

**UNIVERZITA KARLOVA**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
**KATEDRA DIVADELNÍ VĚDY**

**ANALÝZA TVORBY RODRIGA GARCÍU**  
**ANALYSIS OF RODRIGO GARCÍA'S WORK**

**Diplomová práce**

**UNIVERZITA KARLOVA**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
**KATEDRA DIVADELNÍ VĚDY**

**ANALÝZA TVORBY RODRIGA GARCÍU**  
**ANALYSIS OF RODRIGO GARCÍA'S WORK**

**Diplomová práce**

Študijný program: divadelní věda

Študijný odbor: 5DIV divadelní věda

Školiace pracoviště: Katedra divadelní vědy

Vedúci závěrečné práce / školitel: doc. Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Praha 2025

Bc. Tomáš Baňacký

## **ČESTNÉ VYHLÁSENIE O ORIGINÁLNOTI PRÁCE**

Čestne vyhlasujem, že som túto diplomovú prácu vypracoval samostatne, s pomocou a usmernením môjho školiteľa doc. Mgr. Martina Pšeničku, Ph.D., označil som všetky zdroje a citácie použité v texte, a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia, či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe 4. 1. 2025

---

Bc. Tomáš Baňacký

## **POĎAKOVANIE**

Ďakujem môjmu školiteľovi doc. Mgr. Martinovi Pšeničkovi, Ph.D. za odborné vedenie, metodickú pomoc a cenné rady, ktoré mi poskytol pri vypracovaní diplomovej práce. Zároveň ďakujem všetkým, ktorí mi akýmkoľvek spôsobom pomáhali a podporovali ma pri písaní diplomovej práce.

## ABSTRAKT

BAŇACKÝ, Tomáš: Analýza tvorby Rodriga Garcíu. [Diplomová práca]. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta; Katedra divadelní vědy. Vedúci záverečnej práce: doc. Mgr. Martin Pšenička, Ph.D. Stupeň odbornej kvalifikácie: magister. Praha: FF UK, 2025.

Cieľom diplomovej práce je analyzovať a charakterizovať tvorbu Rodriga Garcíu, argentínskeho dramatika, divadelníka a režiséra pôsobiaceho prevažne v Španielsku, a začleniť jeho diela do španielskeho divadelného kontextu. Práca sa zameriava na identifikáciu kľúčových východísk, tém, motívov a inscenačných postupov v jeho tvorbe. Na dosiahnutie tohto cieľa je práca rozdelená do dvoch častí, pričom v prvej je predstavená historická perspektíva vývoja španielskeho divadla od začiatku 20. storočia a následne bola vykonaná podrobná analýza troch vybraných diel: *Prométheus*, *Král Lear* a *Ježíš je na Tinderu*.

### **Kľúčové slová:**

Rodrigo García, dráma, španielska dráma, súčasné divadlo, postdramatické divadlo

## **ABSTRACT**

BAŇACKÝ, Tomáš: Analysis of Rodrigo García's work [Diploma thesis]. Charles University. Faculty of Arts; Department of Theatre Studies. Thesis supervisor: doc. Mgr. Martin Pšenička, Ph.D. Degree of professional qualification: master. Prague: FF UK, 2025.

The aim of this thesis is to analyse and characterise the work of Rodrigo García, an Argentine playwright, theatre-maker and director working mainly in Spain, and to place his works in the Spanish theatre context. The thesis aims to identify the key premises, themes, motives and staging practices in his work. To achieve this aim, the thesis is divided into two parts, the first presenting a historical perspective on the development of Spanish theatre since the early 20th century, followed by a detailed analysis of three selected works: *Prometheus*, *King Lear* and *Jesus is on the Tinder*.

### **Keywords:**

Rodrigo García, drama, Spanish drama, contemporary theatre, postdramatic theatre

# OBSAH

ÚVOD.....	7
1 DIVADLO A LITERATÚRA ŠPANIELSKA – OD 20. STOROČIA AŽ K SÚČASNOSTI.....	9
2 ANALÝZA TVORBY RODRIGA GARCÍU – DRAMATIK, DIVADELNÍK, UMELEC .....	18
2.1 Rodrigo García: <i>Prométheus</i> (1992, španielsky: <i>Prometeo</i> ).....	19
2.2 Rodrigo García: <i>Král Lear</i> (1997, opäť 2003, španielsky <i>Rey Lear</i> ) .....	29
2.3 Rodrigo García: <i>Ježíš je na Tinderu</i> (2024, špan. <i>Cristo está en Tinder</i> ).....	59
ZÁVER .....	64
POUŽITÁ LITERATÚRA.....	67

## ÚVOD

Názov mojej diplomovej práce je *Analyza tvorby Rodriga Garcíu*, čo nie je náhodné, nakoľko som sa týmto súčasným argentínskym autorom pôsobiacim v Španielsku zaoberal už aj v svojej bakalárskej práci v rámci predchádzajúceho štúdia na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, v prípade ktorej bolo mojim cieľom charakterizovať časť tvorby pomocou analýzy troch vybraných drám, a to konkrétne: *Agamemnón. Vrátil som sa zo supermarketu a zbil svojho syna*, *Kúpil som v IKEA lopatu na vykopanie vlastného hrobu* a *Príbeh Ronalda, klauna z McDonaldu*. Išlo o výber troch charakteristických textov z obdobia autorovho prieniku do širšieho európskeho divadelného priestoru, s ktorými hosťoval aj na viacerých prehliadkach a festivaloch. Bolo tomu tak aj v roku 2004 na Slovensku, keď sa na medzinárodnom festivale Divadelná Nitra predstavil s inscenáciou *Príbeh Ronalda, klauna z McDonaldu*, ktorou zarezonoval aj v našom divadelnom priestore, vďaka čomu ostala jeho tvorba prítomná v pamäti divadelníkov a podnietila aj mňa, spoločne s mojou vtedajšou školiteľkou prof. PhDr. Soňou Šimkovou, CSc., sa bližšie pozrieť na toto autorove obdobie.

Na rozdiel od bakalárskej práce, je cieľom diplomovej rozšíriť bádané územie o ďalšie divadelné hry, ale rovnako nazrieť i na samotnú realizáciu autorom a celkovo na postupy a prístup, akým autor v svojej tvorbe pracuje a zaradiť ho do kontextu španielskeho divadla od konca 20. storočia až po súčasnosť. Preto sa v práci ako prvé pokúsím stručne priblížiť vývin divadla a literatúry Španielska v 20. storočí a následne sa postupne budem zaoberať východiskami autorových textov, s prihliadnutím na dramatický text *Prométheus* – aké inšpiračné zdroje volí, ako ich prepája a ako, vztiahnutím na predošlé, postupuje pri konštrukcii ako celku. V nasledujúcej časti sa zaoberám témami a motívmi, ktoré autor opakovane využíva v svojich drámach, pričom k lepšej interpretácii tohto poľa využívam drámu *Král Lear*. A v neposlednom rade sa pokúsím charakterizovať súčasnú podobu jeho diel skrz najnovšiu inscenáciu *Ježiš je na Tinderu*.

Počas písania som pracoval predovšetkým s textami autora, ktoré boli vydané v zborníku *Cenizas escogidas: obras 1986 – 2009*, materiálmi, ktoré samotný autor poskytuje na svojej webovej stránke, či už ide o videozáznamy inscenácii alebo fotografie a českými prekladmi *Prométheus* a *Král Lear* vydanými vydavateľstvom Transteatral. V prípade posledného dostupného diela, ktoré som mal možnosť vidieť v rámci hosťovania v Městských divadlách pražských, pracujem s prekladom inscenačného textu, ktorý mi

poskytol samotný autor. V rámci teórie sa opieram v prvej časti venovanej kontextualizácii vývoja španielskeho divadla, drámy a literatúry od počiatkov 20. storočia predovšetkým o publikáciu Josefa Forbelského *Španělská moderní literatura 1898-2015* a v nasledujúcich častiach dominantne publikáciou *Postdramatické divadlo* autora Hans-Thies Lehmana.

# 1 DIVADLO A LITERATÚRA ŠPANIELSKA – OD 20. STOROČIA AŽ K SÚČASNOSTI

Obdobie *Zlatého veku španielskeho národného divadla* patrí pre oblasť drámy nepochybne k najväčším expanzným momentom tohto žánru v Španielsku. Aj niekoľko storočí po tomto výraznom období sa autori vracajú k tomuto dedičstvu a využívajú jeho odkaz v svojich dielach. Španielska dráma neskorších období je často v odbornej literatúre porovnávaná na základe svojho prieniku do širšieho európskeho (svetového) kontextu s literatúrou onoho „zlatého“ obdobia.

Španielska dráma a literatúra ako také prešli v dvadsiatom storočí prerodom, kedy museli reagovať na rôzne spoločensko-politické udalosti krajiny. Zásadný vplyv na počiatku storočia mala na umenie *Generácia 98* (španielsky *Generación 98*). Ide o španielske literárne hnutie označujúce skupinu spisovateľov z prelomu 19. a 20. storočia. Už samotný názov vychádza z roku 1898, kedy Španielsko po porážke Spojenými štátmi americkými stráca svoje posledné kolónie, čo zapríčiňuje značnú ekonomicko-sociálnu, ale aj morálnu krízu v krajine Pyrenejského polostrova. Samotných autorov tohto hnutia okrem veku, prikladaniu výraznej váhy filozofii (hlavne Friedrich Nietzsche) a politike (blízkosť anarchizmu), podobnému štýlu písania a vzájomnému priateľstvu, spájajú aj témy ich diel. Ústredným námetom sa stávajú variácie na krajinu ako takú, láska a smútok k nej, na povrch sa dostávajú otázky existenčného charakteru a samotného zmyslu života. Národná mytológia sa stáva námetom, ktorý na vlnách modernistického vkusu preniká do miestneho divadla, čo súvisí predovšetkým so snahou o regeneráciu súdobej spoločnosti.

Prvé desaťročia nového storočia boli stále ovplyvnené autormi tejto generácie a modernizmom, naproti čomu ako opozícia vznikol umelecký smer literatúry (neskôr španielske estetické hnutie) Katalánska – *Generácia 14*, tiež známy ako *novecentizmus*. Predstavitelia tejto generácie sa snažia vymedziť voči modernizmu a vplyvom deväťdesiatych rokov 19. storočia, ale zároveň nepatria k avantgarde, a len okrajovo sa približujú nasledujúcej generácii. Charakteristickými črtami literatúry tohto obdobia sa stávajú úhľadnosť, čistota, vzdelanosť, vyrovnanosť a tvorba pre menšiny. Všetka snaha smeruje k nájdeniu „čistého umenia“, ktoré musí byť dokonalé a autonómne. Žánrom, ktorý sa stáva najväčšmi dominantným, rozšíreným a považovaným za najkultivovanejší sa stáva esej. Orientácia sa má presmerovať na „apolónske“ a obmedziť „dionýzovské“. Vo

všeobecnosti platí, že ide o generáciu, ktorá si za hlavnú oblasť záujmu berie vedu, odkiaľ ma všetko vzísť.

Na prelome 19. a 20. storočia sa v prostredí španielskeho divadla objavujú *formy drobných žánrov*, medzi ktoré patrí napríklad *sainete* – ľudová jednoaktovka, ktorá sa už „od dob Zlatého veku vkládala medzi dejství hlavní hry (podobně jako takzvaný *entremés*, *mezihra*), ale která se v 19. století v rámci drobného žánru, nazývaného ‚*género chico*‘, osamostatnila a ve své komediální verzi nabídla divákům obraz mravů středních a nižších společenských vrstev.“<sup>1</sup> V novom storočí sa tak rozvíja mravoličný žáner, ktorý nekritizuje vyššie vrstvy, ale úmyselne pôsobí na menej náročnej a ľudovejšej úrovni, takpovediac zjednodušujúco povedané je vytvorený pre diváka ľudových vrstiev.

Ďalšou výraznou kategóriou španielskej drámy počiatku 20. storočia je *humoristické divadlo*, ktoré presahuje rýdzo komický charakter, snaží sa pôsobiť na citovú stránku diváka a vyvolať zhovievavé porozumenie. „*Zatímco ryze komický činoherní projev se obtížně slučuje se zpřítomňováním bolesti a nepříjemného doprovodu lidské existence, humoristické divadlo je připouští. Není však zatrpklé, je laskavé, chápavé, porozuměníplné vůči člověku.*“<sup>2</sup>

Termín *poetické divadlo* spája Josef Forbelský s dramatickou tvorbou ovplyvnenou modernizmom, vyjadrujúcou sa prevažne veršom, ale taktiež nastupujúcou generáciou, v ktorej sa poetizácia netýka len formálnej stránky textu. Prestupuje konflikt a sily, ktoré ho predurčujú, a prevádzanie onoho do jazyka a postáv je v podstate básnické. Poetická funkcia je v prípade týchto diel hlavná, prelínajúca predvádzaný dej, postavy aj situácie.<sup>3</sup>

Pokračovateľkou predošlých generácií a vplyvov mala byť *Generácia 27*, ktorú by sme z hľadiska tvorby jej členov mohli zaradiť pod estetiku umeleckej avantgardy, avšak jej autori sa nevzdali literárnej tradície Zlatého veku, ani ľudovej tradície, vyvinuli sa z neopopularizmu, a tak generačný jazyk tejto skupiny nie je konzistentný. Diela tohto zoskupenia sú žánrovo a štylisticky rôznorodé, skupina sa snaží prepojiť populárnu kultúru a folklór, avantgardu a klasickú literárnu tradíciu. Dôležitá je hudobnosť básní, obrazy s vizionárskym podtextom, voľný verš a vynára sa značný vplyv futurizmu, kubizmu, či neskôr surrealizmu. Zo spoločensko-historických udalostí za najvýraznejšie momenty

---

<sup>1</sup> FORBELSKÝ, Josef – SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. *Španělská moderní literatura 1898-2015*. Vydání první. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017, s. 404.

<sup>2</sup> Op. cit., s. 429.

<sup>3</sup> Op. cit.

vplyvu môžeme považovať druhú svetovú vojnu a predovšetkým španielsku občiansku vojnu (1936-1939), ktorá prináša na Pyrenejský polostrov takmer štyri dekády trvajúcu diktatúru Francisca Franca.

Nielen divadelná tvorba v Španielsku je od tohto momentu značne ovplyvnená politickou cenzúrou a reštrikciami súvisiacimi so slobodou prejavu. Po občianskej vojne, ktorá viedla k vzostupu Francovho režimu, sa umelci naprieč celým spektrom museli vysporadúvať s obmedzeniami. Tí, ktorí sa počas samotnej udalosti pridali na stranu ľavice, boli nútení odísť do exilu a tvoriť tu. Divadlo podliehalo prísnemu dohľadu a kontrole zo strany režimu, ktorý obmedzoval umelcov vo voľbe tém a prejave ich názorov. Politicky angažované diela, ktoré by kritizovali politiku štátu alebo propagovali ideály, ktoré boli v rozpore s oficiálnou ideológiou *frankizmu*, boli často zakázané. Mnoho umelcov muselo pracovať s autocenzúrou alebo hľadať spôsoby, ako skryto vyjadriť svoje myšlienky a kritiku v ich dielach.

Diela, ktoré sa podriadili režimu a tvorili tak spektrum akejsi „drámy víťaznej strany“, prestupovali témy a motívy ako „*vyzdvihování principu rodiny a authority, zřejmé nebo skryté stvrzování třídního uspořádání společnosti, otevřená katolická konfesionalnost, časté narážky na občanskou válku a opovržení vůči poraženým.*“<sup>4</sup> Zároveň diela zoskupenia autorov, ktorí tvorili v intenciách „verejného/všeobecného divadla“<sup>5</sup> vykazovali podobné znaky, ktorých sa pridržali: „*Řemeslná dokonalost, dávkovaná kritičnost, sklon k divadlu komickému, využívání historických námětů, propagování národních a duchovních hodnot, navozování dojmu pohodlí a ekonomické zajištěnosti, využívání – u některých autorů – kinematografických postupů, zdůrazňování prvenství duchovních hodnot před materiálními, apologie tradiční mravnosti a počestnosti.*“<sup>6</sup> Tvorbu tohto obdobia, predovšetkým pro-režimových autorov, respektíve takých, ktorí sa dobe prispôbali, tak možno vnímať jednotvárne s ohľadom na výber tém, vo výraznej miere v nich absentuje myšlienková hĺbka a komplexnejší pohľad na človeka.

Napriek všetkým obmedzeniam však existovali umelci, ktorí sa pokúšali bojovať za slobodu prejavu a vyjadrovali kritiku voči režimu. Mnohí divadelníci sa snažili vytvárať diela, ktoré mali symbolickú alebo alegorickú hodnotu, čo umožňovalo ich interpretáciu

---

<sup>4</sup> Op. cit., s. 439.

<sup>5</sup> V španielčine „teatro público“, termín použitý Franciscom Ruiz Ramónom, vo význame niečoho oficiálneho. Snažil sa ho tak odlíšiť od meštianskeho a „buržoázneho“ divadla, z ktorého vzišlo.

<sup>6</sup> Op. cit., s. 439.

v súvislosti s aktuálnou politickou situáciou. Tvorba tých, ktorí sa rozhodli neopustiť Španielsko, bola často atmosféricky výrazne depresívnejšia, viac temná a groteskná. Na druhej strane skupina umelcov, ktorej diela vznikali za hranicami alebo v exilových komunitách, sa vyznačuje väčšou politickou angažovanosťou a otvorenejšou kritikou Francovho režimu.

Po rokoch, kedy sa španielske divadlo ako inštitúcia v rukách cenzúry, stalo len akýmsi „všeobecne známym“ prezentérom drámy, dochádza k jeho postupnej regenerácii po páde režimu diktatúry Francisca Franca a obnovení demokracie v Španielsku v roku 1975. Aj keď o tomto míľniku nemožno hovoriť ako o okamžitej zmene k novej kvalite prejavu umenia, nastoľuje nové okolnosti, ktoré naň majú výrazný vplyv v nasledujúcich rokoch. Exilová tvorba si postupne nachádza miesto na scéne španielskych divadiel. Z divadiel sa vytráca cenzúra repertoáru a rovnako náznakovosť a prispôsobivosť javiskového prejavu, ktorou sa snažili angažovaní umelci komentovať spoločensko-politické udalosti. Z dlhodobého hľadiska sa musí divadlo prispôbiť vplyvu rýchlo sa rozširujúcich médií, predovšetkým filmu a televízií. César Oliva hovorí o troch podobách tohto „divadla prechodu“ formujúceho sa po roku 1975: konvenčné divadlo (komerčná orientácia), národné divadlo (orientácia na už známych autorov) a „nezávislé“ divadlo, ktoré ovplyvnilo jeho najsúčasnejšie podoby.<sup>7</sup> Tvorba autorov prvej generácie, ktorá nastupuje po zmene režimu, sa odpútava od explicitnej podoby angažovaného divadla, a ako uvádza Petra Pappová v publikácii *Divadelné myslenie v Španielsku v 20. a 21. storočí*, prejavuje sa u nej „...sklon k hľadaniu nových estetických postupov. Základom ich tvorby sa stáva intertextualita, metadivadelnosť a rôzne procesy hybridizácie žánrov, ktoré slúžia ako rámec pre stvárnienie spoločenských problémov rýchlo sa transformujúcej spoločnosti. Častými témami sú preto marginalizácia, nezamestnanosť, xenofóbia, drogová závislosť, vplyv nových technológií, feminizmus a iné, ktoré výrazne menia tvár postfrankistického Španielska.“<sup>8</sup> Zmena sa prejavuje aj v prípade hrdinov jednotlivých diel, kedy od zaužívaného typu dochádza k prechodu „na skupinu hrdinov, z ktorých každý jeden predstavuje individualitu. Spoločným znakom hier, ktoré vznikli v tomto období, je odmietanie akejkoľvek autority, čo nepochybne súvisí s predchádzajúcou diktatúrou. Do

---

<sup>7</sup> OLIVA, César. El teatro. In: *Historia y crítica de la literatura española IX*. Barcelona: Crítica, 1992.

<sup>8</sup> PAPPOVÁ, Petra. *Divadelné myslenie v Španielsku v 20. a 21. storočí*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2013. s. 34.

