolo určite veľkolepou výzvou pracovať so súborom, poznávať jeho celistvosť ako celku, ale aj dokonalosť herectva, výraznosť a nezameniteľnú

[9] http://www.zivotpo.sk/portal/?c=12&id=8258
[10] Ukrajinské Národné Divadlo – pôvodný názov terajšieho Divadla Alexandra Duchnoviča
[11] http://www.stoka.sk/uhlar/jabordad.html

jedinečnosť každého z jeho členov. A tu sa nám ponúka jedna z rôznych odpovedí na to, či je herecká a režijná zložka v rovnakom pomere, alebo niektorá naozaj prevláda nad druhou. V tomto divadle je to o to ľahšie, že každý režisér prichádzajúci a pracujúci s členmi DAD –u je dopredu informovaný o kolektívnom vnímaní herectva a spôsobe ich hrania na javisku. Na druhej strane má zase každý režisér vlastné vnímanie procesu tvorby a iné postupy pri práci s hercami. Pre nich samotných to znamená objavovanie nových dimenzií a pohľadov ako danú rolu zvládnuť. Veď „jeden z cieľov predstavenia je prejsť od systematických a teoretických zručností ku konkrétnej praktickej aktualizácii.“ Práve ono vyslovené je úlohou režiséra, aby to za spolupráce s hercami dokázal priviesť do finálneho konca, kde samotný režisér sa nakoniec stráca. Ostáva len herec s jeho výpoveďou, ktorú chce odovzdať recipientovi. „Herec je vždy interpret a odovzdávateľ textovej alebo akčnej výpovede. Je ten, ktorému,“ ako som už vyššie uviedla „zmysel určuje text (jeho rola je výslednicou cieľavedomej konštrukcie na základe čítania) a zároveň ten, ktorý pri každej novej interpretácii dodáva textu zmysel.“ Všetko sa však deje za pomoci režiséra, ktorý herca vedie, usmerňuje ho, kritizuje, tlmí jeho maniere a dokresľuje tvary, keď ich on sám nevie nájsť.

Hra Au – revoir nesie podnázov Rozlúčková monodráma a na oficiálnej internetovej stránke divadla sa o nej dočítame jedinú, ale za to výstižnú vetu: „ Makabrózna rozlúčková monodráma o šiestich samovraždách a jednom kare.“[12] Na základe toho divák môže predčasne tušiť a pohrávať sa s myšlienkou smerujúcou na obsah deja. To sa však mení ako náhle sa dostáva do priameho kontaktu s inscenáciou, pretože dramaturgický plán nechá znehybnieť všetky plané domnienky a prezrádza vlastnú obsahovú stránku špecificky stvárnenou formou.

Caspar Ester ako autor textu napísal monodrámu (vyššie uvedené) pre herečku Divadla Alexandra Duchnoviča Ľudmilu Lukačíkovú. Hra je o žene, ktorá retrospektívne pozerá na svoj život počas odohrávajúceho sa karu. Postava Ženy je vyrovnaná, uvažujúca o svojom postavení nie len v manželstve, ale aj medzi zvyškom sveta. Čaká na svojho manžela a divák sa domnieva, že je to práve on, pre koho je kar usporiadaný. Žena sa zatiaľ pomaly pred nami odkrýva. Rozpráva svoj životný príbeh s využívaním rôznych jazykov – konkrétne divadelným a civilným. Keďže je bývalá herečka, často spomína na svoju prácu, na udalosti, na ľudí – kolegov hercov, na svoje prešľapy, na svoje lásky a nevery, na recepcie po predstaveniach, na samotné predstavenia, úspechy a slávu. Postava Ženy často uniká z reality do spomienok, raz je žena – manželka, inokedy herečka. V texte a následne na javisku sa

[12] http://www.divadload.sk/repertoar.php?id_hry=2

objavuje Muž. V inscenácii ho stvárňuje Marián Marko v alternácii s Eugenom Libezňukom. Muž však celý čas mlčí, prechádza sa, prežíva akési vnútorné nevyrovnanosti, pije alebo len tak posedáva na hociktorej zo stoličiek. Žena k nemu hovorí, pýta sa ho, pripomína časy, keď sa spoznávali, vykresľuje mu jej pocity pri daných situáciách, provokuje ho štipľavými slovami o svojej nevere. Pri spomienkach sa znova postupne lúči, nie len s ľuďmi, ktorí sú už mŕtvy zväčša vlastnou vinou. Lúči sa nakoniec aj so svojimi spomienkami, zážitkami. Ale na to aby na nich už navždy zabudla, musí všetko prežiť ešte raz rovnako intenzívne. Až potom ich naozaj môže opustiť. Režijne to bolo vyriešené odstraňovaním oblečenia po kusoch, ako keby sa so všetkým pomaly vyrovnávala. Čím viac k nahote, tým viac čistejším človekom. Takisto to znamenalo vzdávanie sa starého života a vlastnej identity.

Na pôde monodrámy zdá sa vyhráva herecká zložka nad režijnou. Odhliadnuc od toho, že režisér je aj samotným autorom zisťujeme, že hercovi je postačujúci text hry. Režisér tu má úlohu akéhosi koordinátora predstavenia, účinkuje na herečku ako psychológ a radí jej keď už nemá síl vo vlastnej predstavivosti. Monodráma je pre herca zložitá a náročná vec ak jej chce vdýchnuť uveriteľný život. Netvrdím, že herec v žánri akým je monodráma si dokonale vystačí sám. No predsa len väčší kus práce padá práve na neho a je len na ňom, či sa chce stať bábkou v rukách režijnej koncepcie, alebo ponúkne režisérovi širokú paletu zo svojho talentu na stvárnenie danej dramatickej postavy.

Použitá literatúra:

1. PAVIS, P.: Divadelný slovník, Divadelný ústav BRATISLAVA, 2004
2. MISTRÍK, M.: Kapitoly o hereckom umení, BRATISLAVA, Slovenská akadémia vied, 2005
3. MISTRÍK, M.: Herecké techniky 20. storočia, BRATISLAVA, Slovenská akadémia vied, 2003
4. http://www.zivotpo.sk/portal/?c=12&id=8258
5. http://www.stoka.sk/uhlar/jabordad.html
6. http://www.divadload.sk/repertoar.php?id_hry=2