PEDAGOGICKO-TVORIVÁ METÓDA THOMASA OSTERMEIERA

JITKA GORIAUX PELECHOVÁ

Divadelná fakulta Akadémie múzických umení, Praha

Abstrakt: Štúdia sa zaoberá špecifickým pracovným procesom, ktorý vyvinul nemecký režisér Thomas Ostermeier so zámerom urobiť z hercov aktívnych spolutvorcov svojich inscenácií. Vo svojej práci čerpá z indukčnej metódy Bertolta Brechta a zároveň z odkazu Konstantina Sergejeviča Stanislavského a Vsevoloda Mejerchoľda. Zámerom štúdie je reflektovať nielen samotnú metódu, ale aj jej konkrétnu aplikáciu pri práci so študentmi v rámci workshopu, ktorý Thomas Ostermeier viedol na Divadelnej fakulte Akadémie múzických umení v Prahe.

Kľúčové slová: tvorivé herectvo, vedenie hercov, vzťah režisér – herec, indukčná metóda, storytelling, Thomas Ostermeier, Bertolt Brecht, Konstantin Sergejevič Stanislavskij, Anton Pavlovič Čechov

Ako sa môže herec stať skutočným (spolu)tvorcom inscenácie a neostať len vykonávateľom režisérových pokynov? Z akých prameňov môže čerpať vo svojej tvorbe? A aké môžu byť nástroje režiséra (pedagóga), ktorý chce svojich hercov (študentov) viesť k samostatnému tvorivému procesu? Nemecký režisér Thomas Ostermeier, už takmer dvadsať rokov šéf prestížnej berlínskej Schaubühne am Lehniner Platz, prehľbuje tieto otázky v rámci svojej práce na veľmi rozmanitom repertoári. Ostermeier túto metódu pravidelne a systematicky využíva pre vlastnú tvorbu približne od roku 2012, keď ju naplno rozvinul pri inscenovaní Ibsenovho *Nepriateľa ľudu*. Samozrejme, nejde o „recept na tvorbu“, ale skôr o nikdy sa nekončiaci „work in progress“ približujúci sa logike umeleckého výskumu, preto Ostermeier metódu ďalej rozvíja a zdokonaľuje aj v priebehu práce so študentmi svojich režisérskeho seminárov na berlínskej divadelnej škole Ernsta Buscha či formou workshopov, ktoré pravidelne vedie na iných divadelných školách. Jeden z nich prebehol v decembri 2018 na Divadelnej fakulte Akadémie múzických umení v Prahe. Zúčastnili sa na ňom poslucháči Katedry činoherného divadla (ďalej KČD DAMU), herci a režiséri/dramaturgovia, ktorí potom niektoré z tu absolvovaných cvičení použili pri príprave ich prvej absolventskej inscenácie, Čechovovho *Višňového sadu* v divadle DISK.

Indukčný prístup: dráma ako scénický projekt

Spojenie systémov hereckej a režijnej práce Bertolta Brechta a Konstantina Sergejeviča Stanislavského, ktoré sa zvyčajne prezentujú ako úplne protichodné, sa môže na prvý pohľad zdať prekvapujúce. Skutočnosť, že ich Ostermeier vo svojej práci kombinuje, je popri inom výsledkom jeho osobnej cesty a skúsenosti. V deväťdesiatych rokoch absolvoval štúdium réžie na Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, kde je divadelná výchova založená práve na týchto dvoch pilieroch. Dá sa to napokon vysvet-

liť aj dejinami tejto akadémie, ktorá bývala hlavnou divadelnou školou východného Nemecka. Podľa Stanislavského systému (prípadne podľa jeho interpretácie zodpovedajúcej požiadavkám socialistického realizmu) sa tam tradične vyučuje už od päťdesiatych rokov 20. storočia, zatiaľ čo tradícia Brechtovho epického divadla (či opäť jej určitá vízia podľa politicko-ideovej situácie) sa na tejto škole udržiava ako jedno zo špecifík východonemeckého divadla. Počas svojho štúdia Ostermeier dokonca sám stál na doskách Berliner Ensemble, a to v réžii Manfreda Kargeho, svojho vedúceho pedagóga a výraznej osobnosti nemeckého epického divadla tzv. druhej generácie Brechtschüller.

Bertolt Brecht formuloval myšlienku indukčnej metódy v eseji z roku 1939 s názvom *Postoj vedúceho skúšok (pri indukčnom postupe)*.¹ Výraz indukcia tu používa v protiklade k dedukcii, ktorá je charakterizovaná postupom od všeobecného k jednotlivému, teda od vopred vytvorenej a určenej estetickej koncepcie, aplikovanej na konkrétny dramatický text či iný materiál. V indukčnom prístupe sa naopak postupuje od jednotlivého (teda od dramatického textu) k všeobecnému (teda finálnej podobe inscenácie). Tento postup tak nemôže byť plodom apriórnej predstavy tvorcov, ale sa rozvíja a definuje postupne v priebehu skúšania na základe spoločného skúmania, objavovania a interpretácie textu. Text sa vníma ako východiskový bod, ktorý však má v sebe len zlomok celej komplexnej skutočnosti, ktorú vytvára jeho autor. Réžisér a herci z neho teda musia odvodiť (indukovať) konkrétne vyjadrenie skutočnosti na javisku, a to v spolupráci s celým tvorivým tímom v priebehu skúšok, nie vopred za pracovným stolom: „Vedúci skúšok neprichádza do divadla s nejakou ‚myšlienkou‘ či ‚víziou‘, s určitou ‚predstavou o rozostavení hercov na javisku‘, alebo ‚pevne danou výpravou‘. Netúži ‚uskutočniť‘ jednu myšlienku. Jeho úlohou je prebudiť a usporiadať hercovu (hudobníkovu, výtvarníkovu atď.) výkonnosť. Skúšať preňho neznamená sadiť na javisku to, čo už je vopred pevne dané v jeho hlave. Skúšať je preňho príležitosť vyskúšať nové veci.“²