*popredia sa dostáva potreba sebarealizácie, hľadania si svojej vlastnej cesty, ktoré je často poznačené nerozhodnosťou a protichodným správaním sa.*“<sup>9</sup>

Postupným spoločensko-politickým prerodom sa divadelné prostredie v Španielsku začalo otvárať novým smerom a témam. V dramatických dielach ale aj divadelných inscenáciách sa objavujú inovatívne prúdy, pričom sa súčasne začalo slobodnejšie diskutovať o rôznych sociálnych, politických a kultúrnych otázkach a témach ako migrácia, rodová rovnosť, sexuálna orientácia alebo environmentálne problémy. Nevynímajúc novovznikajúce formy experimentálneho divadla, ktoré priniesli nové spôsoby vyjadrovania, interakciu s divákom, presun do verejného priestoru, site-specific, je rovnako badateľný vzostup autorského divadla, prienik multikultúrnej povahy spoločnosti a v neposlednom rade španielske regióny začínajú rozvíjať divadelné tradície a prúdy, ktoré odrážajú ich kultúrnu identitu a jazyk. K postupnej akejsi „divadelnej obrode“ pomohlo, ako uvádzajú autori Candyce Leonard a John P. Gabrielle, že:

*"Od konca 70. rokov 20. storočia až po súčasnosť"<sup>10</sup> sa objavujú rôzne iniciatívy, ktoré signalizujú obnovený záujem o divadelné umenie v Španielsku ako o spoločenskú a umeleckú inštitúciu. Spomedzi rôznych impulzov treba spomenúť zvýšenie štátneho rozpočtu vyhradeného pre divadlo; vytvorenie Centro Dramático Nacional de Madrid (1978) a obnovenie činnosti El Teatro Español de Madrid (1979); vytvorenie Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984) a Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986); založenie niekoľkých regionálnych divadiel a divadelných spoločností v rôznych autonómnych oblastiach; vznik alternatívnych divadiel v metropolách krajiny; otvorenie ambiciózneho programu divadelných workshopov a seminárov; vyhlásenie Divadelnej ceny Marquésa de Bradomína; výrazný nárast počtu národných a medzinárodných divadelných prehliadok, stretnutí a festivalov v celej krajine; a založenie Asociácie divadelných autorov v roku 1990."<sup>11</sup>*

---

<sup>9</sup> Op. cit., s. 35.

<sup>10</sup> Prvé vydanie knihy, v ktorej je stať uverejnená, vyšlo v roku 1996.

<sup>11</sup> Vlastný preklad. Pôvodne: „Desde el final de los 70 hasta hoy, se destacan una variedad de iniciativas que señalan un renovado interés por el arte teatral en España como institución social y artística. Entre los distintos impulsos, cabe mencionar el aumento del presupuesto nacional reservado al teatro; la creación del Centro Dramático Nacional de Madrid (1978) y la reapertura de El Teatro Español de Madrid (1979); la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984) y la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986); la fundación de varios teatros regionales y compañías teatrales en distintas comunidades autónomas; la creación de salas alternativas en las principales ciudades del país; la inauguración de un programa ambicioso de talleres y seminarios de teatro; la convocación del Premio Teatral Marqués de Bradomín; un incremento significativo en el número de muestras, encuentros y festivales de teatro nacional e internacional port odo el

Petra Pappová v svojej publikácii o stave španielskeho divadla po období postmodernej konštatuje, že: „...si tak aj dnes zachováva podobu divadla vnútornej recepcie, ktorého primárnou úlohou je nájsť odpovede na základné ontologické otázky bez ohľadu na jeho konečný tvar, či dobu, v ktorej vzniká.“<sup>12</sup>

Súčasná španielska dráma a divadlo sú silne ovplyvnené bohatou históriou a kultúrou krajiny a všetkými vplyvmi, ktoré sa v priebehu 20. storočia v umení a kultúre objavovali. Od konca frankistickej éry v roku 1975 sa španielske divadlo snaží otvárať novým formám a myšlienkam, často s dôrazom na politický a sociálny komentár. Značný vplyv na to mali dramatici, ktorí sa vyznačujú sociálnou a politickou angažovanosťou. Fernando Arrabal a Antonio Buero Vallejo sú len dvoma príkladmi starších autorov, ktorí tvorili ešte aj pred polovicou minulého storočia, ale dokázali sa prispôsobiť aj novším smerom po páde režimu. Zatiaľ čo Buero Vallejo v svojich dielach *Príbeh jedného schodiska* (1949), či *Dnes je sviatok* (1955), nadviazal „...na tradície španielskeho divadla malých foriem (*sainete*) a zobrazil drámy prostých ľudí z madridskej periférie, prežívajúcich márný sen o nedosiahnuteľnom šťastí a dôstojnejšom živote,“<sup>13</sup> Fernando Arrabal prechádza v svojej tvorbe viacerými etapami. V počiatkoch je ovplyvnený francúzskym absurdným divadlom; do konca šesťdesiatych rokov predstavuje jeho dielo tzv. panické divadlo, ktoré by sme mohli charakterizovať výrazovými prostriedkami ako „...pantomima, nemohra, systematické metamorfózy postáv na evokáciu minulosti, používanie surrealistického podvedomého automatizmu, tendencie k praktikám sadizmu, striedanie časových rovín, obradnosť a ľudická hravosť, uplatňovanie psychodrámy.“<sup>14</sup> Od tej v nasledujúcich dvoch desaťročiach ustupuje a „uplatňuje prvky bufonády, vedeckej fantastiky, filmovej techniky i hudobnej komédie.“<sup>15</sup> Diela týchto a mnohých ďalších autorov preskúmajú tematické oblasti ako sú vojna, diktatúra, strata identity a existenciálna kríza.

Hoci sa v španielskej dráme a divadle v posledných desaťročiach stávajú svedkami nárastu experimentálnych foriem a nových dramaturgických prístupov, Josef

---

país; y la formación de la Asociación de Autores de Teatro en 1990.“ LEONARD, Candyce, John P. GABRIELE. *Teatro de la España democrata: Los noventa: Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Alfonso Plou, Rodrigo García y Antonio Álamo*. Madrid: Fundamentos, 2000. s. 7.

<sup>12</sup> PAPPOVÁ, P. Op. cit., s. 36.

<sup>13</sup> OLERÍNY, Vladimír. Divadlo v premenách času. In: *Súčasná španielska dráma: zborník divadelných hier*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998. s. 260.

<sup>14</sup> Op. cit., s. 261.

<sup>15</sup> Op. cit., s. 261.

Forbelský hodnotí, že: „*Technikou, stylem a divadelním pojetím pokračuje španělská divadelní tvorba kolem r. 2000 v podstatě v tom, co se pro divadlo psalo od 80. let. Ponecháme-li stranou výjimky a alternativnější divadla, jsou hlavní rysy současné dramaturgie spíše konzervativní.*“<sup>16</sup> Mladšia generácia dramatikov, ako sú napríklad Ignacio del Moral alebo Juan Mayorga, prinášajú do španielskeho divadla nové perspektívy a hľadiská, ale: „*Pojímají divadlo jako svědectví, a tudíž připouštějí, že je nutné, aby komunikovali s diváky. Proto opouštějí nejradikálnější experimentování, ačkoliv i oni dokážou pracovat s novátorskými postupy.*“<sup>17</sup> Dôležitá pre nich je zreteľnosť výpovede, používajú hovorový jazyk, niekedy vulgarizmy. Nepochybný je u nich vplyv absurdného divadla a niekedy aj symbolizmu. Ich práca sa často zaoberá otázkami identity, migrácie a interkulturality, reflektuje globálne udalosti a snaží sa vyprovokovať publikum k živému dialógu a kritickému mysleniu.

Tvorba Juana Mayorgu sa vyznačuje špecifickým pohľadom na svet vychádzajúcim z jeho predošlého vzdelania (matematik a doktor filozofie), ktorý sa zrkadlí v jeho dielach, v ktorých poukazuje na aktuálne sociálne a politické problémy, a často nimi vyvoláva kritickú diskusiu. Mayorga verí, že „*...současný člověk žije ve stavu šoku, který ho zbavuje vědomí a paměti,*“<sup>18</sup> a cieľom jeho divadelnej tvorby je „*...navrátit lidem ztracené svědomí a paměť, tedy jinými slovy diváka zburcovat, vyléčit ho ze šoku, jenž mu uštědřuje soudobá společnost.*“<sup>19</sup> Poväčšine v hrách kombinuje rôzne literárne žánre a formy, je intelektuálne náročný, ale zároveň prístupný širokému publiku. Medzi jeho najznámejšie diela patrí *Himmelweg, camino del cielo*<sup>20</sup> (2003), kde sa zaoberá druhou svetovou vojnou a holokaustom, zvlášť presunutím Židov do koncentračných táborov, v diele *Hamelin* (2005) Mayorga využíva tému zneužívania detí v malom provinčnom mestečku, a *La Paz Perpetua* (2007) je politická dráma, ktorá sa zaoberá témou terorizmu a etiky. Príbeh sleduje skupinu psov, ktorí sú testovaní, aby sa zistilo, ktorý z nich je najlepším kandidátom na to, aby sa stal antiteroristickým psom.

Ďalšou súčasnou španielskou dramatičkou, režisérkou, herečkou a performerkou je Angélica Liddell, ktorá vytvára diela, ktoré sú charakteristické svojim provokatívnym a

---

<sup>16</sup> FORBELSKÝ, J. – SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, J. A. Op. cit., s. 541.

<sup>17</sup> Op. cit., s. 542.

<sup>18</sup> Op. cit., s. 547.

<sup>19</sup> Op. cit., s. 547.

<sup>20</sup> Výraz *Himmelweg* je možné z nemeckého jazyka preložiť ako „cesta do neba“, v španielčine „camino del cielo“. Ide o eufemizmus, ktorý bol nacistami používaný pre označenie cesty do plynových komôr.

experimentálnym prístupom k divadlu. Jej diela sú značne osobné a často odhaľujú viacúrovňové emocionálne a psychologické vrstvy, pri ktorých tvorbe využíva silný vizuálny jazyk, fyzickosť a zvýšenú intenzitu v spojení s témami ako sú sexualita, násilie, smrť alebo ľudské túžby. Pri svojich dielach v minulosti pracovala aj so samotným Rodrigom Garcíom, napríklad v čase pandémie na video projekte *Movidas raras*, dostupnom aj na autorovej web stránke. Jedná z posledných inscenácií Angélicy Liddell *Liebestod*, s ktorou hosťovala aj v rámci festivalu Pražské križovatky v júni 2022, je akýmsi manifestom umelkyne, ovplyvneným nielen inými umeleckými dielami, ale taktiež spoločenskými determinantmi a rovnako ono vstupuje do nich. Samotná Liddell, ktorej dielo zastrešuje postava Juana Belmonteho, španielskeho toreadora, sa v jednom z rozhovorov, ktoré poskytla vyjadruje: „*Býčie zápasy presahujú tento samotný akt, patria do sveta poézie. Etická debata ma nezaujíma. Spoločnosť je natoľko infantilizovaná, že nie je schopná čeliť kráse rituálu. Zbaviť bojového býka smrti je pre mňa ako rúhanie sa, je to rúhanie sa kráse a posvätnu.*“<sup>21</sup> Čo týmito slovami Liddell vyjadruje? Je inscenácia, popieraním akéhokoľvek vyjednávania a výmeny medzi spoločenskou situáciou a dielom samotným? Angélica Liddell svojim tvrdením obviňuje spoločnosť, že nie je schopná čeliť kráse, ktorá by mala byť výsledným produktom výmeny, pretože nie je schopná uniesť váhu krásna a umeleckosti, keďže je pre ňu viac to morálne a etické. Liddell v tomto svojom umeleckom manifeste odmieta vlačnosť, slušnosť, konvencie a zdvorilosť. Je otvorene kritická voči všetkému vlačnému a smrť sa stáva akýmsi centrom všetkého. A práve i takýmto spôsobom zasahuje do vzájomnej výmeny, ktorú tvorí ako ona, tak i druhá strana. Navzájom na seba reagujú a prepletajú sa. Obsahom, ktorý manifestuje odmieta akýkoľvek vplyv na seba, respektíve odsudzuje ho, ale práve takýmto spôsobom dáva najavo, že tu táto reciprocita figuruje.

Avšak rovnako autorská štruktúra nie je nedotknuteľnou, môže do nej zasiahnuť subjekt, a tak ju ovplyvniť. Dielo funguje ako nosič, ktorý je prenosný, tvorený všetkými. Vstup môže byť realizovaný rôznymi spôsobmi a môže ho urobiť menej stabilným. Tak ako do diela vstupujú determinanty spoločnosti, tak to platí i opačne. Reakcie diváka sú taktiež určitým determinantom a prejavom, ktorý stojí na pomedzí. Miera angažovanosti

---

<sup>21</sup> Vlastný preklad. Pôvodne: „La tauromaquia va más allá de eso, pertenece al mundo de la poesía. El debate ético no me interesa. La sociedad está tan infantilizada que no es capaz de enfrentarse a la belleza del ritual. Para mí, librar al toro de lidia de la muerte es como blasfemar, es una blasfemia contra la belleza y contra lo sagrado.“ VICENTE, Álex. La faena taurina de Angélica Liddell sacude Aviñón. *El País* [online]. 2021, 2021-07-10 [cit. 2024-06-17]. Dostupné z: [https://elpais.com/cultura/2021-07-10/la-faena-taurina-de-angelica-liddell-sacude-avinon.html?event=go&event\\_log=go&prod=SUSDIG&o=susdig](https://elpais.com/cultura/2021-07-10/la-faena-taurina-de-angelica-liddell-sacude-avinon.html?event=go&event_log=go&prod=SUSDIG&o=susdig)

a odťažitosť je otázna, nielen to, o čom vypovedá, musí byť angažované, ale zároveň musí angažovať aj priamo. Tak ako kultúrne prostredie ovplyvňuje divadelné predstavenie a stavia ho, funguje to i opačným smerom. Miera scitlivenia je v rôznych kultúrach rôzna. I Liddell siaha po niečom, čo diferencuje a odlišuje jej publikum. Počas predstavenia berie do rúk žiletku a začne si narezávať kožu v miestach dlaní a nôh. Každý máme inú mieru scitlivenia, ale tento okamih je prvým, kedy vidíme rozdiely a rôzne stupne. Nejde len o prvotný nepríjemný pohľad na ľudskú krv, ale aj pohľad na tento akt a čin v metaforickom význame. V inscenácii nepracuje len s rozdielmi prostredníctvom vizuálnych vnemov, ale taktiež sa dôležitým prostriedkom stáva slovo, ktorým chrlí prehlásenia a vytvára tak osobný manifest. Snaží sa vytvoriť jazyk, nájsť systém, ktorý by bol hodným jej vyjadrovania. Štúdiom seba samej, svojej vlastnej kultúry a oblasti preskúmava a rozširuje senzitivitu, skrz ktorú rozširuje pohľady z rôznych hľadísk a zároveň spoluvytvára diskurz. Umelecké dielo reaguje na dobu, spoločenskú štruktúru a štruktúru vo všeobecnosti. Liddell reaguje jednak na súčasnú spoločenskú situáciu vo Francúzsku, ale taktiež svoje postoje a názory, v prvej či druhej osobe – vytvára tak i dojem, že nie vždy musí byť tou, ktorá to hovorí.

Inscenácie a performancie Angélicy Liddell sú často interdisciplinárne, kombinujú divadelné techniky s prvkami poézie, hudby, vizuálneho a tanečného umenia. Toto prierezové prepojenie rôznych druhov umenia je súčasťou jej charakteristického štýlu. Jej tvorba je často autobiografická, technicky novodobá a odhaľuje ňou hlboké emócie a úvahy, ktoré sú zároveň univerzálne a špecifické pre jej vlastné skúsenosti.

## 2 ANALÝZA TVORBY RODRIGA GARCÍU – DRAMATIK, DIVADELNÍK, UMELEC

Rodrigo García sa narodil síce v Argentíne, no jeho rodičia sú pôvodom zo Španielska. Vyštudoval odbor reklamnej komunikácie na univerzite v meste Lomas de Zamora, súčasť metropolitnej oblasti Buenos Aires, po dokončení ktorej sa v tejto oblasti aj zamestnal. Tento študijný základ sa neskôr prejavuje aj v jeho tvorbe v podobe veľmi adresných titulov, ktoré často pôsobia až reklamne, a zároveň akási priamočiarosť a predajnosť je badateľná aj v samotných dielach. Dostatočné finančné ohodnotenie v tejto oblasti mladému Garcíaovi umožnilo sa popri štúdiu venovať aj divadlu. Ako uvádzam už v svojej predošlej práci, autor sa v tomto čase začína väčšmi zaoberať divadlom a filmom, pričom výraznejší vplyv na neho majú diela predstaviteľov absurdného divadla ako Eugène Ionesco, či Samuel Beckett, a súčasne tvorba Eduarda Pavlovského, Indy Ledesmaovej alebo Tadeusza Kantora.

V polovici osemdesiatych rokov imigruje do Španielska z dôvodu nie priaznivej politickej situácie v rodnej Argentíne, pričom na ich sklonku zakladá v Madride svoj vlastný divadelný súbor La Carnicería Teatro, Divadlo Mäsiarstvo. Názov tohto zoskupenia by sme mohli prepojiť s rodinným remeslom, ktoré sa u Garcíaovcov dlhodobo vykonávalo, a zároveň ním už autor od počiatkov svojej tvorby poukazuje na jej základnú črtu – surový pohľad na súčasnú spoločnosť a odkrývanie jej problematických stránok až po špičkové kosti. O stave divadla v Španielsku v tomto období hovorí ako konzervatívnom umení, bez hlbšieho a širšieho vývinu. Na tento stav mala bezpodmienečne vplyv politická situácia v krajine počas 20. storočia, kedy sa utvrdzovala a nenarúšala prílišná zviazanosť s dramatickým textom a akékoľvek experimentovanie prevažne končilo v rukách cenzorov. S vplyvom svojho predošlého vzdelania tak García vnímal dôležitosť prepojenia všetkých zložiek divadelnej inscenácie a ešte viac prienik iných druhov umenia do divadla, o čo sa pokúša aj pri svojich dielach.

Rodrigo García využíva v tvorbe témy a motívy, ktoré nesú očividné autobiografické črty. Koncentrovanejšie sa vyskytujúce sú predovšetkým v jeho ranejšej fáze, kedy reaguje na svoj odchod z rodnej krajiny, adaptáciu v novom prostredí, ale aj zázemie z ktorého vzišiel. V roku 1994 v rozhovore uverejnenom v publikácii venovanej dráme deväťdesiatych rokov v Španielsku autor hovorí o práci na svojom diele Prométheus: „...snažil som sa vytvoriť veľmi otvorený text, ktorý, ako som už povedal, sa

nesnaží nadviazať na mýtus o Prométheovi, od toho je d'aleko, a ktorý využíva veľa autobiografických tém, pretože v texte je veľa mojich vecí: vecí, ktoré súvisia s exilom, zmenou krajiny, so spomienkami na rodinu; je tam veľa situácií, ktoré sú autobiografické.“<sup>22</sup> Súčasne tieto prvky konkrétneho diela vzťahuje aj na svoju vtedajšiu tvorbu v širšom meradle. Biografické aspekty autorovho života sú často prepojené s kolektívnou rovinou a zasadené do širšieho kontextu, čím ostro odhaľuje najohavnejšie časti reality. Už v tituloch niektorých autorových diel môžeme nájsť prepojenie s jeho životom, ide napríklad o dielo *Carnicero español* (1995, vlastný preklad: *Španielsky mäsiar*).<sup>23</sup>

## 2.1 Rodrigo García: *Prométheus* (1992, španielsky: *Prometeo*)

V počiatočných štádiách tvorby sa Divadlo La Carnicería muselo vysporadúvať s nedostatočným financovaním a s ešte nestabilným zoskupením umelcov. To zapríčinilo, že prevažná väčšina inscenácií bola tvorená radom monológov, ktoré herci prednášali na prázdnom javisku s pár predmetmi, využívali humor a násilie, a súčasne v nich zvykli byť prítomné hudobné vsuvky. Divadelná hra *Prométheus*, ktorá pochádza z počiatkov tvorby Rodriga Garcíu sa môže na prvý pohľad javiť ešte pomerne konzistentnou a „klasickou“ oproti jeho neskorším dielam, mysliac to v zmysle členenia textu, ale aj pridržania sa akejsi jednej dominantnej zarámcovanej témy vychádzajúcej z konkrétnych inšpiračných zdrojov, avšak už aj tu môžeme vidieť zárodky vplyvov, ktoré sa naplno prejavia o čosi neskôr. Inscenácia tejto hry mala v Garcíovej réžii premiéru v roku 1992.

K tvorbe tohto diela slúžia autorovi ako námet tri východiska, ktoré text prestupujú a opakovane sa v ňom objavujú. Zastrešujúcim prvkom je samotný prométheovský mýtus, na ktorý odkazuje už názov hry. García v svojom diele síce otvorene nespomína faktografické údaje mýtu, ale prepája jeho myšlienkovú podstatu so súčasnejším motívom,

---

<sup>22</sup> Vlastný preklad. Pôvodne: „...intenté construir un texto muy abierto que ya te digo no intenta seguir el mito de Prometeo, ni muchísimo menos, y recurriendo mucho a cuestiones autobiográficas, porque en el texto hay muchas cosas mías: cosas que tienen que ver con el exilio, cambio de países, recuerdos de familia; hay muchas situaciones que son autobiográficas.“ LEONARD, Candyce, John P. GABRIELE. *Teatro de la España democrata: Los noventa: Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Alfonso Plou, Rodrigo García y Antonio Álamo*. Madrid: Fundamentos, 2000, s. 44.

<sup>23</sup> BAŇACKÝ, Tomáš: *Rodrigo García – dramatik a divadelník*. [Bakalárska práca]. Vysoká škola múzických umení v Bratislave. Divadelná fakulta; Katedra divadelných štúdií. Vedúca záverečnej práce: prof. PhDr. Soňa Šimková, CSc. Stupeň odbornej kvalifikácie: bakalár. Bratislava: DF VŠMU, 2020.

ktorým je skutočná osoba argentínskeho profesionálneho boxera Carlosa Monzóna. Tento športovec druhej polovice minulého storočia patril medzi najlepších boxerov v strednej váhe. V osobnom živote však bol viac rás obvinený manželkami a milenkami z domáceho násillia, či útokov na novinárov. García v diele okrem iného popisuje udalosť z 14. februára 1988, kedy na dovolenke v prímorskom letovisku Mar del Plata, došlo medzi Monzónom a jeho manželkou Aliciou Muñiz k hádke, po ktorej ju boxer uskrtil a vyhodil z balkóna na druhom poschodí. Následne ju mal nasledovať svojim vlastným výskokom, pri ktorom si zranil rameno. Hoci snaha Monzóna bola nafingovať vraždu ako nehodu, vyšetovanie ukázalo, že Muñizová zomrela ešte pred samotným pádom, a tak bol športovec uznaný vinným z vraždy s trestom odňatia slobody na 11 rokov. Tento motív je prítomný vo všetkých dostupných verziách, ktoré som pri štúdiu mal k dispozícii, avšak explicitne sa objavuje len v českom preklade Martiny Černé v pridanej časti, ktorá na druhej strane nie je prítomná vo vydaní textu v zborníku španielskych drám *Teatro de la España democrata: Los noventa* a taktiež ani v samotnej inscenácii Rodriga Garcíu, ktorej záznam som mal možnosť vidieť na platforme Vimeo ešte pred jeho následným stiahnutím:

*„Monzón se namích na svou ženu: byli voba sjetý a pohádali se na balkóně, von jí vrazil dvě facky a pak ji uskrtil.*

*Dvou nebo třípatrověj dům.*

*Zesral se z toho, že jí zabil.*

*Nechtěl jí zabít.*

*Ale zabil.*

*Ujela mu ruka.*

*Představuju si tu nepoddajnou tepající dužinu krku, jak vadne v tvejh rukou.*

*Kurva! Ujela ti ruka.*

*Právě jsi někoho zabil.*

*Chápete, vy zmrdi, co to znamená?*

*Ale až doted' to není dost poetický.*

*Poetika se dostaví až ted'.*

*V naivitě, idealismu a směšnosti:*

*hodil mrtvolu z balkónu, aby to vypadolo jako pád, a pak skočil za ní a zlomil si ruku, ten posera.*

*Taková hodná holka, napůl nahá, a týpek jde, a zabije jí a hodí z balkónu.*

*Facka.*

*Takovej pitomec.*

*Chtěl nakecat policajtům, že spadli, když se hádali.*

*Že tá peroxidová blondýnka umřela při pádu.*

*No a soudnímu lékaři trvalo samozřejmě sotva půl vteřiny, než přišel na to, že na zem dopadla už mrtvá, udušená.*

*V obličejí celá fialová, kurva.*

*Monzón do lochu a k dovršení všeho se zlomenou rukou.*

*Fakt komedie.*

*Z poetiky do komiky.*

*Z komiky do poetiky.*

*Je to poetický, protože je to srandovní. “<sup>24</sup>*

Nakoľko aj pri iných dielach sa u Rodriga Garcíu stretávame s rôznymi verziami v rôznych vydaniach, prekladoch a inscenáciách, dovoľm si tvrdiť, že ide o pasáž, ktorá pravdepodobne ostala len v autorovom rukopise alebo verzii, ktorú poskytoval zahraničným prekladateľom. Avšak svojou štruktúrou a štýlom sa tento úsek mierne odlišuje od zvyšku, keďže ide o pomerne dialogickú časť, kde dochádza k výmene replík medzi postavou Boxera a Hlásateľa. Napriek tomu, nie je dôležitou ani tak samotná epizóda tohto konkrétneho boxera ako fakt, že ide vo všeobecnosti o športovca, ktorý je ako ústredná postava na očiach verejnosti a autor ho prepája jednak s gréckym mýtom a zároveň postavou mučeníka: „*Garcíův text je jakousi sondou do boxérova mozku poškozeného tvrdým tréninkem, fyzickými útoky soupeřů a drogami. Propojením boxera s postavou Prométhea zkoumá García symbol mučedníka v současném světě. Boxér-Prométheus v jeho hře vystavuje na odiv své nahé tělo a pro potěšení mas se v ohlupující mediální show necháva fyzicky likvidovat. Autor smysl celé jeho oběti pravidelně se opakující podle rozpisu zápasů ironicky konfrontuje nejen s antickým titánem, ale i s křesťanským mučedníkem svatým Šebestiánem. “<sup>25</sup>*

I keď García v *Prométheovi* preberá látku gréckeho mýtu, nezahŕňa v texte postavy, miesta, či čas mýtu, skôr prepojeniami histórie a súčasnosti vytvára paralely, ktoré sa tento antický príbeh snažia aktualizovať. Postava Prométhea je v gréckej mytológii spojená s vytvorením ľudskej bytosti. U rímskeho básnika Ovidia môžeme v prvej knihe diela *Proměny* čítať:

---

<sup>24</sup> GARCÍA, Rodrigo. *Prométheus*. Vyd. 1. Praha: Transteatral, 2008, s. 28-29.

<sup>25</sup> Op. cit., s. 56-57.

*„Avšak doposud chyběl tvor světější, který by dovedl /  
přemýšlet o velkých věcech a mohl by ostatním vládnout. /  
Proto se narodil člověk, ať z božského semene dal mu /  
vzniknout vesmíru tvůrce, ten původce lepšího světa, /  
anebo mladičká země, jež spojení s éterem právě /  
musela opustit, sourodých nebes si chránila sémě; /  
tu pak Prométheus vzal, a smísiv ji s dešťovou vodou, /  
zhnětl ji v podobu bohů, co všechno tu na světě řídí.“<sup>26</sup>*

Na obraz boží tak zo zmesi hlíny a vody vznikol človek. Zeus ale vyžadoval, aby prinášal obete, nakoľko im bohovia stále umožňujú žiť. Tak teda zabitého býka Prométheus rozdelil do dvoch hromád, kde v jednej bolo mäso obalené škaredou kožou a v druhej kosti pokryté tukom. Privolal Dia a nechal ho vybrať, čo má ľud bohom pravidelne prinášať ako obeť a čo ostane človeku. Napriek tomu, že to Zeus odhalil, vybral si kopy kostí a tuku. Lož, ktorá bola na Diovi spáchaná, ho nahnevala natoľko, že už v momente jej odhalenia spriadal pomstu. Napokon sa rozhodol odobrať človeku všetok oheň, pretože ak má vlastniť mäso, tak ho bude jesť surové, a teda mu vôbec nebude na osoh. Prométheus precitol ľútosťou nad človekom a rozhodol sa mu prinavrátiť oheň. Ukradol ho bohom, avšak jeho skutok neostal nepotrešaný a Zeus ho nechal prikovať k skale v Kaukazskom pohorí. Prométheus disponoval znalosťou veštby, ktorá mala prorokovať Diovo zosadenie z trónu, ale zaprisahal sa, že mu to neprežradí. Zeus mu tak nechal každý deň vyrvať z trupu pečeň orlom Ethonom, ktorá mu do ďalšieho dňa dorástla. To sa dialo Prométheovi dennodenne niekoľko generácií, až kým Héraklés nezabil orla šípmom a oslobodil ho:

*„Chytráka Prométhea však do tuhých okovů sevřel, /  
bolestných pout, a sloupkem ho uprostřed proklál a poslal /  
na něho orla širokých křídel; ten sžíral mu játra - /  
nesmrtelná, jež dorůstala vždy o tolik přes noc, /  
kolik z nich ujedl přes den ten orel širokokřídlý. /  
Toho pak zase silák, syn Alkmény chodící ladně, /  
Héraklés zabil a osvobodil tak od strašné strasti /  
Íjapetova syna a utrpení ho zbavil.“<sup>27</sup>*

<sup>26</sup> Ovidius, Leo NOVOTNÝ, Ivan BUREŠ a Eva KUŤÁKOVÁ. *Proměny*. Praha: Svoboda, 1974, s. 21.

<sup>27</sup> HÉSIODOS. *Zrození bohů*. Praha: SNKLHU, 1959, v. 521-528.

Prométheus sa po tomto prikovaní ku skale vracia na Olymp, ale stále pri sebe musí mať jej časť vo forme prsteňa. Ako uvádza aj Eliška Luhanová, je dôležité si pri tomto mýte uvedomiť, že Prométheus „je bůh význačný především z antropologického hlediska: pro lidské pokolení je ‚kulturním hrdinou‘, dárce většiny hlavních výtobytků a učitelem dovedností, díky kterým se lidský život postupně odlišil od života zvířecího a vznikla specificky lidská kulturní sféra.“<sup>28</sup> Aischylos v svojom diele *Spoutaný Prométheus* prisudzuje tomuto hrdinovi zásluhy nielen za sprostredkovanie ohňa, ale aj dar poznania striedania ročných období, základov astronómie, čísel, písma, medicíny, veštby, metalurgie, námorníctva, využitia zvierat pri práci, či stavania príbytkov.<sup>29</sup> Zároveň ale Prométheova zaslepenosť a spupnosť spôsobuje jeho prečin proti Diovi, ktorý predstavuje protipól rozvahy, vyváženosti a neporaziteľnej prozreteľnosti.

Ak si tento prométheovský mýtus, teda predovšetkým jeho základnú kosťu pozostávajúcu zo vzopretia božstvu kvôli pomoci človeku a následný trest, prenesieme do súčasného diela Rodriga Garcíu, pracuje s ním veľmi špecifickou a oklieštenou formou. Akoby len preberá túto mustru a vkladá alebo ešte výstižnejším termínom by bolo, že ňou prekrýva postavu boxera. García nedáva medzi tieto postavy znamienko rovná sa, skôr hľadá miesta, na ktorých by sa mohli k sebe približovať, pričom nad tieto pomyselné vrstvy prikladá tretiu, ktorou sa stáva persóna svätého Sebastiána.

Svätý Sebastián je svätcom, ktorý žil v období druhej polovice tretieho storočia, za vlády cisára Diokleciána a Maximiliana. Podľa legendy bol otvoreným kresťanom, ktorý chudobným členom tohto spoločenstva aj pomáhal, za čo bol cisárom odsúdený na smrť. Previesť to mali lukostrelci, ktorí ale v domnienke, že je Sebastián mŕtvy, nechali jeho telo a odišli. Jeho priatelia ho našli ešte živého a odniesli k svätej Irene, ktorá sa o neho postarala až do úplného uzdravenia. Ten sa napriek radám blízkych odísť z Ríma vrátil k cisárovi, aby ho priviedol ku kresťanstvu, avšak to sa nestretlo s pochopením a tak končí dobitý na smrť v cirku. Svätý Sebastián je v západnom umení od renesancie predmetom mnohých stvárnení, ktoré zdôrazňujú prijatie jeho vlastného osudu a vykúpenie anjelmi. V zobrazeniach prvého tisícročia až po gotiku je ešte jeho postava odetá. Neskôr je väčšinou zobrazovaný ako polonahý až nahý mladík pripútaný k stromu alebo stĺpu, v ktorého tele sa nachádza zvyčajne niekoľko zabodnutých šípov. Prinajmenšom od 19.

---

<sup>28</sup> LUHANOVÁ, Eliška. *Zrození světa: kosmologie básníka Hésioda*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. s. 105.

<sup>29</sup> AISCHYLOS. *Prométheus*. Praha: P. Rezek, 1994.

storočia je tento svätec „uctievaný“ aj ľuďmi patriacimi k sexuálnym menšinám – jeho život, mučeníctvo a stotožnenie sa so statusom „vyvrheľa“ sa stávajú predmetom umelcov. Prepožičiava im symboliku silnej postavy, šípov prenikajúcich do jeho tela a výraz bolesti, ktorá ho svojim spôsobom uspokojuje.

Okrem častého zobrazovania tohto svätca umelcami naprieč dejinami, dokážeme nájsť aj jednu analógiu, ktorá využíva jeho zaužívané zobrazenie a zároveň spája prostredie boxu. Ide o fotoportrét boxera Muhammada Aliho na titulke časopisu *Esquire* v roku 1968 s podtitulom „*The Passion of Muhammad Ali*“. Polonahý športovec odtý len do bielych športových krátkych nohavíc, vysokých topánok a ponožiek, v uvoľnenej pozícii s akoby spútanými rukami za chrbtom a pohľadom upreným k nebu, je „zasiahnutý“ šiestimi šípmi v oblasti trupu a nohy, pričom z miest vpichu mu vyteká krv. Otvorene priznaná paralela tak jasne odkazuje na zobrazenie svätého Sebastiana, pričom v tomto prípade ide o inšpiráciu obrazom talianskeho maliara Francesca Botticiniho. Ali je tak daný do roly martýra, vychádzajúc aj zo skutočného stavu, kedy má táto reprezentácia odkazovať na boxerovo nespravodlivé odsúdenie a zbavenie svetového titulu, kvôli odmietnutiu bojovať vo vojne vo Vietname. Zároveň mierny rozruch spôsobilo, že niekoľko rokov predtým ako titulnú fotografiu odkazujúcu na kresťanského svätca nafotil, konvertoval na islam a rovnako aj jeho samotná rasová príslušnosť.<sup>30</sup>

Rodrigo García tak na základe postáv rôznych období a mýtov vytvára rovnicu, v ktorej znamienko rovná sa dáva medzi všetky, ale len na základe ich obrazu mučeníctva, prijatia svojho osudu a opakovaného utrpenia. Okrem postavy Boxera sa v tejto hre objavujú ešte Hlásateľ, Žena a Iná žena. Je to jedna z mála hier, kedy García očividne člení text do prehovorov a prisudzuje ich konkrétnym osobám. V jeho drámach sa väčšinou nevyskytujú fiktívne postavy, autor ich nijako nepomenúva a poväčšine repliky nanajvýš oddeľuje nejakým symbolom alebo len novým odsekom. Jeho postavami sú často samotní herci, ktorí vystupujú na javisku sami za seba, aj keď to je v podstate mierny oxymoron, nakoľko preberajú a prezentujú jeho slová, pod ktorými je podpísaný len on. Jeden zo znakov postdramatického divadla – odmietnutie identifikácie herec-postava sa tak objavuje a opakuje aj v tvorbe Garcíu. Myšlienku Hans-Thies Lehmana, že „*herec postdramatického divadla často už nie je predstaviteľom roly (actor), ale performerom,*

---

<sup>30</sup> HUDSON, Jill. Muhammad Ali's 1968 'Esquire' cover is one of the greatest of all time. *Andscape* [online]. 2017-05-31 [cit. 2024-04-27]. Dostupné z: <https://andscape.com/features/muhammad-ali-1968-esquire-cover/>

ktorý svoju prítomnosť na javisku ponúka na kontempláciu,<sup>31</sup> podporuje aj časť Garcíovho predhovoru k hre *Zápisky z kuchyne* (1994, španielsky: *Notas de cocina*): „...mená pri každej replike zodpovedajú hercovi, s ktorým pracujem, na ktorého myslím, keď píšem text, to znamená, že to nie sú postavy, ale ľudia.“<sup>32</sup> Nahrádza tak fiktívne dramatické osoby samotnými hercami, ktorí v tomto zmysle interpretujú autorove slová a snažia sa zmazať hranicu medzi divadlom a reálnym životom. Touto elimináciou sa snaží vyhnúť identifikácii na osi herec-postava a podporuje to napríklad predstavením osôb vlastnými menami a priezviskami členov ansámbľu, čím sa snaží zotrieť pomyselný reprezentačný filter a podporiť vznik reality. Tento prístup však stavia recipienta opäť pred dilemu, nakoľko a či vôbec možno stotožniť scénu so skutočným životom. Reprézencia fikcie môže byť síce pozastavená, ale v tomto prípade sa nedá vyhnúť úplnému zrušeniu hranice herec-divák.

García sa v inscenáciách snaží narušovať ilúziu divadla aj tým, že jeho postavy uznávajú svoju rolu a umelosť situácie, čím sa pokúša udržať autenticitu. Dialóg takýmto spôsobom oslobodzuje od klamov a ilúzií, ktoré aj podľa neho preplňujú tradičné divadlo. V prípade tradičnejších foriem by sme mohli nie výnimočne hovoriť o zameriavaní sa na postupné rozvíjanie a ukončovanie konfliktov skrz dialógy a akciu. V dielach Garcíu sa konflikt zvyčajne prenáša len do reči jednotlivých postáv, ktoré sú navyše často monológmi. Tým mám na mysli, že konflikt, ktorý by sa v prípade tradičnejšieho inscenovania, v ktorom ide o vytvorenie dramatického oblúku, príbeh, konkrétnu predlohu, a konflikt je obsiahnutý v príbehu, jednoduchšie prenáša do konkrétnych scén medzi postavy/hercov, ktorí medzi sebou na javisku určitým spôsobom aj cielene fyzicky vzájomne interagujú, sa u Garcíu prejavuje predovšetkým prostredníctvom verbálneho vyjadrenia postáv, pretože ide o stret ja a čosi za hranicami tohto priestoru. Zároveň tieto naratívne pasáže často nerekonštruujú konzistentný príbeh ani nevyvolávajú pevne spojený fiktívny svet. Namiesto toho sú často nesúvislé a nejasné, čo vytvára dojem fragmentov z niečoho väčšieho. Mohli by sme to považovať za kontrast k tradičnému divadlu, kde je konflikt a rozvoj postáv obvykle jasnejšie definovaný a postupný.

Garcíovi pravdepodobne ani nejde o úplné zotretie bariér, nakoľko napriek špecifickej práci s hercami, fyzicky len veľmi obmedzene približuje diváka k javisku. Za

---

<sup>31</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. s. 155.

<sup>32</sup> Vlastný preklad. Pôvodne: *...los nombres que hay junto a cada frase corresponden al actor para el que estoy trabajando, en quien pienso cuando escribo el texto, es decir: no son personajes, sino personas*. GARCÍA, Rodrigo. *Cenizas escogidas: obras 1986 – 2009*. Segovia: La Uña Rota, 2016. s. 22.

výnimky v tomto prípade môžeme považovať, keď medzi divákov v inscenácii *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's* herci prichádzajú s lanami, ktorými má publikum javisko „pritiahnúť“ k sebe, v rovnakej inscenácii herci hádžu do hľadiska kusy jedla a tak chaos z javiska prenášajú za jeho hranice, alebo v inscenácii *After Sun* sú diváci vyzývaní hercom, aby sa stali jej súčasťou. V novších inscenáciách zase môžeme vidieť aj prácu so špecifickým priestorom, keď napríklad v roku 2020 v inscenácii *PS/WAM* vo veľkej otvorenej hale vytvára akoby exponáty múzejného priestoru, medzi ktorými sa účastníci môžu voľne pohybovať, niektoré aspoň ohraničuje páskou, ale iné necháva s možnosťou bližšieho fyzického kontaktu. Napriek poväčšine nie až takej intenzívnej fyzickej blízkosti, nemožno zabúdať na fakt, že čokoľvek sa v priestore deje, má vplyv ako na divákov, tak aj na aktérov a samotný priebeh nemôže byť tým pádom stopercentne predvídateľný. Hoci participácia divákov môže vytvoriť akúsi ilúziu, v ktorej sa stierajú hranice medzi tým, kto je v danom momente v skutočnosti aktérom, respektíve činiteľom, stále tu existuje minimálna vzdialenosť, ktorá nepovoľuje absolútne zjednotenie performer/herce-divák-autor. Interakcia divákov je výrazne obmedzená, a jediní, ktorí môžu ovplyvniť priestorovo-časové súradnice, sú herci. V Garciových inscenáciách môžeme tak väčšinou hovoriť o priestore ako konkrétnom mieste konania, odtrhnutého od diegetickej reality, ale aj od každodenného prostredia. To, čo robí jeho prístup takým jedinečným, je otvorený potenciál pre interpretáciu. Je to priestor, ktorý je plný možností, kde sa môžu vytvárať nové významy a interpretácie.

García sa snaží vyhnúť tradičným reprezentáciám priestoru. Jeho priestory a scenérie často nemajú jasne definovaný semiologický význam, teda nie sú jednoznačne identifikovateľné ako určité miesto alebo situácia. Namiesto toho sú často abstraktné a izolované, zriedka sa vzťahujú k ostatným prvkom scény v ich význame. Objekty, ktoré sú často minimálne a vyhýbajú sa evokácii konzistentného prostredia, sa používajú na vytvorenie určitých konceptuálnych a ideologických významov. Ich význam je často otvorený interpretácii a môže sa skôr navrhnuť niekoľko možných čítaní, ktoré nie sú nutne vylučujúce alebo absolútne.