Aké nástroje majú k dispozícii režisér a herci tohto indukčného procesu? Pre Ostermeiera je prvotne dôležité čerpať z veľmi precíznej analýzy textu a to (prekvapujúco) v zmysle Stanislavského, teda z rozboru dramatických situácií, daných okolností, úryvkov, úloh a priebežného konania postáv: tento celok nazýva „režisérovým šlabikárom“³. Čo sa týka princípov a cieľov, ktorými sa má riadiť indukčná práca, vracia sa Ostermeier znova k Stanislavského odkazu. Jedným z prvých momentov spolupráce režiséra s hercami, dramaturgom, scénografom, prípadne ďalšími členmi inscenačného tímu je nájsť a sformulovať jeden hlavný dôvod, prečo inscenovať práve tento a nie iný text. Zdôvodnenie sa má podľa Ostermeiera vojsť do krátkej formulky, do jednej, maximálne dvoch viet, a musí sa vzťahovať na osobnú životnú skúsenosť zúčastnených umelcov. Spoločná formulácia tohto podstatného dôvodu sa tak vlastne stáva tým, čo je Stanislavského hlavná úloha – s tým rozdielom, že tu nejde o dramatickú postavu a konflikt ako u Stanislavského, ale o celú tvorivú prácu, vrátane spolupráce jednotlivých zložiek inscenácie. V Ostermeierovej indukčnej metóde sa

¹ BRECHT, B. Haltung des Probenleiters (beim induktiven Vorgehen). In *Werke, Band 22*. Berlin – Weimar – Frankfurt am Main, 1994, s. 597 – 599. Ak nie je uvedené inak, cudzojazyčné zdroje sa citujú v autor-kinom preklade.

² Tamže, s. 597.

³ BOENISCH, P. M. – OSTERMEIER, T. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. Abingdon : Routledge, 2016, s. 134.

Režisér Thomas Ostermeier so študentmi DAMU počas workshopu. Praha, december 2018. Foto DAMU. Snímka Aminata Keita.

teda interpretácia východiskového textu v zmysle Stanislavského stáva základňou na „skúmanie ľudského správania v určitom historickom, politickom a spoločenskom kontexte“⁴, teda na skúmanie ľudského správania a konania v logike dialektického divadla podľa Brechtových úvah.

Práve toto nečakané spojenie medzi prvkami tvorivých prístupov Stanislavského a Brechta vnímali študenti počas workshopu ako zvlášť podnetné. Divadelná výchova KČD DAMU vychádza z veľkej časti z kľúčových prvkov Stanislavského systému: východiskovým bodom javiskového výrazu je dramatické konanie v situáciách, ktoré sa metonymicky vzťahujú na „skutočné“ ľudské správanie. Dráma sa tak vníma ako scénický projekt, ktorý sa ukončuje až realizáciou a rozvinutím svojej scénickosti na javisku v rámci divadelnej udalosti. Študenti tak veľmi rýchlo našli spoločný jazyk s Ostermeierom, ktorého induktívna metóda stojí na rovnakých základoch, avšak otvára ďalšie, nové obzory.

Spomínaný rozbor dramatického textu ako scénického projektu je súčasťou režisérovej prípravy pred samotným začiatkom skúšania (prípadne s niekoľkými spolupracovníkmi – prekladateľom, dramaturgom, scénografom). Hlavná otázka, ktorú Ostermeier rozvíjal so študentmi počas workshopu, znela: Ako premeniť poznatky, ktoré režisér musí mať, ktoré si našiel, kriticky preskúmal a vytvaroval vzhľadom na celkový projekt, na jasné a použiteľné informácie pre hercov? Na informácie, ktoré by mohli vyvolať ich vlastnú tvorivosť, a nie ich nútili reagovať na nejaké abstraktné

⁴ Tamže.

Režisér Thomas Ostermeier so študentmi DAMU počas workshopu. Praha, december 2018. Foto DAMU. Snímka Aminata Keita.

očakávaní a predstavy pána režiséra. Ostermeier to formuloval lapidárne: „Herci nemôžu hrať myšlienky, nemôžu hrať dramaturgiu alebo intelektuálne koncepty. (...) Nie sú to poskytovatelia služieb, ktorí tvoria na objednávku.“⁵ Ideálom, ku ktorému by režisér rád dospel, je nemusieť „vôbec riadiť, diktovať, prikazovať, predpisovať, nariaďovať ani dávať povel“⁶, ale naopak, využiť rozbor textu podľa Stanislavského na to, aby vzbudil hereckú tvorivosť a autentickosť prejavu. Hoci sa to môže zdať na prvý pohľad paradoxné, Ostermeier tvrdí, že tento rozbor môže pomôcť režisérovi uvoľniť sa z pripisovania prehnaného dôrazu na psychologické aspekty a vyhnúť sa nebezpečenstvu, že by z nich priveľmi vychádzal pri práci s hercami. „Viesť hercov prostredníctvom popisných psychologických povelov (ukáž mi hnev a pod.) určuje vopred hercom, čo majú urobiť.“⁷ Ostermeier chce namiesto toho stimulovať ich inšpiráciu a podnecovať ich k tomu, aby sa priamo podieľali na tvorivom procese. Na základe induktívneho prístupu (či vnímania drámy ako scénického projektu – podľa slovníka Thomasa Ostermeiera alebo študentov DAMU) by sa konania a postoje hercov na scéne mali vždy odvíjať od dramatickej situácie, nie od psychológie či emocionálneho stavu postavy.

⁵ Tamže, s. 143 – 144.

⁶ Tamže, s. 148.

⁷ Tamže.

Režisér Thomas Ostermeier so študentmi DAMU počas workshopu. Praha, december 2018. Foto DAMU. Snímka Aminata Keita.

Opakovacie cvičenie podľa Sandorfa Meisnera

Ostermeier využíva v čase skúšok konkrétne techniky, procesy a cvičenia smerujúce k vzbudeniu hereckej tvorivosti a autenticity hereckého prejavu. Priviesť hercov k úplnému sústredeniu sa na situáciu a v jej rámci na jednotlivé vzťahy postáv znamená priviesť ich k sústredeniu sa na javiskových partnerov a na vzájomnú komunikáciu medzi nimi. „Prameňom herecovej tvorivosti môže byť ten druhý, ten, ktorý stojí oproti nemu“, pripomína Ostermeier.⁸ Preto sa do prípravnej práce s hercami v logike tréningu pravidelne zaraďuje tzv. opakovacie cvičenie podľa Sanforda Meisnera, ktoré sa rozvíja v pároch. Dvaja herci stoja (sedia) oproti sebe a vzájomne sa pozorne sledujú. Jeden z nich potom povie krátku vetu, ktorá vychádza z pozorovania partnera, napr.: „Si nervózny.“ Druhý odpovie jednoducho: „Áno, som nervózny.“ Túto krátku výmenu opakujú desaťkrát, dvadsaťkrát, tridsaťkrát, pričom nechávajú slobodne plynúť všetky variácie rytmu, tempa, tónu alebo celkovej energie, ktorá vzišla zo sústavnej vzájomnej komunikácie. V ďalšej fáze cvičenia druhý herec odpovie záporne: „Nie, nie som nervózny.“ Tento naoko minimálny variant je v skutočnosti zásadnou zmenou, pretože sa medzi obidvomi aktérmi objavuje konflikt, v ktorom sa usiluje každý presvedčiť partnera o svojej pravde. Situácia sa teda stáva dramatickou. Krátky dialóg sa opäť opakuje zdanlivo v kruhu, pokračujúca komunikačná výmena medzi oboma partnermi mu však dáva jasný lineárny vývin.

⁸ OSTERMEIER, T. *Le théâtre et la peur*. Arles : Actes Sud, 2016, s. 116.

Režisér Thomas Ostermeier so študentmi DAMU počas workshopu. Praha, december 2018. Foto DAMU. Snímka Aminata Keita.

Študenti si v priebehu workshopu mohli prakticky overiť, že hlavným cieľom tohto cvičenia je odvieť primárnu pozornosť od sémantického obsahu (teda významu, ktorý chcem odovzdať) aj od hercovho „ja“ a sústrediť sa viac na partnera oproti, na jeho vplyv, na emóciu, ktorú vzbudzuje, na dynamickú energiu, ktorú vysiela; sústrediť sa na vzájomnú komunikáciu a na to, akým spôsobom sa dá premeniť a použiť ako inšpirácia a materiál na hercovu vlastnú existenciu na javisku. Toto cvičenie vedie hercov na jednej strane k tomu, aby sa vnorili do prítomného okamihu, a na druhej strane k maximálnej pozornosti voči partnerovi. Povzbudzuje hercovu vlastnú tvorivosť a zároveň tým pre ňu vytvára ozvučný priestor. Slovom Thomasa Ostermeiera: „Je to akoby obaja herci hrali na jeden hudobný nástroj.“⁹

Kým problematika vzájomnej komunikácie v rámci dramatickej situácie bola študentom známa, opakovacie cvičenie, ktoré vnáša do centra hercovej práce jeho vzťah k partnerovi (t. j. k tomu druhému, k tým druhým), im otvorilo nový obzor: Človek sa tu chápe a poníma ako spoločenský tvor, ktorý tvorí svoje „ja“ vo vzťahu a zo vzťahu k tým ostatným, v zásade podľa brechtovského uhla pohľadu.