V *Prométheovi* je priestor javiska pomyselné členený do rôznych sektorov. Dominantným prvkom v centre všetkého sa stáva akýsi do podlahy zapustený „bazén“ s pôdorysom štvorca naplnený väčšími kusmi molitanu pôsobiacimi dojemom skál. Do tohto priestoru zasahujú herci len vedome, nekrižia ho, vyhýbajú sa mu. Zvyšný priestor by sme potom mohli rozdeliť na zadnú – mierne vyvýšenú časť, prednú, ľavú a pravú. V tomto

prostredí je využívaná zámernejšie predná časť javiska, keď sa herci chcú priblížiť divákovi a očividnejšie na neho apelovať, a „bazén“, výraznejšie využívaný k pohybovým častiam inscenácie. Ďalším prvkom scénografie je dlhý stôl, ktorý je pohyblivý a okrem prednej časti javiska ho môžeme v priebehu inscenácie vidieť na rôznych miestach. Dlhý stôl, ktorý autor aspoň v jednej mizanscène inscenácií aplikuje k spoločnému stolovaniu postáv, využíva opakovane. Často týmto objektom môže asociovať obraz *Poslednej večere*.

Už pri inscenácii *Prométheus* využíva Rodrigo García videoprojekciu prezentovanú na televízore. V úvodnej časti sa na obrazovke premieta sled niekoľkých po sebe nasledujúcich sekvencií. Prvotne akýsi vonkajší priestor, lúka, na ktorej je cintorín, za tým hala, kde môžeme vidieť výťahy a vstupný priestor, v ktorom sa kamera pohybuje a vchádza do jeho zákutí, pravdepodobne by mohlo ísť o hotel, opäť sa vraciame do exteriéru, pred kamennou stenou sa vo vysokej tráve vypína kríž, pravdepodobne ide o náhrobok. Po tomto zábere projekcia končí, opätovne sa vracia až v samotnom závere. Vtedy na obrazovke môžeme vidieť pravdepodobne v rovnakom exteriérovom priestore akúsi tečúcu vodu, neskôr staničný priestor a jeho veľkú odbavovaciu halu. Pravdepodobne ide o projekciu, ktorá sa svojimi odkazmi má približovať zdrojom, z ktorých García čerpal.

Po úvodnom videozázname do rozžínajúceho svetla prichádzajú herečky, ktoré zaujímajú pozíciu a jedna balansuje na veži vystavanej z tanierov, druhá sa snaží nerozbiť vežu vytvorenú z pohárov. V zapätí prechádzajú k stolu, kde ho prestierajú. S otvorenými listami papiera, ktoré vytvárajú dojem nôt, začínajú prehovárať, ale spôsobom, kedy svoje repliky hovoria neorganizovane, rôznym tempom, hlasitosťou a naraz. Prehlušujú sa a nie je im rozumieť. Tento chaos postupne utícha a vo svojich fragmentoch sa postavy striedajú. Avšak dojem chaotickosti a absencie syntézy sprevádza celý priebeh Garcíaových inscenácií a objavuje sa tu tak znak preplnenosti, typický pre postdramatické divadlo:

*„Texty sa spájajú gestami a telesnosťou hercov a zároveň fragmentarizácia a zlučovanie rozličných dejových sekvencií napomáha tomu, aby sa (epické) napätie nesústredovalo na priebeh (rozprávaných a hraných) príbehov, ale výlučne na prítomnosť hercov a na vzájomné zrkadlenie a analógie. Tak vzniká – v duchu Mallarmého – lyrická dimenzia: v poetickom útvare sa majú slová a tóny vzájomným zrkadlením a analógiami umocňovať podobne ako v diamante, ktorý sa trblieta, pretože sa v ňom ustavične lámu svetelné lúče.“<sup>33</sup>*

---

<sup>33</sup> LEHMANN, Hans-Thies. Op. cit., s. 128.

Preplnenosť ako znak postdramatického divadla môžeme chápať z viacerých pohľadov. V postdramatickom divadle dochádza k minimalizácii jasného lineárneho rozprávania, ale skôr sa tu používajú fragmenty, koláže, opakovania a variácie, čo môžeme vnímať ako spôsob experimentovania s formou a štruktúrou. Zároveň dochádza k použitiu rôznych druhov umenia a médií. Postdramatické divadlo býva interdisciplinárne a môže zahŕňať prvky tanca, hudby, vizuálneho umenia a digitálnych technológií, ktorých kombinácia vytvára zložitú koláž, ktorá v sebe ponúka viacvrstevnatosť. Znak preplnenosti v sebe nesie aj využitie kombinácie a konfrontácie rôznych jazykov, dialektov, štýlov reči, jazykov tela, ale aj zvierat a objektov. Lehmann tiež hovorí o preplnenosti ako o javisku plnom objektov, znakov a asociácií, ktoré nie sú prepojené koherentným spôsobom. Táto chaotická a fragmentovaná prezentácia vyvoláva zmätok a dezorientáciu. Toto preplnenie zvyšuje počet podnetov, ktoré divák musí spracovať, pretože množstvo neviazaných prvkov je vnímaných náročnejšie na spracovanie ako rovnaké množstvo prvkov v súdržnom celku.

*“Gilles Deleuze a Felix Guattari vymysleli pojem rizóma pre reality, kde neprehľadné rozvetvovania a heterogénne spájania zabraňujú syntéze. Aj divadlo vyvinulo množstvo heterogénnych rizomatických spojitostí. Už rozčlenenie javiskového času na minimálne sekvencie, takpovediac filmové zábery, nepriamo zmnožuje dáta vnímania, pretože množstvo neviazaných prvkov sa z hľadiska psychológie vnímania cení viac ako rovnaké množstvo v koherentnom poriadku.”<sup>34</sup>*

V spojení s preplnenosťou Lehmann taktiež spomína práce Jürgena Kruseho, ktorý *“...vytvára divadlo rekvizít - javisko sa mení na hraciu plochu (alebo smetisko) preplnenú predmetmi, spismi a znakmi, chaoticky roztrieštenými asociáciami, ktorých mätúce množstvo vyvoláva pocit zmätku, nespokojnosti, dezorientácie, smútku a horroru vacui - strachu z prázdna.”<sup>35</sup>* Podobné javisko-smetisko, ktoré je preplnené najrôznejšími znakmi, môžeme sledovať aj v inscenáciách Rodriga Garcíu, či už hovoríme o fyzickej preplnenosti objektmi, zvukmi alebo aj pachmi (*La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*).

---

<sup>34</sup> Op. cit., s. 102-103.

<sup>35</sup> Op. cit., s. 103.

## 2.2 Rodrigo García: *Král Lear* (1997, opat' 2003, španielsky *Rey Lear*)

*Král Lear*, tragédia anglického dramatika Williama Shakespeara, popisuje príbeh o postave starnúceho král'a, ktorý sa rozhodne rozdeli' král'ovstvo medzi svoje tri dcéry na základe toho ako dokazu vyjadri' lásku k nemu. Toto rozhodnutie, ktoré sa na prvý pohľad môže javi' ako gesto lásky a dôvery, vyvoláva seriu konfliktov, ktoré majú vplyv na Learov ivot. Král'ovstvo je rozdelené medzi dve dcéry – Regan a Goneril, a Kordelia je vyhnana, nakoľko nedokázala slovom vyjadri' to, čo po nej bolo žiadané. Dielo so sebou prinasa hlboký pohľad na ľudskú povahu. Shakespeare sa v ňom intenzívne zaoberá otázkami lojality, ľudskeho úpadku a smrti. Postavy Learovych dcér - Regan, Goneril a Kordelia - sú symbolmi rôznych aspektov ľudskej povahy, prezentujuc širokú škálu vlastností, od bezohadnej chamtivosti a krutosti po neskutočnú lásku a obetavos'. García sa v svojej adaptácii tejto tragédie zameral na modernú interpretaciu textu a preniesol ju do sucasneho kontextu. Podobne ako v prípade drámy *Prométheus* nepreberá detailne celý príbeh, ale vyberá pre neho dôležitú podstatu, ktorú aktualizuje zasadenim do sucasneho moderného sveta. Garcíu obzvlas't' zaujíma Learovo šialenstvo, akési zlyhanie a téma delenia moci a vojny, ktoré nie sú len pribeznymi epizodami, ale dostávajú sa do centra pozornosti. García často využíva absurdisticke a surrealistické prvky, aby zdôraznil izolaciu a odtrhnutie od reality postáv.

Adaptácia tejto tragédie je u Rodriga Garcíu do značnej miery politická a samotný autor ju považuje až za pamflet. Vystiznym termínom pre opis tejto drámy je estetika provokácie a gýču. Postavy v hre sú redukované na trojicu Lear, Kordélie a Šašek, ktorých sprevádza chór Zkazenych dívek. Prekladateľka Martina Černá v doslove uvádza, že tento chór tvoria tri osoby, čo na základe samotneho textu nemožno potvrdi' ani vyvráti'. Téma moci ostáva aj u Garcíu prítomná, ale ako je mu vlastne, aktualizuje ju a prinasa v nej odkazy napríklad na vojnu v štátoch byvalej Juhoslávie, ale taktiez kritiku socialnych nerovností, honby za materialnymi vecami a vo všeobecnosti povrchnosti sucasnej konzumnej spoločnosti. Ako uvádza v poznámke prekladateľka: "...jedním ze základních poetických obrazů hry je motiv ostrovu bohatství symbolizujicich západní svět. A to, co nás obklopuje, je hrozivé; zbytek světa alias more bidy..."<sup>36</sup>

Hneď' v úvode hry sa García prostredníctvom postáv zamysl'a nad otázkou delenia a pomerne priamo tak určuje politický ráz celej hry. Ustrednymi personami tohto momentu

---

<sup>36</sup> GARCÍA, Rodrigo. *Král Lear*. 1. vyd. Praha: Transteatral, 2008. s. 89.

sú Lear a jeho dcéra Kordélie. Kráľ kreslí kriedou tenkú čiaru a hovorí o rozdelení prachu, zatiaľ čo mu dcéra odpovedá a rozoberá tému najmä fyzického rozdelenia vecí na polovicu. Hovorí o rozpoltení bochníka chleba, o rukách, ktoré ho drvia, až kým sa nerozломí, a o tom, ako biela a pokojná krv vystrekne do úst a obarí chlpy a vlasy. Povzbudzuje tak k zamysleniu sa nad všetkými vecami, ktoré je možné rozlomiť rukami, do ktorých je možné preniknúť nástrojmi, alebo ktoré potrebujú kata – vykonávateľa delenia. García sa tak začína už v úvode skrz metafory zaoberať témami ako je rozdelenie, násilie, či obeta, ale aj samotná moc.

V českom preklade Martiny Černé môžeme hneď za touto pasážou vidieť akoby myšlienkově pokračovanie predošlého, kde postava dcéry predkladá zoznam všetkého, čo sa dá rozdeliť. Avšak v zborníku Garciových hier sa táto pasáž nachádza neskôr. Usporiadanie jednotlivých replík postáv a celkové členenie textu je v prípade českého prekladu a španielskej verzie vydanéj v zborníku *Cenizas escogidas* odlišné. Hra bola uvedená na javisku El Teatro Pradillo v Madride v roku 1997 v réžii Emilia del Valle a neskôr v roku 2003 v La Comédie de Valence vo Francúzsku. Český preklad bol vydaný v roku 2008 a prvé vydanie zborníku hier Rodriga Garcíu v 2009. Avšak napriek nezhode číslovania „výstupov“ a poradia prehovorov, je v oboch prípadoch zachované členenie do tzv. vyjednávani (špan. *negociación*) – termín, ktorý budem využívať aj neskôr v texte. V dostupnej španielskej verzii to dokonca autor očividne prepája aj s postavami zlých dievčat, ktoré akoby jednájú o tom, čo im prislúcha a čo si zaslúžia.

Hoci môžeme hovoriť o tom, že postdramatické divadlo prekonáva alebo odmieta nadvládu textu ako hlavnej zložky divadelného predstavenia, u Garcíu by sa s týmto jeho znakom dalo mierne polemizovať. Postdramatické divadlo sa často sústreďí na všetky aspekty tvorby, ako sú herecké výkony, hudba alebo pohyb, a znaky ako preplnenosť, telesnosť alebo nehierarchickosť sú pre neho dôležité. Aj keď García v rozhovoroch hovorí, že časť tvorby, kedy pracuje ako solitér (predovšetkým tvorba textu) je mu najbližšia, priznáva, že textu nevenuje až takú pozornosť ako ostatným zložkám inscenácie. Tieto tvrdenia sú však z jeho strany mierne zavádzajúce, pretože nezáujem o text neznamená nutne chudobu reči. Napriek tomu, že text je možno zjednodušený alebo štruktúrne odlišný od tradičnej drámy, inscenácie ktoré vytvára sú často vytvárané s textom ako integrálnou súčasťou, na ktorom do veľkej miery stavia a stáva sa tak v konečnom dôsledku dominantným prvkom.

Tradičné konvencie, ako sú podrobné popisy postáv alebo scén, sú veľakrát v tvorbe Garcíu odstránené, a text sa obmedzuje hlavne na dialógy, respektíve fragmentarizované monológy prepojené skôr témou a motívom daného diela. Tento prístup je v súlade aj s autorovým názorom, že by sa nemali popisovať priestory, vytvárať postavy ani plniť text scénickými pokynmi. Napriek tomu, že tieto texty sa môžu zdať byť odlišné od tradičných dramatických textov, stále sa v nich objavujú určité charakteristiky, ktoré je možné identifikovať prostredníctvom textovej analýzy, aj keď je často potrebné obrátiť sa na praktickú realizáciu, aby sme mohli vyplniť medzery, ktoré nám texty nechávajú.

Ako dva hlavné dôkazy, ktoré vyvracajú myšlienku, že tlačný text je v tvorbe Garcíu na okraji, môžeme uviesť: názvy diel, ktoré sú agresívne a súčasne nápadité a sú nevyhnutné ako faktory súdržnosti. Druhým je vzhľad tlače, konkrétne veršovaná štruktúra niektorých diel a stručnosť a jednoduchosť odstavcov, ktoré často pozostávajú z jednej vety a sú vizuálne od seba oddelené. Oba tieto aspekty naznačujú, ako by mali herci aplikovať dikciu v inscenácii, a tým ilustrujú, že hoci text môže v tvorbe hrať sekundárnu úlohu, je stále neoddeliteľnou súčasťou celkového výsledku divadelného predstavenia a jeho prítomnosť a funkcia sú stále kľúčové pre celkové pochopenie a interpretáciu diela.

V „tradičnom“ divadle sú dialógy často používané ako prostriedok na rozvíjanie konfliktov a charakterizáciu postáv. V dielach Rodriga Garcíu sa však dialóg stáva skôr monológom alebo sledom monológov, často s minimálnou interakciou medzi postavami na javisku a často sa obracia priamo k publiku, čo by sme mohli považovať za odklon od tradičných očakávaní divadelnej hry. Španielsky teoretik José Luis García Barrientos v teórii s názvom *la dramalogía* hovorí o *apelación al público*, kedy autor hovorí priamo s publikom prostredníctvom svojich postáv. Barrientos tiež spomína dve dominantné funkcie dialógu: ideologickú a poetickú. Ideologická funkcia je zameraná na socio-politickú kritiku. García často používa svoje diela na výraznú kritiku súčasných sociálnych problémov. V jeho dielach je častá vysoká koncentrácia ostrej kritiky najrôznejších aspektov spoločnosti, od konzumného spôsobu života až po politické otázky. Poetická funkcia odkazuje na lyrický a estetický aspekt dialógov Garciových diel. Napriek tomu, že jeho jazyk je často vulgárny a hovorový, je tiež plný poetických obrazov a figúr, ktoré dodávajú dielam akýsi lyrický nádych.

Repliky, ktoré sú vzájomne často nedialogické, herci poväčšine prednášajú priamo k publiku, čím narúšajú pomyselnú štvrtú stenu. Jedná sa často o monológy alebo

fragmentarizované časti textov, ktoré sú poväčšine prepojené maximálne tematicky, do veľkej miery abstraktnej povahy a formy. K ich dialogizácii dochádza práve, či už obrátením sa k publiku, oslovovaním čohosi imaginárneho alebo vnútorným dialógom. García sa snaží takýmito manévrami popierať fikciu svojich postáv a nasýtiť ich domnelou prirodzenosťou. Napriek tomu často v inscenáciách dochádza k tomu, že tieto vlastnosti, ktoré majú pôsobiť ako dané a prirodzené, prinášajú so sebou ešte väčšiu umelosť a podporujú dramatickú podstatu inscenácie. Cudzosť sa tak stáva ešte viac zjavnejšou ako v prípade diel, kde je ilúzia zjavná, k čomu prispieva okrem iného aj práca s hercovým telom, hlasom a ďalšími aspektmi, ktoré sa vzdávajú bežnému životu. Lehmann hovorí o časti postdramatického divadla ako o divadle postantropocentrickom, kedy herec už nestelesňuje koherentnú a jednotnú rolu, vzdáva sa svojej racionálnej a ľudskej podstaty, stáva sa tak akoby niečím neživým a ponúka svoju prítomnosť na javisku na kontempláciu, čo sa v Garcíovom prístupe opakuje neustále.

U postáv Garcíových drám často absentujú tradičné charakterové kontrasty, keďže rozdiely medzi hercami sú takpovediac bezvýznamné a ich roly sú vo veľkej miere zameniteľné. Uniformita postáv vyplýva z rôznych detailov, ako je tematická jednota, dikcia a fyzický vzhľad, najmä odev. Výnimky sú prípady zrejmeho symbolizmu, inak je odev charakterizovaný svojou náhodnosťou, s cieľom vyvolať dojem prirodzenosti, a dokonca niekedy chudoby. Neraz môžeme v Garcíových inscenáciách pozorovať aj nahé telo, ktoré slúži primárne na zmiernenie rozdielov medzi postavami a ešte väčšmi na zobrazenie tela v jeho základnej podobe, ustupujúc akejkolvek racionálnej kategorizácii. Telo sa tak „...stáva stredobodom, neprináša však zmysel, ale svoju fyzickosť a gestikuláciu. Ústredný divadelný znak, telo herca, odmieta službu označujúceho. Postdramatické divadlo sa všeobecne javí ako divadlo autosuficientnej telesnosti, prezentovanej intenzitou, gestickým potenciálom, prítomnosťou aury a vnútorne aj navonok sprostredkovaným napätím. K tomu pristupuje prítomnosť deviantného tela, ktoré sa chorobou, postihnutím či znetvorením odchyľuje od normy a vyvoláva ‚nemorálnu‘ fascináciu, stiesnenosť alebo strach.“<sup>37</sup>

Lehmannove slová, že umenie sa vo všeobecnosti nemôže vyvíjať bez odvolania sa na predchádzajúce formy, podporuje u Garcíu všadeprítomná intertextualita, ktorá vytvára dialóg s formami a témami minulosti. Prítomnosť mien ako Prométheus, svätý Sebastián, Agamemnón alebo Lear v Garcíovom diele nám môže slúžiť ako príklad.

---

<sup>37</sup> LEHMANN, Hans-Thies. Op. cit., s. 108.