Storytelling

V opakovacom cvičení preberá Ostermeier metódu vyvinutú americkým hereckým pedagógom Sandorfom Meisnerom. Paralelne s ním však nemecký režisér vy-

⁹ Tamže.

vinul vlastný typ cvičenia, ktoré často využíva počas skúšania s hercami. Nazýva ho storytelling. Ostermeier v tomto cvičení vychádza zo základnej požiadavky naturalisticko-realistickej činohry, smerujúcej k autentickosti hereckého prejavu. Herci v postavách by sa v ideálnom prípade mali správať a konať v rámci dramatických situácií tak, akoby sa správali a konali sami za seba (podobne ako u Stanislavského: postava som ja v daných osobnostiach). Otvára sa však otázka, ako sa to v skutočnosti dá dosiahnuť. Ako prinútiť hercov k tomu, aby si uvedomili, že „pri vyjadrovaní emócií na javisku často podliehajú určitým divadelným modelom (...), že v skutočnom živote reagujeme na niektoré situácie celkom inak, než sme sa to naučili na kurzoch herectva“?¹⁰ Nestačí samé osebe detailne rozobrať a pochopiť situácie, dané okolnosti či dramatické procesy, keďže herci nemôžu „hrať myšlienky“. Ostermeierova odpoveď znie, že je potrebné nájsť prepojenie týchto dramatických situácií, konfliktov, okolností, úloh s hercovou reálnou životnou skúsenosťou. A práve to je zmysel a účel storytellingu.

Na začiatku storytellingového cvičenia zadá Ostermeier úlohu, ktorá má podobu všeobecnej dramatickej situácie, abstrahovanej z nacvičovanej hry, napr. „chceš niekoho presvedčiť, aby urobil niečo zakázané“ alebo „pokúšaš sa niekomu zabrániť, aby urobil veľkú chybu“.¹¹ Konkrétne pri skúšaní *Nepriateľa ľudu* v Schaubühne am Lehniner Platz navrhol Ostermeier toto zadanie: Vstúpite do miestnosti, kde očakávajú, že sú vám všetci naklonení, ale okamžite zisťujete, že to tak nie je, že sú naopak všetci proti vám; to sa stane ústrednej postave Ibsenovej drámy dr. Stockmannovi v jednom z hlavných zvrátov hry. V tej chvíli môže akýkoľvek herec pridať vlastnú skúsenosť s podobnou situáciou a po veľmi krátkej príprave (nie viac ako dve alebo tri minúty, aby to nebolo priveľmi inscenované) ju zahrať s ostatnými hercami ako improvizovanú scénu. Jedinou podmienkou je, že musí ísť o skutočný príbeh, ktorý sa danému hercovi naozaj stal. Toto cvičenie sa síce môže zdať rovnaké ako zvyčajné herecké improvizácie v priebehu skúšok, ale v skutočnosti má celkom iný účel. Nie je to príležitosť byť za každú cenu originálny alebo „tvorivý“, nie je to ani dôvod exhibovať svoj život (ten, komu sa situácia naozaj stala a ktorý ju odovzdáva, v nej zvyčajne nehraje). Ostermeier nachádza zmysel a účel tohto cvičenia v spomínanej možnosti vzbudiť v hercoch autentické správanie a konanie skôr než herectvo. Vzniknutý výstup sa potom podrobí spoločnej diskusii celého súboru, pričom sa zvláštna pozornosť venuje „telesnému konaniu, tónu hlasu, správaniu a reči, ale aj proxemike medzi jednotlivými hercami atď.“¹² Postupne sa do výstupu vnáša stále viac prvkov z danej situácie hry, niekedy dokonca aj úryvky dialógov, pričom sa dáva pozor na to, aby pôvodný model správania, konania, reči, gest (t. j. celého prejavu) zostal neporušený, hoci aj vo vhodne zdivadelnenej podobe. Ostermeier sumarizuje: Herci „sa nechávajú celkom ovládnuť prítomným okamihom aj danou situáciou, pretože nerozmýšľajú o tom, čo bude ďalej. Texty a dialógy nie sú dané vopred, herci si tak musia udržať maximálnu pozornosť, tak ako v každodennom živote. Čo viac si môže režisér želať!“¹³

¹⁰ OSTERMEIER, T. – GORIAUX PELECHOVÁ, J. Divadlo ztratilo hrdosť. [rozhovor]. In *Divadelní noviny*, 2019, roč. 18, č. 18, s. 8, 29. 10. 2019.

¹¹ BOENISCH, P. M. – OSTERMEIER, T. *The Theatre of Thomas Ostermeier*, s. 156.

¹² Tamže.

¹³ OSTERMEIER, T. *Le théâtre et la peur*, s. 115.

Možný prínos cvičení zhrnul Ostermeier v príklade zo skúšania Čechovovej *Čajky* (Théâtre Vidy, Lausanne, 2014): „Pri skúšaní posledného dejstva Čajky a výstupu Sorinovho umierania som požiadal hercov o storytellingové cvičenie, v ktorom mali rozohrať svoju spomienku na smrť milovanej osoby. Situáciu navrhol François Loriguet, ktorý pochádza z hlboko nábožensky založenej francúzskej rodiny, kde nemali deti povolené dotýkať sa svojho otca. Po prvýkrát v živote ho objali a pobožkali, až keď jeho telo ležalo v rakve. Na všetkých to, samozrejme, malo obrovský emocionálny vplyv. Zaujímavé na tom bolo, že François celú situáciu vysvetlil za dve či tri minúty a že herečky, ktoré pri nácviku stelesňovali jeho sestry, sa s jeho otcom nikdy nestretli. Situáciu teda rozohrali na základe zopár pokynov. Pozorovali sme pritom rozpačitosť alebo dokonca šok, ktorý ich správanie vyvolalo vo zvyšku rodiny. (...) Podľa zvyčajného kliše by ostatní členovia rodiny mali mať súcit s frustráciou, ktorú svojim konaním dávajú najavo dve dospelé dcéry, a ľutovať ich. V skutočnosti však v rámci hľadania autentického správania vznikla naopak rozpačitosť z niečoho čudného. Takú pravdu možno nájsť iba v momente, keď sa herci môžu oslobodiť z režisérovho diktátu.“¹⁴

Popri vlastných experimentoch s týmto cvičením, ktoré reflektuje iná časť tejto štúdie, si študenti DAMU mohli znova skúsiť dvojdomosť Ostermeierovho uvažovania. Popísaný proces samozrejme pripomína Stanislavského metódu afektívnej pamäti. Pri hlbšom pohľade však zistíme, že sme opäť na polceste medzi Stanislavským a Brechtom. Ten, ktorého príbeh sa spracúva, teda „storyteller“, svoj príbeh nehra, ale demonštruje, a táto pozícia ho približuje k logike epického divadla: „Brechtov uličný výstup je vlastne modelom cieľov a zmyslu storytellingových cvičení.“¹⁵ Z perspektívy herca mu storytellingové cvičenie ponúka možnosť použiť, využiť svoju autobiografickú energiu a zároveň rozvíjať pozorovacie a komunikačné schopnosti, ktorým už dalo podnet opakovacie cvičenie podľa Sandorfa Meisnera. Storytelling teda „aktivizuje najrôznejšie aspekty hercovej inteligencie tak, aby vložil svoje schopnosti a svoje životné skúsenosti do služieb svojho prejavu, dramatického textu aj celej inscenácie“.¹⁶ Z herca sa tak naozaj môže stať režisérovi tvorivý partner.

Rodinná konštelácia

Ďalším cvičením, ktoré Ostermeier v priebehu skúšok často rozvíja, je rodinná konštelácia. Pôvodne bola vyvinutá ako prostriedok psychoterapie, tu je však adaptovaná pre trochu iné účely. Hoci by sa v rámci indukčnej metódy mala pozornosť odvieť od hercovho „ja“ a od psychológie či dokonca biografie jeho postavy, v skutočnosti každý herec potrebuje veľmi jasne a konkrétne pochopiť situáciu, svoju postavu, jej vzťahy s ostatnými, jej emocionálne naladenie, hierarchické postavenie voči ostatným atď. Pomocou cvičení rodinnej konštelácie získavajú herci praktický a celkom nepsychologizujúci nástroj na to, aby toto všetko priamo pocítili.

Zadanie je vytvoriť v priestore živý obraz so všetkými postavami hry. Herci si teda majú nájsť také priestorové postavenie, ktoré by zodpovedalo ich postav:

¹⁴ OSTERMEIER, T. – GORIAUX PELECHOVÁ, J. Divadlo ztratilo hrdosť. [rozhovor]. In *Divadelní noviny*, s. 8 – 9.

¹⁵ BOENISCH, P. M. – OSTERMEIER, T. *The Theatre of Thomas Ostermeier*, s. 157.

¹⁶ Tamže, s. 159.

komu sú blízko, od koho sú vzdialení atď. Pozornosť sa venuje nielen tomu, kde stoja v priestore (vzhľadom na ostatných), ale aj tomu, v akej sú pozícii, ktorým smerom sa pozerajú, ako robia gesto, aký majú na tvári výraz a podobne. Tento živý obraz „hercom umožňuje fyzicky, telesne prežiť vzťah ich postavy k ostatným, aj konštelácie medzi ďalšími postavami. (...) Hlavným účelom (...) je prebudiť v nich zmyslové, vnútorné, telesné pochopenie postavy v situácii.“¹⁷ Cvičenia sa samozrejme môžu počas skúšok vracaf, lebo vzťahy a konštelácie sa môžu vyvíjať – na základe jednotlivých výstupov hry, ale aj na základe pohľadu na určité veci, ktoré sa môžu v priebehu skúšok v indukívnej logike zmeniť. Ostermeier apeluje na určitú schopnosť, ktorú väčšina z nás uplatňuje v skutočnom živote: bez toho, aby sme o tom premýšľali, väčšinou prirodzene zaujmeme v priestore voči ostatným postavenie, ktoré zodpovedá našej situácii a našej pozícii v jej rámci. Rovnako – podľa predpokladu Ostermeiera – sa herci môžu cvičiť v tom, aby na javisku sami telesne vycítili, keď ich postavenie nezodpovedá situácii.