## **KRÁL LEAR - vojna, nenávisť, šialenstvo, konzum, globalizácia**

Rodrigo García štylizuje postavu Leara do roly bláznivého kráľa, ktorý sa nachádza uprostred konfliktov, ale nechápe ich podstatu. Hoci sa nad nimi zamýšľa, jeho šialenstvo nakoniec vyvoláva agresivitu, ktorá sa opakovane prejavuje. Aj keď Lear hneď v úvodných veršoch opisuje nešpecifikovanú udalosť ako „*najhlúpejšiu zo všetkých vojen*“ a „*najmenej epickú zo všetkých vojen*“, čím vyjadruje kritiku voči konfliktu ako takému, sám nedokáže odolávať agresii, ktorá sa premieta do jeho vnútra. Zavalený touto situáciou, čo podporujú frázy ako „*až po krk*“ sa prejavuje jeho pocit bezmocnosti a zúfalstva, ale z jeho prejavov môžeme pozorovať aj ľahostajnosť, cynizmus a frustráciu, keď hovorí o predvídateľnosti konečného výsledku:

*„Ta nejpitomější ze všech válek  
Ta nejméně epická ze všech válek  
Až po krk, až po prdel  
Až po korunu  
Se topíme  
V té nejméně epické ze všech válek  
Proč?  
Protože už se ví, kdo vyhraje, sakra!  
Ví se předem, čím začne, sakra!  
Zmáčknu jim koule, těm sráčům!  
Postavíme se doprostřed  
Já se postavím doprostřed  
Přímo doprostřed té půtky  
Přinesem si naše  
Skládací židličky  
A dřepnem si doprostřed  
Cvak!  
Přenosné  
Skládací židličky  
Přímo doprostřed  
Diváci té řeže  
První  
Druhá*

*Třetí*  
*Světová řež*  
*Matka všech řeží*  
*Cvak! A už je zas*  
*O jednoho civila méně, o sto civilů méně*  
*Se skládací židličkou*  
*Uprostřed bitvy*  
*Jen s dvěma koulema!*  
*A s touhou zmáčknout někomu koule!*  
*Lidé spěšně opouštějí své domovy*  
*Své vozy*  
*Nechávají všechno*  
*Otevřené*  
*Obchody*  
*Dveře*  
*Toho se musí využít, sakra*<sup>38</sup>

Napriek tomu, že ide o postavu kráľa, ktorého úlohou je svojim spôsobom koordinovať a zodpovedať za situáciu v krajine, otvorene vyjadruje hnev a odpor voči tým, ktorí sú za vojnu zodpovední, aj keď to môže byť on a jeho konanie. Táto ambivalentnosť charakteru ešte viac podporuje príznaky šílenstva a akéhosi odtrhnutia od reality. Nemenej to je vidieť pri zamyslení, že chaos, ktorý takýto konflikt spôsobuje, môže byť príležitosťou pre páchanie ďalších zločinov:

*„Musíme dostat ty obrazy, sakra!*  
*Půjdeme přes mrtvoly!*  
*Takových bomb, sakra, není nic vidět!*  
*Chtějí ‚průkaz totožnosti‘*  
*Celer, polévku, říkam!*  
*Ptají se na ‚důvod návštěvy‘*  
*Jdeme vám seknout ňáky vobrazy, vy fešáci!*  
*Zhasli světlo v celém městě*  
*Do prdele!*  
*A díky tomu si opatříme Goyovy katastrofy*

---

<sup>38</sup> GARCÍA, Rodrigo. *Král Lear*. 1. vyd. Praha: Transteatral, 2008, s. 13-14.

*Bez problému!*<sup>39</sup>

Ďalšou témou, ktorú García využíva v svojich dielach opakovane a vyskytuje sa aj v tejto hre, je kritika médií. Autor často polemizuje s ich objektivitou a nestrannosťou. Vo všeobecnosti pripisuje väčší vplyv tým, ktorí majú materiálne bohatstvo a dokážu tak ovplyvňovať verejnú mienku. Hlbokou frustráciou dáva postava Leara najavo nesúhlas s aktuálnym stavom spoločnosti a systémom, ktorý prehliada hlas tých, ktorí nemajú až taký prístup k peniazom alebo politickému vplyvu. Aj v ďalších častiach to vyjadruje metaforami, ktoré poukazujú na rozširovanie sa nerovnosti a nadržanosti niektorých skupín nad inými. Autor tak útočí na spoločnosť, ktorá prehliada názory ľudí s menšími materiálnymi statkami, núti ich byť ticho a podporuje neinformované a ignorantné osobnosti, ktoré majú možnosť šíriť svoje názory a ovplyvňovať spoločenský diskurz len na základe bohatstva a moci. García sa pri podobných zamysleniach stavia k téme veľmi ironicky a snaží sa poukázať na absurditu problému, čo môžeme vidieť aj v ukážke nižšie:

*„Chtějí slyšet názory  
Sbírají stanoviska na video  
Stejně jako se sbírají odpadky do popelářského vozu,  
Sakra!  
Výptávají se ignorantů  
Ve dne  
V noci  
A ukazují ty obrázky ignorantům  
Tak to vyhovuje celému světu  
To je ten průser  
Takhle nedojdeme nikam  
Informace se pustí do oběhu  
Národ se oblbne  
A doma za pecí má názor každý  
Je mi to k smíchu:  
Co sakra máte za názory, když nevíte nic  
Když pravdu znají dva nebo tři lidi  
Co mají peníze, sakra!  
A politickou moc, sakra!*

---

<sup>39</sup> Op. cit., s. 15.

*A ti, kdo vědí víc než ostatní  
Ale nemají ani peníze  
Ani politickou moc  
Musejí držet hubu, sakra!  
Nemají možnost to pustit do oběhu, sakra!  
Pěkněj oser, že přátelé? “<sup>40</sup>*

V súvislosti s témou vojny sa objavuje v diele aj odpor až znechutenie voči jej hrôzám a zároveň pokrytectvu tých, ktorí ju zapríčinili. Napriek priamej zodpovednosti za vypuknutie takýchto konfliktov, vyjadrujú zdesenie z ich následkov. V nedostatku úprimnosti a pokrytectve sa tak zrkadlí aj akási nepoučiteľnosť nad skutkami minulosti a zacyklenosť kolobehu dejín. García takéto správanie dáva do kontrastu nad ich pohoršením z toho, že sa vo vypätej spoločenskej situácii niekto dokáže pokojne dívať na obraz v galérii. Zároveň sa v Learovom šialenstve prejavuje aj absurdnosť, že niekto v bežnom živote dokáže pokračovať v zabehnutých činnostiach odhliadnuc od globálnych problémov a utrpenia druhých, pokiaľ ho to priamo neovplyvňuje.

*„Jaká hrůza! Říkají  
Umírají tisíce lidí v bitvě a tenhle pošuk  
Si tady v klidu obdivuje nějaký obrazy!  
To říkají oni!  
Říkají: jaká hrůza!  
Ti zkurvysyni, kteří začali tuhle válku, říkají: jaká hrůza!  
Ti zkurvysyni, kteří nechtějí zastavit tuhle válku, říkají: jaká hrůza! “<sup>41</sup>*

García využíva kontrastnú metaforu pohybu a hovorenia k poukázaniu až prílišnej statickosti spoločnosti. Skrz úvahy Kráľa Leara sa zamýšľa nad skutočnou mierou pokroku, ktorú sme ako ľudstvo dokázali dosiahnuť. Poukazuje na prehrané chválenkárstvo, za ktorým sa však skrýva oveľa menej, ako si myslíme. V skutočnosti nedochádza k žiadnemu pohybu z miesta a naša spoločnosť je schopná len teatrálného búšenia do pŕs s cieľom demonštrovať tým svoju „veľkosť“. Tento význam ešte podčiarkuje v kontexte kultúr a politiky a pochybuje o možnosti napredovania:

*„Každá doba si položila otázku*

---

<sup>40</sup> Op. cit., s. 15-16.

<sup>41</sup> Op. cit., s. 18.

*Kam jsme to dospěli?  
A žádná doba  
Se nikdy nepohnula z místa  
My se hýbáme  
Mluvíme  
A koukej proč  
Jen se podívej, po čem jdeme  
Ale jdi, nikdo se nepohnul  
Ani premiéři  
Se nepohnuli  
Tak my se taky nepohneme!  
Pokrok, říkají  
Všichni to říkali  
Řekové Římani  
Rusové Američani  
A nakonec  
Cvak!<sup>42</sup>*

Cynická poznámka v závere tejto ukážky podporuje nedôverčivý ráz, skrz ktorý autor polemizuje o možnosti skutočného pokroku a zmeny, nakoľko je naše konanie často v rozpore s našimi slovami a ideálmi. Zároveň vyjadruje „cvaknutím“ neúprosnosť času, ktorý nemôže byť ovládaný a nakoniec všetko ukončí.

### **Kritika konzumného života a globalizovaného sveta**

Sériou metafor García ilustruje proces konzumácie a absorpcie, ktorý je typický pre globalizovaný svet. Začína s planétou, ktorá „hltá“ inú planétu a pokračuje s kontinentom, národom, človekom a mestom, ktoré všetky konzumujú svoje menšie ekvivalenty.

*„Planeta polyká jinou planetu  
Kontinent polyká jiný kontinent  
Národ polyká jiný národ  
Lid polyká jiný lid*

---

<sup>42</sup> Op. cit., s. 18-19.

*Město polyká jiné město*  
*A nakonec město spolkně jiné město*  
*Aby se z něj stalo to samé město*<sup>43</sup>

Tieto obrazy môžeme chápať ako symboly rôznych úrovní, na ktorých dochádza k eliminácii rozmanitosti a individuality. Na globálnej úrovni to môže byť proces, pri ktorom jedna kultúra alebo národnosť dominuje a potláča iné. Na lokálnej úrovni to môže byť spôsob, ako silnejšie spoločenstvá alebo spoločnosti absorbujú slabšie. Posledné dva verše ukazujú konečný výsledok tohto procesu, uniformitu, ktorá skrz procesy konzumácie a globalizácie vedie k strate pestrosti.

Rodrigo García v svojich drámach aspoň čiastočne prepája jednotlivé postavy tematicky a myšlienково, aj napriek tomu, že spolu nekomunikujú. Fragmentarizácia textu spôsobuje, že jednotlivé repliky potom pôsobia nezávislé a je ich možné akokoľvek usporiadať, čo sa prejavuje aj rôznymi verziami textov a prekladov. V prípade tejto hry, ale môžeme vidieť prácu s refrénovitou časťou, ktorá jednotlivé monológy postavy kráľa prepája. Ide o akýsi mostík, ktorý má za úlohu spojiť monológ venujúci sa nezmyselnosti vojny s príhodou zaoberajúcou sa psom a oknom. Lear na konci prvého vyjednávania hovorí vetu: „*Protože pes tě nikdy nekousne do ruky!*“<sup>44</sup> Keď sa v druhom vyjednávaní dostáva opäť k slovu, pokračuje: „*Pes / Tě aspoň nekousne / Do ruky.*“<sup>45</sup> Tento verš, respektíve jeho rôzne variácie, sa stáva refrénom, ktorý sa aj mimo tejto časti opätovne objavuje v texte.

Výstup kráľa pokračuje monológom, ktorý konštatuje, že pes je za každých okolností lepší ako človek a uprednostnil by ho. Človeka pes nedokáže zradiť, neublíži mu a rozumie mu aj napriek tomu, že spolu nemusia verbálne komunikovať. Svojou vernosťou a oddanosťou voči majiteľovi vzbudzuje u Leara väčšiu náklonnosť ako ľudská nepredvídateľnosť a zrada. V konečnom dôsledku postava zhodnotí, že by pred smrťou radšej zachránila zviera, než ľudskú bytosť. García tak cez kráľove slová kritizuje ľudskú povahu plnú nespoľahlivosti, sebeckosti a chamtivosti, ktoré sú viditeľné naprieč spoločnosťou. Vzápätí sa ale prejavuje Learovo šialenstvo a neschopnosť stáť za svojimi ideami. Napriek náklonnosti k psovi, sa ho pokúša rozhnevať a vyprovokovať k tomu, aby sám vyskočil z okna na piatom poschodí. Robí tak rôznymi spôsobmi, ale

---

<sup>43</sup> Op. cit., s. 19.

<sup>44</sup> Op. cit., s. 20.

<sup>45</sup> Op. cit., s. 31.

väčšinová časť sa zaoberá prípravou chodov rôznych až luxusných jedál, ktoré následne hádže von oknom a očakáva, že za nimi pes vyskočí. Skrz tento opis dáva García opäť najavo kritiku konzumnej spoločnosti. Rovnako tak robí aj keď cez alegorickú reflexiu používa metaforu psa a konzervovanej stravy, aby ešte viac prehĺbil svoj postoj. Poukazuje tak na povrchné a až mechanické stravovanie, ktoré je charakteristické pre človeka. Konzervy sa podľa Learových slov stávajú dominantným spôsobom prípravy a uchovávanía potravín v našej spoločnosti, čo odráža našu túžbu po pohodlnosti a efektívnosti na úkor kvality a autenticity. Zatiaľ čo na druhej strane stojí pes, ktorý je schopný oceniť jedlo, čo dáva najavo kľučaním pri otvorení konzervy a vyjadruje tak svoju nespokojnosť s jej umelosťou:

*„Pes je jediný  
Kdo dokáže ocenit jídlo  
Ostatní jedí hranolky  
A konzervy  
Pes by měl žrát konzervy  
Konzervy pro psy  
Ale je to naopak  
Lidé jedí konzervy  
Konzervy jakéhokoli typu  
Konzervy konzervy konzervy  
Teď dávají všechno do konzerv  
Pes není hloupý  
Otevřu konzervu  
A hned začne kňučet“<sup>46</sup>*

Lear opisuje svoj vzťah k psovi, ktorý je plný frustrácie a priznáva, že si na ňom vybíja svoj hnev. Pes je pre neho však v tomto prípade niečo viac ako len zviera. Stáva sa symbolom ľudí, do ktorých si projektuje svoju nespokojnosť a využíva ho ako nástroj na vyjadrenie svojich pocitov a postojov voči spoločnosti. Filozofickým pohľadom sa zamýšľala nad vnímaním sveta psom. Opisuje, ako nemá schopnosť sebareflexie a sebauvedomenia. Pes nevníma seba samého a nie je súčasťou sveta, ktorý ho obklopuje. A aj napriek tomu, že je pes schopný neverbálne komunikovať s človekom, stále si nie je

---

<sup>46</sup> Op. cit., s. 36.

vedomý seba samého. Lear dospeje až k svojmu prezretiu, že keď pes vyskočí z okna, nevidí v tejto situácii skákať psa, ale množstvo ľudí, ktorí mu prekážajú:

*„Rád mučím psa*

*Zlobit ho*

*Dělat si z něj blbou srandu*

*Rád si na psovi*

*Vybíjím vztek na lidi*

*To je normální: pes je*

*Metafora*

*Postava psa*

*A tělo*

*A duše psa*

*Projektuju si do něj jiný lidi*

*Projektuju si do něj jiný lidi*

*(...)*

*Pes se nemůže*

*Podívat sám na sebe*

*Pro psa se nic neděje*

*V čase*

*Má svůj Umwelt*

*Svůj svět, který ho obklopuje,*

*Ale není zahrnut*

*Do světa, který ho obklopuje*

*Pes si není*

*Vědom sám sebe*

*I když se mnou hovoří*

*Proto čekám, že skočí*

*(...)*

*Když pes*

*Vyskočí z okna*

*Za kachnou*

*Hovězím steakem*

*Zelím*

*Treskou*  
*Volátkem*  
*Nevidím skočit*  
*Psa*  
*Ale spoustu*  
*Spoustu lidí*  
*Kteří mi vůbec nesedí*<sup>47</sup>

Vzápětí postava vymenováva osoby, ktoré vidí v skutočnosti skákať: umelcov, politikov, pekárov, suseda, producentov, distribútorov, svokry, nečinných zamestnancov, manažérov, bankárov, zubárov, stolárov, rybárov, bratrancov, zaťov, synovcov, vnukov, embrya, vedcov, matky,... Nechce byť natoľko nehumánny, že nechá vyskočiť ich, preto uprednostňuje výskok zvierat'a. Pomenúva ho nástrojom svojej pomsty a prechádza to až do jeho hlbkej vnútornej introspekcie, kde popisuje, že jedine skrz týranie zvierat'a sa dokáže vyrovať so svojou vnútornou nespokojnosťou a negatívnymi emóciami voči človeku. Akási bezmocnosť ho vedie k tomuto rozhodnutiu, ktoré je dôsledkom presvedčenia, že v opačnom prípade by sa mu jeho fyzické a emocionálne zdravie zhoršilo. Pes sa stáva v konečnom dôsledku objektom, ktorého utrpenie je prostriedkom na liečbu a dosiahnutie cieľa, spokojnosti:

*„Bitím psa*  
*Se osvobozuju od nemoci*  
*Když už se nemůžu mstít na lidech*  
*Musím se mstít na psovi*  
*Když se nebudu mstít na psovi*  
*Onemocním*  
*Nechci onemocnět*  
*Vinou těchhle lidí*  
*Proto mučím psa*  
*Vybral jsem si psa*  
*Jako terapeutický prostředek*<sup>48</sup>

Lear sa takto snaží zúfalo vysporiadať so svojimi problémami a ukazuje akej krutosti a deštrukcie je schopný. Jeho šílenosť, ale opäť potvrdzuje otázka, ktorá

---

<sup>47</sup> Op. cit., s. 36-39.

<sup>48</sup> Op. cit., s. 40-41.

prichádza od psa: „*Proč házíš to kuře z okna?*“<sup>49</sup> Núti ho sa zamyslieť nad tým, čo robí a vyhodnotí nezmyselnosť svojho správania slovami, že je „*mentální imbecil*“. Nejde však o zamyslenie sa nad vlastnou krutosťou, ale skôr hlúposťou konania. Lear sa začne obávať, že zmaril svoj experiment a tým pádom sa nevyhne príznakom choroby. Intenzita kráľových rôznorodých myšlienok sa v tejto pasáži stupňuje, čo paralelne podporuje dojem stupňujúceho sa šílenstva. Začína so zvieratkom priamo hovoriť a to vyvolá ironický zvrät:

*„Zkouším s ním mluvit*

*Říkám mu:*

*Pse, skoč z okna*

*A pes skočí*

*Poslechne*

*Sakra, jak to, že mě to nenapadlo dřív?*“<sup>50</sup>

Psí výskok, ktorý sa v konečnom dôsledku opäť nepodaril vinou kráľa, zapríčiní obrovský chaos v kuchyni, čo samotného Leara ešte viac rozzúri. Nakoniec vyhadzuje von oknom kastróly so štrkom, ku ktorým je priviazaná vôdzka a tá psa stiahne so sebou. Napriek konečnému „úspechu“ akcie, kráľ v násilí ešte naďalej pokračuje a tak sa naplno prejavuje jeho pomätenosť:

*„Podívám se, jak dopadl pes*

*A jestli je na kaši*

*Dám mu ještě holí*

*Železnou tyčí*

*Dobiju ho*

*Jdu dolů*

*Koukám na něj*

*Je na kaši*

*Kouká na mě*

*Slintá*

*Hrnce na zemi*

*Dobiju ho*

*Dám mu holí*

*Dám mu holí*

---

<sup>49</sup> Op. cit., s. 43.

<sup>50</sup> Op. cit., s. 47.

*Dám mu holí*  
*Skučí*  
*Kroubí se*  
*Chňape po vzduchu*  
*Kouše se do pracek*  
*Ale tebe nekousne*  
*Nekousne tě do ruky*  
*Pes tě nikdy nekousne*  
*Do ruky*  
*Když mu dávám holí*  
*Myslím si:*  
*Nemyslím na nikoho*  
*Na nic*  
*Nejsem sadista*  
*Nemyslím na lidi*  
*Které nenávidím*  
*Hluboce*  
*Podvodníky*  
*Podnikatele*  
*Zeřáky*  
*Holiče*  
*Myslím na vděčnost psa*  
*Myšlenku věrnosti*  
*A myslím na*  
*Nemoci*  
*Vymýcené*  
*Vyléčené časem*  
*Vyloučené prevencí*  
*Oddálené*  
*Myslím na zdraví*  
*Žít“<sup>51</sup>*

---

<sup>51</sup> Op. cit., s. 51-52.

García v tomto provokatívnom závere prepája kontrastné prvky. Hoci je Lear surový voči psovi, odmieta svoje sadistické sklony voči ľuďom. Jeho zaujatosť svojimi činmi je striedaná nesústredenosťou v myšlienkach na nikoho alebo nič. Intenzívna nenávisť voči ľuďom sa strieda s vďačnosťou a vernosťou zvierat'a. Nakoniec tieto prejavy psychopatie strieda hodnotením, že je vyličený.

### **SKAŽENÉ DÍVKY – delenie, zvady, hnev, sexualita a násilie**

García využíva zbor Skažených dívek predovšetkým k osobným konfliktom a témam, skrz ktoré poukazuje na spoločnosť. Postoje členiek zboru zahŕňajú najmä zvýšený zreteľ na ich osobný profit. Avšak ani v tomto prípade sa autor nevyhýba kritike moci. Hodnotením vlád a ich politických a sociálnych politík poukazuje na protirečivosť a konflikty záujmov v systéme, ktorý sa javí ako nespravodlivý a nezmyselný. Prvá z nich je vláda, ktorá poskytuje príležitosti pre stavebné firmy na obnovu toho, čo sama zničila, čo môžeme chápať ako metaforu pre cyklus deštrukcie a obnovy, ktorý je často hnacou silou ekonomického rastu, ale žiaľ často na úkor životného prostredia a sociálneho blaha. Ďalším príkladom je krajina, ktorá vyváža zbrane, ale cenzuruje násilie v televízii. García opäť poukazuje na pokrytectvo, v ktorom sa podporuje násilie a vojna na jednej strane, ale na strane druhej sa pokúša obmedziť zobrazovanie násilia v médiách s cieľom udržať obraz pokojnej a bezpečnej spoločnosti. Takéto správanie premieňa podobu krajiny, ktorá sa mení „...v černého Goyu, němého Goyu, / Vyschlého Goyu, neplodného Goyu.“<sup>52</sup> Negatívne sociálne a politické zmeny tak môžeme interpretovať aj ako stratu vitality a životaschopnosti v ich dôsledku.