Psychofyzický reťazec konania

Posledný skúmaný prvok Ostermeierovej režijnej metódy, psychofyzický reťazec konania, v podstate rozvíja otázky a problémy postavenia a postoja, ktoré už predznačilo cvičenie rodinnej konštelácie. Hlavným zmyslom reťazca konania je povedať divákovi o čosi viac než len to, čo je napísané v texte. Tento sled telesného konania, ktorý herec rozvíja na javisku, môže veľmi presne komunikovať o psychologickom stave a psychologickú situáciu postavy, o jej emocionálnom rozpoložení, o jej vzťahoch k ostatným a všeobecne o interpretácii celej dramatickej situácie a procesov, ktoré prebiehajú v jej rámci. Znovu sa z pamäti vynorí klasické zadanie Stanislavského, ktorý žiadal od hercov, aby na javisku telesným konaním rozohrali obsah listu, ktorý dostala ich postava.

Takýto psychofyzický reťazec konania uzatváral Ostermeierom inscenáciu Shakespeareovej hry *Richarda III.* (Schaubühne am Lehniner Platz, 2015) a z neho vychádzala dokonca zmena záveru hry. Gloucester tu neumrel na bojisku obklopený nepriateľmi („Kráľovstvo za koňa!“), ale sám, všetkými opustený na svojej posteli, keď padol za obeť výčitkám svedomia a fantómom tých, ktorých zabil. Jeho predstaviteľ Lars Eideringer v tomto výstupe pomätene pobiehal po celom javisku, freneticky okolo seba mával mečom a bojoval s neviditeľnými príznakmi. Pri tom sa akoby sám smrteľne poranil a nakoniec padol vyčerpaný na posteľ. V celkom záverečnom obraze inscenácie si pripevnil k nohe lano, ktoré ho vynieslo nad stred javiska. Tu sa zavesený dolu hlavou hojdal a otáčal okolo vlastnej osi ako výsek hovädzieho mäsa na bitúнку, až kým nepadla opona. Celá zmena interpretácie dramatickej situácie na konci hry sa teda zaobišla bez akejkoľvek zmeny textu, a pritom bola pre divákov celkom jasne zrozumiteľná. Ostermeierovými slovami, „reťazec psychofyzického konania dáva hercovi príležitosť rozvíjať konkrétne herecké akcie, a nie sa zameriavať na nehmataiteľné vyjadrenia emócií, kde dominujú iné prístupy k vedeniu hercov“.¹⁸

Základný princíp vyjadrovania vnútorného stavu postavy prostredníctvom hercovho vonkajšieho konania nás znovu vracia k požiadavkám naturalisticko-realistic-

¹⁷ Tamže, s. 16.

¹⁸ Tamže, s. 171.

Anton Pavlovič Čechov: *Višňový sad*. DISK, premiéra 18. 3. 2019. Réžia Aminata Keita. Eliška Zbranková (Ranevská), Dalimil Klapka (Firs). Foto DISK. Snímka Aminata Keita.

kého divadla, ktorého režiséri povzbudzovali hercov, aby funkčne využívali výpravu aj rekvizity. V Stanislavského systéme je táto technika najviac spätá so scénickým vyjadrením podtextu. Rovnaký princíp však rozvíjala aj anti-naturalistická avantgarda – v dvadsiatych rokoch 20. storočia sa vo forme biomechaniky stal jedným zo základných stavebných kameňov Mejerchoľdovho „štylizovaného divadla“. Thomas Ostermeier sa s Mejerchoľdovým odkazom zoznámil počas štúdia v divadelnej škole Ernsta Buscha, kde sa stretol s Gennadijom Bogdanovom, žiakom Nikolaja Kustova, ktorý bol jedným z Mejerchoľdových hercov, zameraných práve na biomechaniku.

Skúšky Čechovovho *Višňového sadu* (DISK, 2019), prvej absolventskej inscenácie študentov 3. ročníka herectva a 1. ročníka magisterského štúdia réžie a dramaturgie KČD DAMU, sa začali v januári 2019, teda niekoľko týždňov po workshope, ktorý študenti spoločne absolvovali. Zaradenie experimentov so storytellingovými cvičeniami do tvorivého procesu nebolo vopred dané, išlo o reakciu na situáciu, v ktorej sa ocitol súbor po prvých dvoch týždňoch intenzívnych čítacích skúšok. Mladí herci, ktorí sa už pri ohlásení titulu ich prvej inscenácie v divadle DISK zľakli „kolosu“, akým sa čechovovská dráma môže javiť, stále viac podliehali obavám z priveľmi ambiciózneho úlohy. Tie neupokojila ani prvá fáza čítaných skúšok; naopak, paralýza hercov rástla úmerne s prenikaním do Čechovovho textu a komplexnosti i protikladov jeho postáv. Režisérka Aminata Keita a dramaturg Jaroslav Jurečka teda nevyhnutne potrebovali zvrátiť tento vývin situácie, ktorá akoby smerovala do slepej uličky, k blokovaniu hercov a strate vzájomnej dôvery. Spomienky na workshop, ktorý celý ročník vyhodnotil ako prínosný a zaujímavý, boli pozitívnym tmelom súboru. Po pri bezprostrednej práci s Ostermeierom študenti videli i filmový dokument, ktorý

Anton Pavlovič Čechov: *Višňový sad*. DISK, premiéra 18. 3. 2019. Réžia Aminata Keita. Pavel Čeněk Vaculík (Jaša), Zuzana Novotná (Duňaša). Foto DISK. Snímka Aminata Keita.

zaznamenáva jeho skúšanie *Čajky*, a teda aj možnosť využitia storytellingových cvičení pri javiskovom spracovaní Čechovovej drámy.¹⁹ To, že na sériu čítaných skúšok nadviazalo niekoľko dní experimentov so storytellingom, bolo zo strany režisérky a dramaturga síce spontánne, pritom však strategické a logické rozhodnutie.