Postavy Skažených dívek opakovane vyjadrujú hlbokú túžbu byť výnimočné vo všetkých aspektoch života:

*„Chci být ve všem výjimečná  
Bohatá, zábavná a dobře píchaná  
Vzdělaná, něžná a přesvědčivá  
Skromná, pevná a s pěknými prsy“<sup>53</sup>*

---

<sup>52</sup> Op. cit., s. 53.

<sup>53</sup> Op. cit., s. 54.

Tieto túžby prepájajú kontrastné prvky širokého rozpätia, ktoré naznačujú na jednej strane ich silnú ambíciu dosiahnuť vyšší sociálny status, ale zároveň disponovať všetkým, či už pozitívnym, alebo negatívnym. Často ide o fyzické túžby, skrz ktoré sa autor vyjadruje aj k téme sexuality a problémom s ňou spojeným. Hoci postavy chcú dosiahnuť naplnený život, často im v tom bráni monotónnosť a frustrácia. Postava jednej z dievčat vyhľadáva spoločnosť na ulici, pričom využíva výrazy ako „děvky, teplouše a nezletilé,“ ktoré môžu evokovať, že siahla po ľuďoch z periferie, respektíve prehliadaných a odsudzovaných a nemá problém ísť až za hranicu zákona. Akýmisi autentickými skúsenosťami, ale aj alkoholom sa snaží oživiť svoj stereotypný život a zmierniť pocity frustrácie a smútku. Avšak v konečnom dôsledku prichádza na to, že takéto rýchle uspokojenie nie je dostačujúce a svojim stanoviskom vyjadruje postoj voči povrchnosti modernej spoločnosti.

*„Jdu ven na ulici najít si děvky, teplouše a nezletilé:*

*Naložím je do auta*

*Hobluju je na zadní rudé sedačce*

*Dovedu si domů dvacetiletýho cápka*

*A poprosím manžela, aby nám naservíroval večeri*

*Všechna ta mizerná léta, co jsme spolu prožili beze slova*

*Zase se začnu opíjet, abych usnula*

*To málo, co mi umožňuje žít naplno*

*Rychlé jídlo, rychlý sex*

*Sex je pomalý: pořádný sex, detailní sex“<sup>54</sup>*

García ponúka cez postavy tohto zboru aj otázky existenciálnej podstaty:

*„Na cestách, během kterých se má zapomenout, je zlé to*

*Že si člověk sebe sama veze vždycky s sebou*

*Sním o tom, že vyhodím všechny svoje peníze*

*Do záchoda a půjdu zkoumat*

*Rozdíl mezi žitým životem a protrpěným životem*

*Zmlať mě tím nejdražším, mami*

*Pokaždé, když jsem unavená, šlím a podvádím*

*Pokaždé, když jsem nadšená, otravuje mě slovo tělo*

---

<sup>54</sup> Op. cit., s. 55.

*A staroba, ktorá príjde*<sup>55</sup>

Introspektívnym pohľadom jednej zo Skažených dívek, ktorá zápasí s vlastnou identitou, sa dozvedáme o jej pocitoch neschopnosti oddelenia sa od seba v živote a zápase so sebou samou. Túžba po hlbšom pochopení, slobode od materiálnych pút je zobrazená cez odhodenie peňazí a skúmanie rozdielu žitého a pretrpeného života. Na krátkom priestore sú tak zobrazené rôzne nálady a stavy, ktorými dievča prechádza – od únavy a šialenstva, cez podvod až k nadšeniu narušeného slovom „telo“ a starobou, ktorej sa nedá vyhnúť.

Téma deľby je prítomná v diele opakovane, ale v prípade Skažených dívek je to predovšetkým zobrazované v rovine súkromnej sféry a materiálnosti. Postavy vyjadrujú silné pripútanie a nostalgické pocity k domu svojich rodičov, túžbu vlastniť ho, ideálne celý, vrátane častí, ktoré boli ponechané iným sestrám. García takto nezobrazuje len túžbu po majetku, ale aj pocity nespravodlivosti alebo až vzájomnej žiarlivosti sestier.

V prípade postáv Skažených dívek je rovnako badateľná istá dávka agresivity. Zatiaľ čo v replikách ostatných postáv môžeme vnímať aspoň zdanlivý filozofický tón a podtext, v ich prípade je namieste hovoriť až o neostýchavej priamosti, ktorá je vyjadrovaná aj vo vulgárnej podobe. Ako príklad nám môžu poslúžiť úvodné verše štvrtého vyjednávania:

*„Chytím svoju sestru*

*Za piču*

*Chytím svoju sestru*

*Za piču*

*Zvednu ji do vzduchu*

*(...) Pustím ji na zem*

*Praští se*

*Rozbije si hlavu*

*Rozbije si hlavu*

*O asfalt*

*Kopnu ji*

*Do hlavy*<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Op. cit., s. 54.

<sup>56</sup> Op. cit., s. 63.

Zároveň ide o pasáž, ktorá vyjadruje otvorený konflikt medzi členkami tohto zboru, čo môžeme vnímať ako paralelu k pôvodnému námetu, kde si svoju záhubu postavy sestier spôsobili samé. García pracuje so slovníkom súčasného človeka, ktorý prepája s témou konzumu. Dievčatá opisujú, čo všetko do seba narvú a čo po sebe hádžu – prevažne ide o zložky potravinového charakteru. Autor vytvára uzatvorený celok, ktorý svojim charakterom pôsobí až snovým dojmom.

García opäť využíva cyklickú štruktúru. V tejto časti je zrejmé, že súčasťou je viacero postáv, pretože reagujú na svoje repliky. Ide o akoby striedanie v opise toho, čo si navzájom spôsobujú. Hoci hovoria o intenzívnom násilí, autor pri tejto príležitosti rovnako využíva vymoženosti a štýl života novej doby – po akte násilia vždy príde to, čo si daná postava užíva, aké jedlo alebo nápoje konzumuje, na akej sedačke sedí, alebo zhodnotenie, že nasleduje čas siesty. García tak akoby ilustroval absurditu násilia a vojen, kedy boj strieda oslava, avšak hovoríme o nekonečnom kolobehu, ktorý sa pomyselným rozkrútením kola nedokáže nikdy zastaviť.

Popisovaná pasáž hry je štruktúrovaná ako opis vychádzajúci z mapy s popismi zmeny smeru a určitým miestopisom. Ako je typické pre autora, využíva aj popis sexuálneho násilia. Jedna zo sestier zastavuje kamióny a dovoľuje vodičom robiť s tou druhou čokoľvek. Napriek odpornosti aktu a jeho bolesti si to postava znásilňovanej dievčiny paradoxne užíva, čo vyvoláva u zadávateľky nespokojnosť. Pravdepodobne ide o najsurovejšiu pasáž plnú násilnej akcie a irónie, ktorá zvoleným štýlom a až akousi hmatateľnou kontaktnosťou pripomína scenár k filmu režiséra Quentina Tarantina.

Na ďalšom mieste je problém sexuálneho obťažovania opísaný z iného uhla pohľadu. Jedna zo Skažených dívek začína rozprávať o neprijemnom pociťovaní byť objektom nežiaducej pozornosti počas chôdze po ulici, kde sa jednotliviec cíti fyzicky zvrátený pohľadmi ostatných. García sa pravdepodobne snaží rozvibrovať strunu, ktorá poukazuje na obťažovanie na verejnosti a to, ako môže ovplyvniť jednotlivcov a ich pohodlie v sociálnom prostredí. Postava o čosi neskôr ostáva pri tejto téme, ale prepojí to s prostredím pracoviska a položí otázku: „*Co s tím starcem uděláme?*“<sup>57</sup> Tá v kontexte celej hry vytvára dojem, že sa dcéry bavia o otcovi, čiže postave Leara, a zvažujú ako ho umlčať, zbaviť sa ho a získať jeho majetok. Lear sa tak nejaví v prvom rade ako otec, ale skôr šéf, ktorý prekáža v ďalšom pracovnom postupe. Ako riešenie prichádza už skôr

---

<sup>57</sup> Op. cit., s. 81.

spomínané obvinenie zo sexuálneho zneužívania a zhodnotenie, že po jeho smrti bude nasledovať súkromná oslava. Tento prístup naznačuje určitú formu cynizmu, kde smrť nie je vnímaná len ako koniec, ale aj dôvod na radosť.

V ďalšej časti zase môžeme vidieť introspektívny pohľad na osobu, ktorá si vedie podrobný zápis o urážkach, ktoré prijala. Udržiava si ich v abecednom poradí, podľa mena osoby, ktorá ju urazila, a dokonca si zaznamenáva aj dátum a čas, kedy sa to udialo. Detailnosť a sústredenosť odkrývajú citlivosť postavy na konflikty a interakcie s ostatnými. Každá urážka je vnímaná ako významný incident, ktorý si vyžaduje zaznamenanie a pamätanie. Na druhej strane tieto postavy prejavujú nespočetné množstvo negatívnych vlastností, čím ich García vytvára ambivalentné a nejednoznačné. Ich správanie sa tak môže javiť ako pochopiteľné skrz predošlé traumy, ale zároveň nemožno poprieť neadekvátnosť ich činov. Konštatovanie túžby žiť život bez konfliktu alebo deštrukcie a chcenie mieru a harmonických vzťahov žiaľ ostáva len v slovnej rovine:

*„Chtěla bych jít spát po dni, kdy jsem nic nezničila  
Ani jistými slovy ani jistými pohyby“<sup>58</sup>*

Využívanie akejkoľvek práce s jazykom, ktorá podporuje poetickosť Garciových diel môžeme vidieť aj v nasledujúcej časti:

*„Udávat poté, co zabijeme  
Upozorňovat poté, co odsoudíme  
Zabít poté, co upozorníme  
Pronásledovat poté, co udáme  
Pomoci poté, co pohřbíme  
Plakal poté, co zradíme  
Zradit poté, co upozorníme“<sup>59</sup>*

Každý verš tohto úryvku tvorí frázu, ktorá opisuje deštruktívne akcie, ktoré sa konajú "poté", čo sa už udial iný negatívny akt. Tieto akcie sa javia ako reakcie na predchádzajúce udalosti - udávanie po vražde, upozorňovanie po odsúdení, zabíjanie po upozornení, prenasledovanie po udaní, pomoc po pohrebe, plač po zrade a zrada po upozornení. Týmto spôsobom autor vytvára ďalší obraz cyklu násillia, zrady a viny, ktorý sa zdá byť nekonečný a zobrazuje ho ako neustále sa opakujúce kolobehy negatívnych

---

<sup>58</sup> Op. cit., s. 83.

<sup>59</sup> Op. cit., s. 54.

činov a ich následkov, ktoré sa navzájom posilňujú a podporujú. Každý nový skutok je reakciou na predchádzajúci, čo vytvára nekončiacu špirálu násilia a zrady, ktorú je ťažké prerušiť.

### ŠAŠEK – alegorický pohľad na súčasný stav sveta

Šašek je ďalšou postavou, ktorá sa snaží v prípade Garciovej adaptácie poskytovať pohľad na vnútorný svet postáv, ale z odlišnej perspektívy. Väčšinou je kontrastom k ostatným hlavne na základe otvorenosti, ktorá je humorná a ironická napriek tragickým udalostiam, ktoré opisuje. A zároveň v podstate ako jediný sa pohybuje v hypotetickej rovine, ktorá neodzrkadľuje stopercentnú realitu jeho vnútra. Ponúka tak triezvy pohľad a riešenia, ktoré neovplyvňuje do takej miery vlastným konaním. Zároveň tvorí zrkadlo, ktoré odhaľuje skutočnosť a je prostriedkom na prehľbovanie porozumenia šialenstva a straty identity ostatných postáv, predovšetkým Leara.

Postava Šaška v Garciovom texte je rovnako ako ostatné surová, plná agresie a nemiestnej priamosti, ale napriek tomu, že je v istých segmentoch dosť negativistická, ponúka v sebe zároveň akýsi realistický nadhľad a pranie po niečom až idealistickom. Autor vkladá do úst Šaška alegorický obraz planéty, ktorá sa rozhodla ukončiť chaos a konflikty, ktoré ju ničia:

*„Planeta od hlavy až k patě  
Otrávená a zhnusená povídá:  
Pojďme, přátelé, neštvěte mě  
Pojďme zabránit další bitvě  
Pojďme si ušetřit tu hromadu práce  
Stará spojenectví starých spojenců  
S cílem bombardovat staré nepřátele  
S cílem rozstřílet to ještě víc tam, kde by si i bůh pomyslel  
,Tady už to víc rozstřílet nejde‘  
S cílem poslat humanitární pomoc starým obětem  
Pojďme, kolegové, neštvěte mě,  
Povídá planeta  
Zamezme všemu tomu chaosu, těm metrům novinového papíru,  
Litřům benzínu...*

*,Nechte to na mně, ' povídá planeta  
A planeta, sama, aniž by jí někdo něco řekl  
Udělá otočku  
Ale na druhou stranu  
A všechno se na několik vteřin zatřese  
A potom se to zřítí všechno pěkně  
Do hajzlu!  
(...)  
Planeta se rozhodla na vlastní pěst  
Uklidit  
Vyklidit obchody  
Vyklidit kanceláře  
Začít od nuly, sakra!  
Vyklidit McDonaldy  
Carrefoury  
A bez rozdílu!  
Kompletní otočka, ale na druhou stranu!  
Tohle rozhodnutí je dostatečně demokratické:  
Jděte všichni do hajzlu!  
Slabí, silní  
Všichni jděte do hajzlu  
(...)  
Všichni na zem!  
To je rovnost, říkám si!  
Padají nedotknutelní!  
Společně s těmi, se kterými se celý život cvičilo  
Historicky nedotknutelní  
Krváci  
Společně s těmi, které historie permanentně trénuje!  
Všichni jsou si rovni!  
Za demokracii v mizérii! ‘‘60*

---

<sup>60</sup> Op. cit., s. 23-25.

Táto personifikácia vyjadruje hlboké znepokojenie nad súčasným stavom sveta - od vojenskej agresie a konfliktov až po masívne spotrebné a konzumné správanie, ktoré vedie k ekologickému zničeniu. Planéta sa v tomto prípade rozhodne "vyčistiť", "vyprázdniť" a "začať od nuly", čo môžeme chápať ako silnú metaforu pre zrušenie súčasného stavu sveta a vytvorenie nového súladu. Táto myšlienka zvlášť rezonuje, keď uvažujeme v kontexte aktuálnych problémov s klimatickými zmenami a degradáciou životného prostredia, ktoré sú priamo spojené s našimi konzumnými návykmi a spôsobom života. García to ešte stupňuje poukázaním na rovnosť všetkých – slabých aj silných – v momente krízy, čím dáva opäť dôraz na sociálne nerovnosti, či už uvažujeme v rovine ekonomickej, rasovej alebo rodovej. V momente ťažkej situácie tak znášajú následky všetci rovnako. Postava Šaška v tejto alegorickej časti taktiež ako ostatní prichádza s otázkou delenia, ale v tomto prípade môžeme vidieť mierne odlišný pohľad na vec. Planéta nedelí podľa zásluh, ale náhodne a nevyberá si človeka, nadelí každému rovnaké nešťastie, napríklad v podobe prírodných katastrof: „*Když se něco dělí, tak se to dělí na všechny strany!*“<sup>61</sup>

Autor skrz postavu Šaška opätovne vyjadruje aj kritiku k demokratickému zriadeniu. Slovným spojením "demokracia v mizérii" naznačuje, že súčasný systém môže byť nedostatočný alebo dokonca škodlivý vo vypätých časoch. V dnešnom ponímaní môžeme túto myšlienku považovať za zvlášť relevantnú v kontexte rastúceho populizmu a autokracie v mnohých častiach sveta. V prípade spomínaného monológu sa najdemokratickejšou tak javí planéta, ktorá zloží každého, bez rozdielu.

*„Nechtěli jste demokracii?  
Pojďme: seřad'te se a začneme  
Všechno od začátku! Odspoda!  
A zatímco se bytosti dohadují  
Ať se děje, co se děje  
Stejně se děje, co se dělo odjakživa  
To, co se stalo s těmi pitomci Řeky  
S těmi pitomci Římany  
S těmi pitomci Číňany  
S těmi pitomci Indiány  
S těmi pitomci z jeskyní, sakra!  
Co je?*

---

<sup>61</sup> Op. cit., s. 27.

*Že je to všetchno jen plán  
U kterého se neví ani kdy ani jak  
Že nějaký hajzlíci  
To již mají všechno zpaktované  
A jsou to pořád ti samí  
Pořád dokola ti samí  
Jsou to pořád ti samí synové těch samých otců  
Vnuci, pravnuci těch samých dědů!  
Malý ostrůvek bohatství  
A vedle  
Další malý ostrůvek bohatství  
Všechny navzájem propojené!*<sup>62</sup>

Šašek pokračuje v otvorenej kritike demokratického systému. Navrhuje, že by sme mali začať od začiatku, ale zároveň vyjadruje skeptický názor, že bez ohľadu na to, čo sa deje, výsledok je stále rovnaký. To je zobrazené na príklade rôznych historických civilizácií - Grékov, Rimanov, Číňanov, Indiánov a dokonca aj primitívnych jaskynných ľudí. Všetko je v skutočnosti plán, ktorý je neustále kontrolovaný a manipulovaný rovnakými mocenskými skupinami, na ktorých označenie používa pejoratívny výraz „hajzlíci“, ktorý môžeme chápať ako jeho postoj plný frustrácie a hnevu voči ich konaniu. Napriek zdanlivým zmenám, vývoju a pokroku sa v podstate stále opakujú rovnaké štruktúry a vzorce. Moc a bohatstvo zostávajú v rukách tých istých ľudí a krajín, k čomu využíva metaforu malých ostrovov bohatstva, ktoré sú navzájom prepojené.

Celkový tón tejto alegórie je apokalyptický a kritický voči súčasnému stavu, pričom vyzýva k hlbšej reflexii a následnej zmene. Ak za nás bude rozhodovať planéta, čo sa v podstate už deje, prinesie to neskutočnú biedu, ktorá bude trvať veľmi dlho, prekvapí každého, aj tých, ktorí si mysleli, že sú nesmrteľní a bieda a smrť sa im vyhnú. Napriek nekompromisnosti vyčíňania planéty sa na to díva Šašek veľmi triezvo a uvedomuje si, že pri následnom robení poriadku sa situácia vráti do starých koľají:

*„Jak to, že je už obsazené?  
Jak to, že už je tu blahobyť?  
Jak to, že je všechno už obnovené?*

---

<sup>62</sup> Op. cit., s. 27-28.

*Znovu vybudované?  
Rozparcelované?  
Planeta  
Se přestane točit naopak  
A už je tu organizovaná buňka blahobytu  
Neprodyšně uzavřená  
To jsou dárečci, tihlé týpci  
Možná nehodláme obnovit tu zkurvenou demokracii?  
Možná nehodláme využít krvavou lázeň k tomu, abychom začali odspoda  
Všichni sobě rovni? “<sup>63</sup>*

Kritický komentár Šaška na stav spoločnosti a postavenie jednotlivca v nej pokračuje zamyslením, prečo je behom okamihu všetko „obsadené“ a „obnovené“. Vyjadruje frustráciu z nedostatku príležitosti pre individuálnu bytosť a priestor pre nové myšlienky. V týchto veršoch tak odráža pocit nepružnosti a neprístupnosti zmenám. Frázou „už je tu blahobyť“ sarkasticky komentuje, ako je distribuovaný v spoločnosti, pretože sa zdá, že je „nepriehľadne uzavretý“ – obmedzený pre malú skupinu ľudí alebo širšie nedostupný. Záverečnými otázkami prejavuje až záujem o radikálnu zmenu, ktorá by sa mala udiat „zdola“. Takýto návrh, ktorý nabáda až k revolúcii alebo prehodnoteniu štruktúr môže vyvolávať dojem radikálneho postoja postavy.

V ďalšom „vyjednávani“ v svojom výstupe Šašek opisuje prázdniny na mýnových poliach. Do pozornosti sa opäť dostáva motív psa, s ktorým je na pláži. Zviera je znova postavené do pozície týraného. Okrem vyčítania ako je rozmlátenie fľaše o jeho hlavu, sa dostáva aj pod neočakávané nebezpečenstvo. Paradoxne svojim voľným a slobodným pohybom si spôsobuje, že v rade niekoľkokrát stúpi na míny, ktoré v tomto priestore ostali po ukončenej bitke. Popritom, ako sa Šašek zamýšľala nad správaním ľudí a opisuje, čo všetko si na pláž so sebou zobral, ho prerušuje:

*„Prásk do psa!  
Vyletí do vzduchu potřetí  
Jde od miny k míně  
Je to jako animovaný film“<sup>64</sup>*

---

<sup>63</sup> Op. cit., s. 28-29.

<sup>64</sup> Op. cit., s. 59.

García v svojich hrách často využíva motív animovaného filmu, pričom poväčšine k ním má negatívny postoj. V iných drámach môžeme pozorovať širokú škálu postavičiek ako sú Tom a Jerry alebo Kohút Claudio. Animovaný film autor skrz texty berie ako nástroj „propagandy“, respektíve akejsi možnosti vytvárať názor už v útlom detstve.

V ďalšej alegorickej reflexii na vojnu, násilie a ich dôsledky opisuje cestu sledovania stôp mŕtvych, ktorá vedie cez miesta, kde sa udiali masakre:

*„Sledovat stopy mrtvých  
Zametená cesta  
Takhle se postupuje snáz  
Jít tudy, kde se zabíjelo!  
Udělám si národní plán  
Interkontinentální plán  
Plán sakra plán  
S trasami  
Kde se právě přestalo zabíjet  
A když se přestane zabíjet  
Už se nebude zabíjet  
Koho by zabíjeli?  
Už je zabili všechny  
Vezmu si průvodce od Shellu  
Po místech největších řeží  
Turismus za mrtvolami“<sup>65</sup>*

Opäť si môžeme v texte všimnúť motív mapy, na ktorej vzniká cesta, ktorú môžeme vnímať ako metaforu pre skúmanie a pochopenie dôsledkov tragédií. Šašek hovorí o vytvorení "národného plánu" alebo "interkontinentálneho plánu", ktorý by zahrňal trasy, kde sa "práve prestalo zabíjať". Určite môžeme hovoriť o kritike vojny a násilia, ktorá je vyjadrená absurdným spôsobom organizácie a plánovania v kontexte tragických udalostí, ale rovnako morbidnej fascinácii katastrofami, ktorých miesta sa stávajú turistickým lákadlom. Nešťastie a tragédia sa tak stávajú istou formou zábavy alebo zaujímavosti.

---

<sup>65</sup> Op. cit., s. 61.

## KORDÉLIE – média, náboženstvo, zmena vlastného rytmu a sebapoznanie

Postava Kordélie má najmenší priestor v dráme Rodriga Garcíu. Začína popisovaním zrýchľovania, tým čo všetko treba robiť rýchlejšie. Akoby tak ironicky opäť reagovala na dobu, jej nezvratnú rýchlosť, potrebu neustále niečo robiť a neprestávať. Z úst Kordélie môžeme počuť opäť zamyslenie sa nad súčasnou spoločnosťou. V tomto prípade ide o kritiku zameranú na jej povrchnosť, keď hovorí o tom, že všetko sa deje v ústach a nič v mozgu. Týmto spôsobom akoby opäť kritizuje spôsob života a nedostatok zamyslenia sa človeka nad svojimi činmi, žuvanie vecí stáročia starých, zhnitých. Poukazuje na stav, do ktorého sa dostal vetou: „*Podívejte se, kam jsme se to dostali!*“<sup>66</sup> Povrchným a mechanickým správaním Kordélia zdôrazňuje, že ľudia veľa hovoria bez toho, aby skutočne premýšľali: „*Člověk chodí a celý den žvýká. A lidi si ten pohyb pusu pletou s myšlením!*“<sup>67</sup> Hoci dokážu komunikovať, nedokážu hlbšie porozumieť. Najvýraznejšie to odsudzuje frázou: „*Všetchno se děje v puse a nic v mozku!*“<sup>68</sup>

Ďalej pokračuje v kritike spoločnosti, ktorá prijíma informácie bez hlbšej reflexie alebo kritického myslenia. Poukazuje na ľahkomyselné prijímanie a konzumáciu informácii, ktoré sú predkladané prostredníctvom médií a technológií, bez toho, aby sme ich skutočne pochopili alebo zvážili ich pravdivosť. Téma médií sa tak v diele znova objavuje a García stavia jeho postavu opäť do pozície kritičky, ktorá sa hýbe až na hranici antisystémových téz:

*„Všetchno se děje v puse a nic v mozku  
Vy frajeři, mysleli jste si, že člověk doletěl na Měsíc,  
Protože v televizi ukázali obrázek!  
Hltáte televizi, jako kdyby se za sklem zjevoval Bůh osobně  
A říkal pravdu  
Bůh je systém vln šířených vzduchem, frajeři  
Bůh je mobilní operátor  
Protiraketové radary  
A televize  
Je mi vás líto, ubožáci  
Ale jestli věříte Koránu a Bibli*

---

<sup>66</sup> Op. cit., s. 77.

<sup>67</sup> Op. cit., s. 77.

<sup>68</sup> Op. cit., s. 77.

*Jak byste nevěřili, že Madrid vyhrál 9 Pohárů Evropy!*

*Tak jo, už budu zticha: Za všechno se platí.*<sup>69</sup>

Kordélie kritizuje prázdnotu a povrchnosť, ktoré pramena z konzumácie mediálnych obsahov. Poukazuje na to, ako ľudia bezhlavo veria tomu, čo im média prezentujú, bez ohľadu na to, či ide o náboženské texty, televízne vysielanie alebo dokonca rôzne konšpiračné teórie. Slepá dôvera a nedostatok kritického myslenia tak môžu viesť k manipulácii a zneužitiu.

Rovnako v tejto pasáži môžeme vidieť mierny kontakt s témou náboženstva a Boha, ktoré García využíva aj v iných hrách. Kordélie ironicky predstavuje Boha ako mobilného operátora alebo systém vln šírených vzduchom, respektíve opačne. Technológie a média sa tak stávajú niečím, čo dokážeme uctievať až ako modlu a bezhlavo za ňou ísť a veriť jej. Metaforicky tak prisudzuje týmto výdobytkom vyšší význam ako čomukoľvek inému a stávajú sa našou vlastnou interpretáciou viery a duchovnosti. Zároveň spochybňuje vieru ako takú, keď dáva na jednu úroveň Korán, či Bibliu s futbalom. Túto úvahu ukončuje konštatovaním a vlastným umlčaním, pretože za všetko sa platí, a tak opätovne poukazuje na nerovnosti toho, kto má právo sa vyjadrovať.

Na ďalšom mieste pokračuje úvahou o hodnote peňazí a tom, čo sme ochotní kvôli nim spraviť. Vzápätí Kordélie prechádza do opozície voči začiatku hry a uvažuje nad tým, že ak nefunguje nastavený systém, možno je cestou ísť opačne, nie zrýchľovať, ale spomaliť. Možno nemeniť svoje návyky, ale robiť ich pomalšie, zmeniť vlastný rytmus:

*„Tvůj projekt pomalosti se nepodělá ze změny rytmu života*

*Který nikdy nebudeš moct změnit, zelenáči*

*A že když nemůžeš změnit svůj život, zelenáči*

*Aspoň si vyraz s tou svojí!*

*A změň rytmus všedních dnů*

*A strč cestou do kohokoli*

*Zachraň sám sebe, protože láska*

*Miloval jsi, ale nikdy to nevyšlo*

*Protože jsi miloval ty, kteří tě nemilovali*

*A milovaly tě méně zajímavé bytosti*

*Než ty, které jsi mohl potkat na své cestě*

---

<sup>69</sup> Op. cit., s. 77-78.

*Chtěl jsi změnit směr, ale  
Změnit směr  
Kdo ho do prdele mění?  
Takže zkus aspoň změnit rychlost  
Než budeš někým a něčím  
Opovrhovat.*<sup>70</sup>

Výzva k zmene životného rytmu a prehodnoteniu všedných dní tak rezonuje vo význame akéhosi sebapoznania a sebaúcty. Namiesto toho, aby sme sa snažili meniť smer, ktorý je často pevne stanovený, môžeme zmeniť rýchlosť, akou sa pohybujeme. Postupne sa dostáva k téme lásky, zamýšľa sa nad tým, koho milujeme, kto miluje nás a opomíname tých, ktorí by mohli milovať nás. Zrkadlí tak realitu medziľudských vzťahov, kde túžba po láske často vedie k bolesti a sklamaniu a potrebe prvotnej sebalásky. Upozorňuje na dôležitosť seba prijatia a sebaurčenia, ktoré je kľúčové prijať a definovať tak svoju vlastnú identitu predtým, ako sa staneme niekým, kým nechceme byť. Ak sa to nestane, riskujeme, že sa staneme tým, kým byť nechceme a začneme opovrhovať sami sebou.

### **LEAR A KORDÉLIE – záver**

V závere hry prehovárajú Lear s Kordéliou spoločne a predkladajú tak akési hlbšie zamyslenie sa nad ľudským životom, jeho zmysle a hodnotách:

*„LEAR A KORDÉLIE:  
Stavět baráky bez zášti  
Bydlet v nízkých domech beze strachu  
Bát se toho, kdo se blíží s úsměvem a dívá se do očí  
Jednat dřív než myslet  
Pěstovat brambory, kapustu, rajčata  
Dívat se daleko, užívat si velké prostory  
Nechat ruce v klidu, uvědomovat si ruce  
V každém okamžiku, než si zvykneme  
Být méně pokrytečtí a nepovažovat za důležité to,  
Co nás rozčiluje*

---

<sup>70</sup> Op. cit., s. 80.

*Rozčilovat se pořád kvůli blbostem,  
S nimiž je jednoduché se smířit  
Smířit se s pleť, cítit nepřítel  
Mít nepřátele, ale mít je skutečně  
A uvědomovat si všechno  
Páchat zlo a vědět kde a v jakém okamžiku:  
Být spravedlivý sám k sobě  
Slyšet lépe než kdo jiný  
Přesný opak našpicovaného ucha  
Spíš umět poslouchat než být vzhůru  
A na konec ideje, které se mi líbí,  
Výpsané z jedné knihy, kterou si čtu v noci:  
Říkejme, co cítíme,  
Ne to, co nás nutí říkat.  
Staří vydrželi víc než kdo jiný:  
Mladí, my nikdy neuvidíme ani nezažijeme  
Tolik.<sup>71</sup>*

Postavy postupne reagujú aj na to, čo už v texte zaznelo spôsobom, ktorý by mal akoby priniesť zmierlivý a správny pohľad na dianie v spoločnosti. V prehovore je cítiť túžbu po mieri a bezpečí, ale zároveň sa tu opäť objavujú otočené súvislosti, ako „konať skôr ako myslieť“, čo vytúžený cieľ pravdepodobne nedokáže priniesť. Týmito slovami akoby vyjadrovali túžbu, ale zároveň varovali. Zároveň by sme to mohli interpretovať ako prejav v poslednom štádiu šílenstva, ktoré sprevádzalo postavy v celom priebehu. Možno sa na tieto slová dívať aj ako výzvu k spontánnosti a odvahe. Taktiež môžeme vidieť výzvu k jednoduchosti života v podobe pestovania rôznych druhov zeleniny, sebauvedomeniu skrz vnímanie vlastných rúk, prijatiu a sebapoznaniu cez zmierenie s vlastným telom, autenticite a pravdivosti našich vzťahov, zodpovednosti, alebo empatii. V závere slová o starobe a mladosti prinášajú neistý pohľad na našu budúcnosť.

---

<sup>71</sup> Op. cit., s. 83-84.

### 2.3 Rodrigo García: *Ježíš je na Tinderu* (2024, špan. *Cristo está en Tinder*)

Dramatický jazyk a formy divadelných predstavení sa neustále vyvíjajú, čo sa odráža aj v dynamickej a inovatívnej povahe súčasného španielskeho divadla. Multižánrovosť a interdisciplinárnosť predstavení, v ktorých sa divadlo mieša s filmom, tanečným umením, hudbou a vizuálnymi umeniami sa prejavuje aj v tvorbe Rodriga Garcíu. Autor vo svojej tvorbe často kombinuje prvky rôznych umení a disciplín. To zahŕňa napríklad videoprojekcie, ktoré vytvárajú paralelné dimenzie v rámci javiskového priestoru. Podobne, v jeho inscenáciách môžeme často nájsť prvky tanca, hudby alebo vizuálneho umenia, čo vytvára viacvrstevnatý charakter jeho diel. Zároveň je umelcom, ktorý sa okrem tvorby divadelných inscenácií, venuje práve aj vizuálnemu umeniu ako takému, podieľal sa na tvorbe viacerých videoprojektoch, či inštaláciách.

Tieto prvky prispievajú ku komplexnosti Garciovho diela a ako príklad nám môže poslúžiť nielen autorova posledná inscenácia *Ježíš je na Tinderu*, s ktorou v apríli 2024 hosťoval aj v Městských divadlách pražských. Autor tu kombinuje tanečné/pohybové časti, video, live cinema, štylizované herectvo, playback, hudbu a vizuálne umenie vo všeobecnosti.

Jednou z opakujúcich sa techník v inscenácii je využitie tzv. fotopříbehov, ktoré v sebe štylizujú náhodné dopredu natočené príbehy, ktoré vizuálne pôsobia až na hranici gýču. Koncipované sú ako komiksové útržky zo života, kde nepočujeme hercove slovo, ale hrané epizódy sa opakovane zastavujú a na obraze sa objavujú bubliny s textom. V jednom z nich môžeme čítať:

*„FOTONOVELA – VROUCÍ VODA*

*Susana nalila plnou sklenici vody, udělala to zničehonic, a ne opatrně a s citem, ale prudce a bezhlavě, tak, že se většina obsahu lahve rozlila všude kolem. Bylo to právě tehdy, kdy jí Marucha Bo vlepila takovou facku, že se Susaně otočila hlava kolem, pak ji chytila za krk a řekla: když budeš nalívat vodu takhle, kdo se pak dokáže kochat jejím tvarem, užít si její matoucí průzračnost? Takhle kradeš prostor rozléhajícím se zvukům a ničíš tajemství, Susano. V jakým podělaným světě to žiješ? Podívej se na sebe! Nejdříve se tváříš jak ztělesněná apatie a teď se tady hroutíš! Jednoho dne tyhle potenciálně vzrušující každodenní činnosti, jako pomalý nalívání vody ze džbánu do sklenice, přestanou existovat*

*a bude to strašný. Ach jo, Susano, pojd', půjdem tě umýt, teče ti krev z nosu. Ujela mi ruka.*“<sup>72</sup>

Ďalším prvkom, ktorý García v tejto inscenácii využíva, je playback, kedy dopredu nahrané rozhovory postáv, herci len akoby rozprávajú. Pri týchto pasážach je využívané herectvo, ktoré má pôsobiť až prehnaným dojmom, často za hranicou prirodzenosti. Afektovanosť a premrštenosť sa stávajú dominantou týchto výstupov. Ide prevažne o dialogické epizódy, ktoré sú prepojené skôr vonkajšími znakmi, ale téma vzťahov, samoty a sexuality ich prepája aj vnútorne. Prvý playback výstup s názvom *Jak jsme sami*, je rozhovorom medzi dvoma postavami o vzťahoch, životných voľbách a samote. Jedna postava rozpráva o tom, ako sa rozišla s partnerkou kvôli inej a neskôr opustila aj tú, aby bola so ženou, ktorá ju neustále ignoruje. Táto postava hovorí, že si vybrala tento vzťah ako jednu z troch základných foriem, ako ju definoval Shakespeare. Následne vkladá opakujúcu sa vetu „*nikdy nejsme víc sami než v jedné a té samé, neustále se opakující společnosti*,“ do tvorby autorov naprieč históriou, od Shakespeara, cez Sex Pistols, Johanna Sebastiana Bacha, Danteho, René Descartesa až po faraóna Tutanchamona a japonského básnika Tanedu Santoku. Rozpráva o tom, ako tento koncept samoty v spoločnosti objavili a opisovali tieto osobnosti.

Druhým playback výstupom sa iná postava vracia do svojho detstva a školských čias, pričom sa zaoberá témou detských skúseností a traumy, konkrétne v spojení so školským systémom. Postava je frustrovaná z komentárov, ktoré sa jej objavovali od učiteliek v zošite v podobe poznámky „musíš sa viac snažiť“, čo je aj názvom tejto časti. Otvorene hovorí o akejsi traume a pociť nespriaznenosti z toho, ako sa s ním zaobchádzalo. Zároveň opisuje svoje fyzické túžby voči svojim učiteľkám obsahujúce explicitné sexuálne fantázie vo veku osem rokov, ktoré prepája s jeho frustráciou a hnevom:

*„Strkaly si prsty do zadku, v mý fantazii chci říct. A už v osmi jsem ho měl tvrdej jako kámen.*

*Samozřejmě jsem nejakuloval, ale stál mi tak, že z toho šel strach.*

*Ted' už jsou ‚slečny‘ Marie Hermína a Zuzana mrtvý nebo jim táhne na devadesát.*

*Půjdu je navštívit na hřbitov a na jejich hroby napíšu fluorescenčním sprejem:*

*„Musíš se víc snažit.“*“<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> GARCÍA, Rodrigo. *Ježíš je na Tinderu*. [český preklad], s. 14-15.

<sup>73</sup> Op. cit., s. 7-8.

Tretí playback s názvom *Kniha o zdravém živote* sa satirickou a humornou formou díva na moderné trendy vo výžive, diétach, zdravom životnom štýle a spoločenských otázkach. Tento dialóg pojednáva o fiktívnej knihe o zdraví a výžive, ktorú napísala fiktívna postava Beba, ktorá je spisovateľkou a zároveň manažerkou, influencerkou, youtuberkou a podnikateľkou. Absurdnosť rád a tipov na zdravie spočíva predovšetkým v častom rozpore so skutočnými vedeckými poznatkami a zdôrazňovaní nerealistických a neudržateľných diét a životných štýlov. Satiricky sa díva na konzumáciu alkoholu, drog, násilie, sexualitu a iné. Okrem toho sa tu García zaoberá aj otázkami týkajúcimi sa spoločnosti, kultúry a ľudských vzťahov. Poukazuje na povrchnosť moderných trendov a kultúrnych fenoménov. Všetky tieto názory sú prezentované vo veľmi nadnesenom tóne, s častým využitím moderného slovného aparátu, čím sa akoby autor snaží priblížiť súčasnému mladému človeku. Násilnosť, vulgárnosť a sexualita sú opätovne prítomné aj v tejto časti:

*„Může kouření čůráků z dlouhodobého hlediska způsobit problémy s klouby? Ano, kvůli špatné poloze těla, která má dopad na krční páteř.*

*Je tedy lepší čůráky nekouřit? Ne, když jsi zodpovědný/á kuřič/kuřička a děláš to s mírou. Přináší lízání kundiček našemu tělu živiny? Ano, vaginální sekret je bohatý na Omega 3, vitamíny C a D a je také přirozeným antioxidantem.*

*Může mít polykání spermatu v průběhu let negativní vliv na můj hlas ve smyslu, že pro mě bude stále těžší zpívat a nahrát album a vyhrát Grammy? Ne, požití spermatu nemá na hlasivky žádný vliv.*

*Hele, hele, počkat... nejsme náhodou v kapitole "Tekutiny" a najednou skáče od tématu k tématu a mluvíme o něčem úplně jiným? Ne, to je pouze tvý mylný vnímání, způsobený sklonem k nedůvěře a umocněný agresivními pudy, který si v sobě neseš od dětství.“<sup>74</sup>*

Prvkom, ktorý sa od starších diel líši je robotický pes, ktorý je prítomný na javisku a taktiež dostáva priestor na vyjadrenie „vlastných“ myšlienok v podobe denníkových zápiskov. V bublinách postupne môžeme čítať, ako sa vyjadruje k rôznym situáciám, ale taktiež pocitom a „vlastným“ názorom. Ak by sme o ňom hovorili ako postave, García ho vytvára na základe jeho vyjadrení pomerne excentricky, často s kontroverznými názormi na rôznorodé témy. Zaznamenáva svoje myšlienky a pocity od futbalu, kde ho označuje za "šport pre debilov", cez svoje povinnosti, ktoré považuje za bezvýznamné, až po otázky

---

<sup>74</sup> Op. cit., s. 17-18.

týkajúce sa sveta, ktorý zanechávame našim deťom. V niektorých častiach je Titovo, tak ho autor pomenúva, písanie dosť provokatívne a urážlivé, ako napríklad jeho vyjadrenie o ľuďoch, ktorí majú diéty bez lepku a označuje ich za "kreténov". V mnohých iných častiach sa snaží byť viac filozofický, napríklad v jeho úvahe o tom, či by sme mali hľadať svoju "lepšiu polovičku" alebo nie, a jeho pozorovaniach o tom, ako využíva svoju slobodu k vypovedaniu toho, čo si myslí. Zaoberá sa taktiež otázkami plynutia času zo svojej pozície ako technologického výdobytku: „*Jsem robot. Nemám vrásky a ani s věkem je mít nebudu.*“<sup>75</sup>

Lehmann v svojej práci spomína spájanie ľudského elementu a neživých objektov: „*Divadlo objektov bez ľudských aktérov, divadlo s technikou a strojmi (Survival Research Laboratories) a post-antropocentrické divadlo zhodne integrujú do krajinnej priestorovej štruktúry ľudskú postavu ako prvok. Sú to estetické zoskupenia, ktoré utopický poukazujú na alternatívu k antropocentrickému ideálu podmaňovania prírody. Keď sa ľudské telo, zrovnoprávnené s vecami, zvieratami a energetickými líniami spája do jedinej skutočnosti (ako je to asi aj v cirkuse - preto cirkus vzbudzuje také hlboké potešenie), môžeme si v divadle predstavovať aj takú realitu, v ktorej nedominuje človek ako vládca prírody.*“<sup>76</sup>

García pri svojich inscenáciách využíva prácu s hercom, kedy o ňom môžeme hovoriť ako o soche, alebo “neživom” objekte. Na druhej strane v jeho inscenáciách môžeme pozorovať aj zvieratá, ktoré buď môžeme vnímať ako objekty, ale taktiež im niekedy prisudzuje rolu subjektu. Možno ich bádať v inscenácii 4 z roku 2015 kde vystupujú na javisku sliepky/kohúty, ktoré majú na svojich končatinách pripevnené ľudské topánky a herci s nimi interagujú. Zvieracím elementom je aj homár v performancii *Accidents. Matar para comer*. Performer v nej istý čas popíja víno a takpovediac kontempluje, neskôr homára vešia uprostred javiska na lano visiace zo stropu a dáva ho tak do centra diania. Performancia pokračuje prípravou zvieratá ako jedálneho chodu performeru. Nakoľko priamo pred divákmi homára usmrcuje a porciuje, vyvolala táto performancia aj negatívne ohlasy na európskych javiskách. Na hosťovaní v Poľsku dokonca v závere performancie prišla na javisko polícia. Erika Fischer-Lichte o zvieratách na javisku píše: „...*zvířecí tělo bude vždy nevyzpytatelné. Podobně jako lidskému tělu mu nepřisluší status díla, ale charakter události.*“<sup>77</sup> Práve nevyzpytatelnosť zvieracieho tela

---

<sup>75</sup> Op. cit., s. 12.