Ako podklad pripravila Aminata Keita zoznam dramatických situácií voľne inšpirovaných situáciami drámy, napr. „stretnutie po rokoch“ alebo „keď som povedal niečo, za čo som sa potom hanbil“. Na začiatku práce nevysvetľovala hercom vzťah ku konkrétnym situáciám z *Višňového sadu*, v priebehu rozvíjania situácie sa totiž postupne objavil sám. Iniciatíva zverejniť príbeh z vlastného života bola čisto dobrovoľná, rozohrávania scénok sa ale zúčastňoval celý súbor. Počas štvorhodinových denných skúšok stihol zvyčajne spracovať štyri až päť situácií, z ktorých sa maximálne jedna ukázala ako (prí)nosná. Tú potom kolektív opakovane rozohrával s prípadnými variáciami či premenami obsadenia, pričom po každom z nich nasledovala spätná väzba od režisérky i dramaturga a tiež herecké diskusie. Pre Aminatu Keita bola táto fáza skúšania veľmi náročná, a to nielen pre neustále intenzívne zapojenie a nutnosť reagovať, ale aj z pohľadu obhajoby zmyslu práce pred hereckým súborom. Experiment však napokon splnil účel. Herci si postupne na konkrétnych príkladoch začali uvedomovať, že aj zdanlivo banálne situácie môžu byť divadelne zaujímavé a že protiklady čechovovských postáv, ktoré sa nedajú pochopiť inak len podľa vlastnej životnej skúsenosti, môžu mať silný scénický potenciál.

¹⁹ CUVILLIER, J. *Thomas Ostermeier, Insatiable théâtre*. © Compagnie des Indes – ARTE TV, 2016.

Anton Pavlovič Čechov: *Višňový sad*. DISK, premiéra 18. 3. 2019. Réžia Aminata Keita. Zuzana Černá (Varja), Eliška Zbranková (Ranevská). Foto DISK. Snímka Aminata Keita.

Najvýraznejší storytellingový výstup, ktorý zároveň znamenal plynulý prechod ku klasickému skúšaní jednotlivých situácií drámy, rozvíjal námet stretnutia po mnohých rokoch odlúčenía. Jedna z herečiek sa podelila so spomienkou na stretnutie s otcom, pri ktorom jej odlúčení rodičia ostali stáť ďaleko od seba a ona – malé dieťa – musela sama prekonať vzdialenosť od matky k otcovi a objasť otca. Napätie medzi statickým a dynamickým prístupom k stretnutiu, medzi zvítaním pasívne prijatým a zvítaním ako aktívnym konaním, bolo natoľko scénické, že sa v rolách napokon vystriedal celý súbor. Toto zvítanie s otcom, ktoré vlastne bolo zvítaním so sadom, sa stalo spoločným zážitkom všetkých hercov, z ktorého mohla nasledovne vytrysknúť zjednocujúca spoločná predstavivosť pre celú tvorivú prácu. Vo finálnej podobe inscenácie sa nenachádza žiadny konkrétny prvok storytellingových cvičení rozvíjaných v priebehu skúšok. Ich zmyslom a cieľom bolo nájsť spoločný prístup, spoločný jazyk na tematizáciu jednotlivých situácií či konaní a stimulovať tak skutočne indukčný inscenačný prístup.

Je zaujímavé, že prínos, ktorý mali experimenty so storytellingom pre študentov, nezodpovedá hlavnému prínosu, ktorý od tejto metódy očakáva jej autor. Thomas Ostermeier ho vidí predovšetkým v nájdení autenticity ľudského správania a konania v životných situáciách, ktorú chce potom využiť ako východiskový bod divadelno-tvorivej práce s hercami. V skúškovom procese *Višňového sadu* však režisérka a dramaturg vnímali túto autenticitu, ktorú storytellingové cvičenia jednoznačne povzbudzujú, skôr ako problém. Od začiatku sa tým totiž nastavila silná civilnosť prejavu, ku ktorému sa v ďalších fázach skúšok len ťažko pridávali väčšie gestá, divadelnosť, odstup.

Anton Pavlovič Čechov: *Višňový sad*. DISK, premiéra 18. 3. 2019. Réžia Aminata Keita. David Krchňavý (Simeonov-Piščík). Foto DISK. Snímka Aminata Keita.

Celkovo všetci zo súboru ohodnotili skúsenosť so storytellingom pozitívne, no jasne si uvedomovali potrebu kontextu vhodného na jeho rozvíjanie. Prvým aspektom sú vzájomné vzťahy medzi zúčastnenými. Ten bol na začiatku skúšok *Višňového sadu* naplnený: členovia ročníka sa vzájomne dobre poznali a spájali ich pozitívne skúsenosti z predchádzajúcej spolupráce. No v prípade nesúrodého či menej zjednoteného súboru by sa tento druh experimentu mohol ľahko stať „časovanou bombou“. Druhým aspektom je zvyčajná divadelná prevádzka. Je celkom zrejmé, že ak majú storytellingové cvičenia priniesť svoje plody, nemožno im v skúškovom procese vyčleniť menej než šesť až osem dní. To však v prípade bežného harmonogramu, rozvrhnutého do ôsmich až deviatich týždňov, môže predstavovať neprekonateľný problém. Tento tlak pocítili aj študenti, ktorým práve tých osem dní venovaných storytellingu potom „chýbalo“.

Záver

Ostermeierovu pedagogicko-tvorivú metódu samozrejme nemožno zjednodušiť iba na spomínané prvky, avšak sú jej základnými stavebnými kameňmi. Meisnerovo opakovacie cvičenie, storytelling a rodinná konštelácia umožňujú hercom rozvíjať na javisku autentickjšie správanie i celkový prejav, stimulujú ich predstavivosť tým, že im umožňujú čerpať z vlastných skúseností a zážitkov, čím sa majú stať režisérovými tvorivými partnermi. Tieto cvičenia podľa Ostermeiera „v čase skúšok robia priestor na to, aby mohol režisér delegovať svoju prácu hercom, ich umeniu, ich predstavivos-

ti a ich odbornosti“.²⁰ Zároveň táto metóda umožňuje hercom nevychádzať vo svojej práci z premenlivej psychiky, ale z hmotnej, telesnej skutočnosti javiska a z komunikácie a výmeny energií medzi javiskovými partnermi. Pritom sa ale nevyhýba vyjadreniu psychologických a emocionálnych stavov postáv, napr. formou psychofyzického reťazca konania. Spoločným zámerom cvičení je vyhnúť sa falošnej divadelnosti a pritom zdôrazniť artistnosť jazyka divadelného javiska.

Pre študentov predstavovalo stretnutie s Ostermeierovou metódou konkrétne prehĺbenie ich divadelnej výchovy. V rámci nej sú vedení k skúmaniu ľudského spolužitia i k záujmu o vnútornú dramatickosť každodenného správania, ktoré môže vyústiť do dramatických situácií, v ktorých sa ľudia rozhodujú – vedome či nevedome, zámerne či inštinktívne, a sú nútení – konkrétne a niekedy aj neodvolateľne – konať. V tomto zmysle študenti intenzívne vnímali práve možnosť prepojenia prístupov Brechta a Stanislavského, v teórii tak často stavaných proti sebe, vďaka čomu mohli vnímať svoju reflexiu ľudského spolužitia nielen ako obraz skutočnosti, ale aj ako umelý a umelecký výraz ich procesov a mechanizmov.

Z češtiny preložil Miloš Mistrík

THOMAS OSTERMEIER'S PEDAGOGICAL AND CREATIVE METHOD

Jitka GORIAUX PELECHOVÁ

How does an actor become the creator of his own art, rather than performer of the stage director's instructions? What are the creative sources he can call upon? And what are the tools of a stage director (pedagogue), willing to guide his (student) actors to an autonomous creative process? For the sake of finding answers to these questions Thomas Ostermeier has developed a specific working process that rests on the Brechtian inductive method, but it also contains a variation of many elements of Stanislavsky's system and of Meyerhold's legacy. The stage director's objective, while employing this method, is, in his own words "not to direct at all, not to dictate, not to order, prescribe, tell or instruct" but quite the contrary "to delegate [his] work to actors, to their art, to their imagination, and to their expertise". The paper not only aims at describing this method, but also at reflecting its concrete application during a workshop led by Ostermeier, the target group being the students of DAMU in Prague.

Štúdia je príspevkom k projektu APVV č. 15-0764 Slovenské divadlo a súčasná európska divadelná kultúra – kontinuita a diskontinuita.

²⁰ BOENISCH, P. M. – OSTERMEIER, T. *The Theatre of Thomas Ostermeier*, s. 157.

BIBLIOGRAFIA

- BOENISCH, Peter M. – OSTERMEIER, Thomas. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. Abingdon : Routledge, 2016. 276 s. ISBN-10, 1138914479; ISBN-13, 978-1138914476.
- BRECHT, Bertolt. Haltung des Probenleiters (beim induktivem Vorgehen). In *Werke. Band 22*. Berlin – Weimar – Frankfurt am Main, 1994. 1168 s. ISBN 978-3-518-40082-1.
- CUVILLIER, Jérémie. *Thomas Ostermeier, Insatiable théâtre*. [film]. La Compagnie des Indes – ARTE TV, 2016. 57 minút.
- GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera. Na cestě za novým realismem*. Praha : KANT, 2014. 224 s. ISBN 9788074371462.
- OSTERMEIER, Thomas – GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. Divadlo ztratilo hrdost. [rozhovor]. In *Divadelní noviny*, 2019, roč. 18, č. 18, s. 8 – 9, 29. 10. 2019. ISSN 1210-471X.
- OSTERMEIER, Thomas. *Le Théâtre et la peur*. Ed. Jitka Goriaux Pelechová a Georges Banu. Arles : Acted Sud, 2016. 128 s. ISBN-10, 2330039875; ISBN-13, 978-2330039875.

Jitka Goriaux Pelechová
Divadelní fakulta AMU
Karlova 26
116 65 Praha 1
Česká republika
e-mail: jitkagoriaux.pelechova@damu.cz