<sup>76</sup> LEHMANN, Hans-Thies. Op. cit., s. 93.

<sup>77</sup> FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011, s. 154.

má dodávať udalosti kúzlo, ktoré je pre diváka niečím zaujímavé a presúva tak pozornosť z herca na zviera. Jeho správanie a reakcie nie sú vopred dané a nemôžu byť plne kontrolované. To prináša do inscenácie určitý element nepredvídateľnosti a spontánnosti. Rovnako ako ľudské telo, ani telo zvierat'a podľa Fischer-Lichte neprijíma status diela, ale charakter udalosti. To znamená, že jeho prítomnosť a činnosť na javisku sú súčasťou živého a dynamického divadelného výkonu, nie statického alebo pevne stanoveného diela.

V poslednom prehovore hry *Ježíš je na Tinderu* postava opisuje proces pozorovania ľudí v jej okolí s tým, že uvažuje nad tým, že nechce skončiť ako oni. Postupne videla rôzne typy ľudí, ktorých charakterizuje na základe ich jedinečných vonkajších, či vnútorných vlastností a správania, ktoré ju určitým spôsobom upútali. Začína dvomi ľuďmi s obezitou a konštatuje, že nechce skončiť ako oni. Takto opakovane pokračuje s ďalšími typmi – od potetovaných mladých, cez dievča trpiace anorexiou až po ženu, ktorá sa zdá byť prehnane šťastná napriek tomu, že má tridsať rokov. V každom jednom prípade sa postava odmieta prispôbiť týmto životným štýlom alebo stavom. Pokračuje ženou prehnane ozdobenou bižutériou, punkáčmi platiacimi platinovou Visa kartou, až si nakoniec všimne skupinu starých ľudí sediacich pri vedľajšom stole. Uvedomuje si, že aj keď nechce skončiť ako ostatní, ktorých pozorovala, skončí ako títo starci, „*seschlá pri stole*“. Osud, ktorý konzultovala s rodinným lekárom jej to potvrdí, ale napriek tomu sa rozhodne vzdorovať, nechce skončiť ako oni a skončí svoj život skôr. García tak takýmto spôsobom zrejme skúma tému identity a seba prijatia. Skrz rôzne charakteristiky sa odmieta podrobiť akejsi väčšine, i keď napriek všetkému samotnému starnutiu a smrti sa nedokáže vyhnúť. Túžba po individualite a autentickejši alebo strach zo straty seba samého v konformite sa zrkadlí v záverečnej časti.

## ZÁVER

Cieľom mojej diplomovej práce bolo rozšíriť badané územie v oblasti tvorby Rodriga Garcíu, argentínskeho autora prevažne pôsobiaceho v Španielsku, charakterizovať na základe týchto diel jeho tvorbu a priblížiť nielen jej východiská, témy a motívy, ale taktiež povahu ich inscenačnej podoby a týmto spôsobom ho začleniť do španielskeho divadelného kontextu. K naplneniu tohto cieľa som sa snažil dospieť prvotne skrz spoznanie vývoja španielskeho divadla, drámy a literatúry od počiatkov 20. storočia a následne analýzou troch vybraných diel. Konkrétne išlo o dramatické texty/inscenácie *Prométheus*, *Král Lear* a *Ježíš je na Tinderu*. Okrem týchto diel som pri štúdiu pracoval aj s ďalšími, ktoré moje závery a ciele vo väčšine prípadov potvrdzujú.

*„V Argentíne som mal síce vášeň pre divadlo, ale to sa odohrávalo ako v publiku, ako divák. Bol som veľmi dobrý divák, v istom momente som sníval o tom, že sa budem venovať divadlu, mal som ten nepokoj, ale pravda je, že som nikdy nič nerobil ako profesionál. Všetko som robil ako profesionál v Španielsku.“<sup>78</sup>* Rodrigo García prichádza v druhej polovici 80. rokov do Španielska, kde začína svoju profesionálnu kariéru divadelného tvorcu. Už od počiatkov v jeho tvorbe cítiť vplyv absurdného divadla, či nihilistickej filozofie: *„Nadchýnal som sa pre všetko, čo sa týkalo pesimizmu, nihilizmu, to všetko boli filozofické prúdy, ktoré ma veľmi zaujímali a ktoré ma poznačili. A tiež to trochu kresťanské videnie, že život vnímam ako pole utrpenia, nie ako pole ruží.“<sup>79</sup>*

García je súčasným, už môžeme povedať európskym, divadelným tvorcom, pre ktorého diela je dôležitá ich textová stránka, ktorá *„...nikdy nepochádza od hercov, text vždy píšem ja paralelne s tým, čo chcem od hercov v pohybe a akcii.“<sup>80</sup>* I keď pri procese tvorby využíva rôzne východiská, môžeme tu vo veľkej časti nájsť prienik v podobe formálneho členenia, štruktúry, ale i tém a motívov, ktoré sa objavujú opakovane naprieč

---

<sup>78</sup> Vlastný preklad. Pôvodne: „Yo en Argentina sí que tenía una pasión por el teatro, pero eso pasa como público, como espectador. Yo era muy buen espectador de teatro, yo soñaba alguna vez con dedicarme al teatro, tenía esa inquietud, pero lo cierto es que nunca hice nada como profesional. Todo lo hice de profesional en España.“ GARCÍA, Rodrigo. Política, identidad y teatro. Entrevista a Rodrigo García. Entrevista concedida a Analola Santana. In: *Cartografía teatral: Los escenarios de Cádiz en el Festival Iberoamericano de Teatro*. 2008, s. 177.

<sup>79</sup> Vlastný preklad. Pôvodne: „A mí me apasionaba todo lo que era el pesimismo, nihilismo, todas eran corrientes filosóficas que me interesaban mucho y eso me ha marcado. Y también esa visión un poco cristiana, de ver la vida como un campo de sufrimiento, no como un campo de rosas.“ Op. cit., s. 180.

<sup>80</sup> Vlastný preklad. Pôvodne: „...nunca nace de los actores, el texto siempre lo voy escribiendo yo en paralelo a lo que quiero con los actores de movimiento y de acciones.“ Op. cit., s. 182.

celým spektrom jeho portfólia. Témy ako násilie, chaos, agresia, kritika konzumného spôsobu života, médií, náboženstva, nedostatok kritického myslenia, sa vynárajú opakovane. Okrem toho prináša do svojich textov aj „...univerzálnejšie problémy, ako napríklad láska, ťažkosti spoločného života, vedomie, že keď zomriete, nakoniec zomriete sám, takéto otázky. Ale, nuž, aj takéto veci sa mi vždy podarí vniesť aj do sociálnej problematiky. Hovoriť o tomto celoživotnom probléme, ale jednotlivca žijúceho v spoločnosti.“<sup>81</sup>

K vyjadreniu týchto tém využíva postavy, ktoré sú často stotožnené s hercami/performermi, ktorí sa na javisku objavujú často osamotení alebo vzájomne medzi sebou neinteragujú a k vyjadreniu svojich myšlienok využívajú predovšetkým monologické repliky: „...je to konštanta v mojich dielach, že sú to vždy takmer monológy, a keď sú tam dialógy, tak sa na ne vlastne neodpovedá.“<sup>82</sup> Nad témami autor skrz postavy často polemizuje a snaží sa týmto spôsobom vytvárať póly extrémov, ktoré vzbudzujú protichodné emócie: „...neustále vo svojich dielach odhaľujem protichodné posolstvá, dokonca aj také, ktoré nezdieľam, ale mám záujem ich vyjadriť. Ak na to nemáte odvahu, ak na to nemáte gule, urobil by som hru, v ktorej by som povedal, že chudoba je zlá, bohatí sú zlí, chudobní sú dobrí, systém je na hovno, polícia je zlá, potom sa všetci zhodneme a zatlieskajú mi a všetci odídeme spokojní.“<sup>83</sup>

V inscenáciách sa snaží prepájať všetky zložky a vytvárať tak komplexný tvar, pričom do veľkej miery sa jeho jazykom stáva fragmentárnosť, ale aj vizuálna a zvuková expresívnosť, čím hľadá nové spôsoby divadelnej komunikácie. Rovnako do svojich diel zapája iné druhy umenia a v súčasnosti aj moderné technologické výdobytky. Na celkovej podobe pracuje množením znakov a ich preplnením javiska. Vytvára tak dielo, ktoré

---

<sup>81</sup> Vlastný preklad. Pôvodne: „...preocupaciones más universales, como el amor, la dificultad de vivir juntos, saber que uno cuando muere finalmente muere solo, este tipo de cuestiones. Pero, bueno, también siempre me las arreglo para que este tipo de cosas esté metido en un asunto también social. Hablar de esta problemática de toda la vida, pero de un individuo que vive en una sociedad.“ Op. cit., s. 179.

<sup>82</sup> Vlastný preklad. Pôvodne: „...es una constante en mi obra, que son siempre casi monólogos y cuando hay diálogos en realidad no se responden.“ Op. cit., s. 181.

<sup>83</sup> Vlastný preklad. Pôvodne: „...prefiero exponer en mis obras mensajes contradictorios todo el tiempo, incluso poner criterios que no comparto, pero me interesa expresarlos. Es tener cojones, si no tienes cojones yo haría un teatro donde diría la pobreza es mala, los ricos son malos, los pobres son buenos, el sistema es una mierda, la policía es mala, entonces todos estamos de acuerdo y me aplauden y nos vamos todos contentos.“ RUIZ RUIZ, Mercedes, Yohayna HERNÁNDEZ. Pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene. Una charla con Rodrigo García. *Tablas* [online]. La revista cubana de artes escénicas, 3-4, 2008 [cit. 2024-12-05]. Dostupné z: <https://archivoartea.uclm.es/textos/pero-hay-que-hacerlo-si-no-que-gracia-tiene-una-charla-con-rodrigo-garcia/>

recipientovi ponúka širokú škálu možných interpretácií. Napriek jeho vôli po aktualizácii, či už textovej alebo inscenačnej, jeho jazyk ostáva konzistentný počas všetkých etáp jeho tvorby.

*„Kto sú tí ľudia, ktorí chodia do divadiel? Sú to presne takí istí ľudia ako ja, ľudia, ktorí nemajú ekonomické problémy, ktorí majú kultúrnu úroveň, ktorí konzumujú kultúru ako ďalšie rozptýlenie alebo ako spôsob života. A každý deň si kladiete otázku: aký zmysel má pre mňa robiť pre nich takýto prejav? Je to naozaj nezmysel, áno, veľmi veľký rozpor. Ale jediná odpoveď, ktorú som vždy našiel, je, že najhoršie je mlčať.“<sup>84</sup>*

---

<sup>84</sup> Vlastný preklad. Pôvodne: „¿Quiénes son esos que llegan a los teatros? Son exactamente como yo, personas que no tienen problemas económicos, que tienen un nivel cultural, que consumen la cultura como una distracción más o como una forma de vivir. Y todos los días te preguntas: ¿qué sentido tiene que yo haga este tipo de discurso para ellos? Realmente es un sin sentido, sí, una contradicción muy grande. Pero la única respuesta que he encontrado siempre es que peor es quedarse callado.“ Op. cit.

## POUŽITÁ LITERATÚRA

AISCHYLOS. *Prométheus*. Překlad Ferdinand Stiebitz. Praha: P. Rezek, 1994. 86 s. ISBN 80-901796-0-6.

AISCHYLOS. *Prométheus*. Překlad Ferdinand Stiebitz. 1. vyd. Praha: Orbis, 1969. 102, [2] s. Divadlo. II. řada; Sv. 5.

AISCHYLOS. *Tragédie*. Překlad Julius Enders. 1. vyd. Praha: Rezek, 2019. 539 s. ISBN 978-80-86027-40-1.

BAŇACKÝ, Tomáš: *Rodrigo García – dramatik a divadelník*. [Bakalárska práca]. Vysoká škola múzických umení v Bratislave. Divadelná fakulta; Katedra divadelných štúdií. Vedúca záverečnej práce: prof. PhDr. Soňa Šimková, CSc. Stupeň odbornej kvalifikácie: bakalár. Bratislava: DF VŠMU, 2020.

BĚLIČ, Oldřich – FORBELSKÝ, Josef. *Dějiny španělské literatury: vysokošk. učebnice pro stud. filozof. fakult.* 1. vyd. Praha: SPN, 1984. 261 s.

BUNCE, Steve. The fights and crimes of Carlos Monzon, Argentina's violent idol and one of boxing's greatest middleweights. *The Independent* [online]. 2018, 2018-03-12 [cit. 2024-04-17]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/sport/boxing/fights-crimes-carlos-monzon-argentina-violent-idol-boxing-middleweight-a8251991.html>

CASCETTA, Annamaria. *European Performative Theatre : The issues, problems and techniques of crucial masterpieces*. Oxon: Routledge, 2019. 294 s. ISBN 9780429647840.

CARRERA GARRIDO, Miguel. *La destrucción o el teatro: la creación de Rodrigo García en la encrucijada entre escena postdramática y mimesis tradicional*. Telón de fondo, Universidad de Buenos Aires, 18, 2013. s. 79-110.

*Contemporary European Theatre Directors*. Zost. Maria M. DELGADO, Dan REBELLATO. Routledge, 2010. 464 s. ISBN 9781135164652.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011. 334 s. Teorie. ISBN 978-80-904487-2-8.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Úvod do divadelných a performatívnych štúdií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2021. ISBN 978-80-8190-079-2.

- FORBELSKÝ, Josef – SÁNCHEZ, Juan Antonio. *Španělská moderní literatura 1898-2015*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2017. 613 s. ISBN 978-80-246-2993-3.
- FORBELSKÝ, Josef. *Španělská literatura 20. století*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1999. 332 s. ISBN 80-7184-806-9.
- GARCÍA, Rodrigo. *Cenizas escogidas: obras 1986 – 2009*. Segovia: La Uña Rota, 2016. 512 s. ISBN 978-84-95291-13-4.
- GARCÍA, Rodrigo. *Ježíš je na Tinderu*. [český překlad]. Preložila: Kateřina Popiolková.
- GARCÍA, Rodrigo. *Král Lear*. 1. vyd. Praha: Transteatral, 2008. 90 s. Evropská dramatika 2. poloviny 20. století; sv. 11. ISBN 978-80-903857-7-1.
- GARCÍA, Rodrigo. *Kúpil som si v Ikea lopatu na vykopanie vlastného hrobu : 21 úryvkov, 3 hercami improvizované texty, 2 premietané texty a 1 text napísaný na tričkách na videu*. Žilina: Phenomenontheatre, 2005. 12 s.
- GARCÍA, Rodrigo. *La Historia de Ronald el payaso de Mc Donalds* [originálna verzia]. Umiestnenie: Nitra: Festival Divadelná Nitra.
- GARCÍA, Rodrigo. Política, identidad y teatro. Entrevista a Rodrigo García. Entrevista concedida a Analola Santana. In: *Cartografía teatral: Los escenarios de Cádiz en el Festival Iberoamericano de Teatro*. 2008.
- GARCÍA, Rodrigo. *Prométheus*. Vyd. 1. Praha: Transteatral, 2008. 56 s. Evropská dramatika 2. poloviny 20. století; sv. 12. ISBN 978-80-903857-6-4.
- GARCÍA, Rodrigo. Príbeh Ronalda, klauna z McDonaldu : (návrh od Rodriga Garcíu). In: *Vlna : časopis o súčasnom umení a kultúre*. Bratislava: Občianske združenie Vlna, 2004, roč. 6, č. 19, s. 76-83. ISSN 1335-5341.
- GARCÍA, Rodrigo. *Príbeh Ronalda, klauna z McDonaldu* [slovenský preklad]. Umiestnenie: Nitra: Festival Divadelná Nitra.
- GARCÍA BARIENTOS, José-Luis. *Drama y narración: Teatro clásico y actual en español*. Madrid: Ediciones Complutense, 2017. 246 s. ISBN: 9788466935579.
- GARCÍA BARIENTOS, José-Luis. *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid: CSIC, 1991. 287 s. ISBN: 9788500071840.

GOTTHARDT, Alexxa. The Photograph That Made a Martyr out of Muhammad Ali. *Artsy* [online]. 2018, 2018-11-07 [cit. 2024-04-27]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-photograph-made-martyr-muhammad-ali>

HANSEN, William F. *Handbook of classical mythology*. ABC-CLIO, 2004. 394 s. ISBN 1-57607-226-6.

HÉSIODOS. *Zrození bohů*. Překlad Julie Nováková. Praha: SNKLHU, 1959. 51 s.

HUDSON, Jill. Muhammad Ali's 1968 'Esquire' cover is one of the greatest of all time. *Andscape* [online]. 2017, 2017-05-31 [cit. 2024-04-27]. Dostupné z: <https://andscape.com/features/muhammad-ali-1968-esquire-cover/>

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 365 s. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.

LEONARD, Candyce, John P. GABRIELE. *Teatro de la España democrata: Los noventa: Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Alfonso Plou, Rodrigo García y Antonio Álamo*. Madrid: Fundamentos, 2000. 256 s. ISBN 84-245-0740-1.

LUHANOVÁ, Eliška. *Zrození světa: kosmologie básníka Hésioda*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. 297 s. ISBN 978-80-7465-109-0.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Dialog a monolog. In: *Listy Filologické / Folia Philologica*, 67(3/4), 1940. s. 139–160. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/23457768>

OLERÍNY, Vladimír. Divadlo v premenách času. In: *Súčasná španielska dráma: zborník divadelných hier*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998. s. 259-263. ISBN 8085455706.

OLIVA, César. El teatro. In: *Historia y crítica de la literatura española IX*. Barcelona: Crítica, 1992. s. 432-456. ISBN 84-7423-545-6.

OVIDIUS, Leo NOVOTNÝ, Ivan BUREŠ a Eva KUŤÁKOVÁ. *Proměny*. Praha: Svoboda, 1974. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid/uuid:b1319390-c34a-11e4-b2e2-005056827e52>

PAPPOVÁ, Petra. *Divadelné myslenie v Španielsku v 20. a 21. storočí*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2013. 136 s. ISBN 978-80-558-0521-4.

*Rodrigo García – La Carnicería Teatro* [online]. 2023, [cit. 2024-12-05]. Dostupné z: <https://rodrigogarcia.es/>

RUIZ RUIZ, Mercedes, Yohayna HERNÁNDEZ. Pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene. Una charla con Rodrigo García. *Tablas* [online]. La revista cubana de artes escénicas, 3-4, 2008 [cit. 2024-12-05]. Dostupné z: <https://archivoartea.uclm.es/textos/pero-hay-que-hacerlo-si-no-que-gracia-tiene-una-charla-con-rodrigo-garcia/>

*Súčasná španielska dráma: zborník divadelných hier*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998. 266 s. ISBN 8085455706.

VICENTE, Álex. La faena taurina de Angélica Liddell sacude Aviñón. *El País* [online]. 2021, 2021-07-10 [cit. 2024-06-17]. Dostupné z: [https://elpais.com/cultura/2021-07-10/la-faena-taurina-de-angelica-liddell-sacude-avinon.html?event=go&event\\_log=go&prod=SUSDIG&o=susdig](https://elpais.com/cultura/2021-07-10/la-faena-taurina-de-angelica-liddell-sacude-avinon.html?event=go&event_log=go&prod=SUSDIG&o=susdig)