

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy

Bakalárska práca
Klára Kačurová

Performancie Slávy Daubnerovej
Sláva Daubnerová's Performances

Praha 2023

Vedúci práce: doc. Mgr. Martin Pšenička, Ph.D

Pod'akovanie

Týmto by som rada poďakovala všetkým, ktorý ku vzniku práce prispeli. Hlavne pánovi doc. Mgr. Martinovi Pšeničkovi, Ph.D. za jeho vedenie práce, ale aj pútavé semináre, ktoré mi otvorili dvere k postdramatickému divadlu.

Ďakujem svojej rodine a priateľom, ktorí to so mnou zvládli. Hlavne Petre a Anete za nespočetné množstvo debát a rád, bez ktorých by som sa nezaobišla.

Čestné prehlásenie:

Prehlasujem, že som bakalársku prácu vypracovala samostatne, že som správne citovala všetky použité pramene a literatúru a, že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia, či k získaní iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe 25. 5. 2023

Klára Kačurová

Abstrakt:

Bakalárska práca sa zaoberá tvorbou umelkyne Slávy Daubnerovej, ktorá má široké pole pôsobenia, avšak v tomto texte sa zaoberám jej performanciami. Jej tvorbu skúmam v kontexte slovenskej feministickej réžie, ale aj jej vývoja. Zároveň sa práca snaží o vymedzenie jej tvorby ako takej. Snaha o začlenenie sa prejavuje cez prácu s teoretickými textami, primárne *Estetikou performativity* Eriky Fischer-Lichte, v ktorých hľadám oporu a vyčlenenie danej divadelnej tvorby. Daubnerovú vkladám do kontextu postdramatickej réžie, kde si pomáham Lehmannom. Vyčleňujem herné pole, používané znaky a prvky, konkretizujem divákovu funkciu v performanciách. Následne sa v práci nachádzajú kapitoly, ktoré bližšie rozoberajú jednotlivé performancie. Konkrétne sa jedná o *Cells*, *Hamletmachine*, *M.H.L.* a záverečné dielo *Masterpiece*. V týchto častiach nejde o vysvetlenie dejovej línie, primárne sa snažím poukázať na používanie jednotlivých divadelných prvkov, a ich pole pôsobenia, na základe teórie Fischer-Lichte, o ktorú sa práca opiera.

Kľúčové slová:

Performancia, Sláva Daubnerová, performerka, slovenská feministická réžia, divadlo 21.storočia, postdramatické divadlo.

Abstract:

The bachelor thesis deals with the work of the artist Slávy Daubnerová, who has a wide field of activity, but in this text I am dealing with her performances. I examine her work in the context of Slovak feminist theatre, as well as its development. At the same time, the thesis attempts to define her work as such. The attempt at inclusion manifests itself through work with theoretical texts, primarily Erika Fischer-Lichte's *Aesthetics of Performativity*, in which I seek to support and isolate the theatrical work in question. I place Daubnerová in the context of post-dramatic directing, where I take help from Lehmann. I map the field of play, the signs and elements used, and concretise the spectator's function in the performances. Subsequently, the thesis includes chapters that discuss the individual performances in more detail. Specifically, *Cells*, *Hamletmachine*, *M.H.L.*, and the final work: *Masterpiece*. These sections are not concerned with an explanation of the storyline; I am primarily concerned with highlighting the use of particular theatrical elements, and their field of action, based on the Fischer-Lichte's theory that underpins the thesis.

Key words:

Performance, Sláva Daubnerová, performer, Slovak feminist directing, 21st century theatre, postdramatic theatre.

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvod..... | 7 |
| 1. Sláva Daubnerová..... | 8 |
| 1.1 Obdobie P.A.T. | 8 |
| 1.2 Performancie a ich náčrt | 9 |
| 1.3 Divadelná réžia | 10 |
| 1.4 Operná réžia..... | 11 |
| 2. Performancia..... | 12 |
| 2.1 Performancia a postdramatické divadlo..... | 15 |
| 2.2 Problematická Fischer-Lichte | 16 |
| 2.3 Prejavy performancie v tvorbe Slávy Daubnerovej | 18 |
| 3. Slovenská feministická réžia..... | 20 |
| 3.2. Slovenské feministické začiatky | 20 |
| 3.3. Feminizmus a performancia..... | 21 |
| 4. Cely..... | 23 |
| 5.Hamletmachine | 25 |
| 6. M.H.L..... | 28 |
| 7. Masterpiece | 32 |
| Záver | 38 |
| Použitá literatúra | 39 |

Úvod

Vo svojej práci, s názvom *Performancie Slávy Daubenrovej*, som sa zaoberala práve jej tvorbou. Bližšie som sa pozrela na spôsob akým pracovala na jednotlivých performanciách, aké prostriedky využíva a čo ich spája. Keďže ide o osobu so širokým záberom, či už sa jedná o divadelnú réžiu, herectvo, scenár, pohyb... bolo potrebné si bližšie špecifikovať výsek jej tvorby. Považujem za dôležité pozrieť sa práve na jej performancie ako celok, no zároveň pomenovať postupy tvorby, ktoré sa u nej objavujú. Jedná sa o isté načrtnutie a vhl'ad do problematiky jej divadelnej réžie, práce s pohybom, výtvarnou časťou, technológiami a všetkým, čo vo finále tvorí pevný celok.

V priebehu niekoľkých rokov vytvorila sériu diel, ktoré majú spoločné vlastnosti. Ona sama pracuje pri performanciách s niekoľkými postupmi, ktoré sa v priebehu rokov vyvíjajú. Dotýka sa dokumentárneho divadla, technológií, využíva multimédia ako jeden z hlavných pilierov jej tvorivých postupov. Je dôležité sa pozerať na jej dielo ako prepojenie osobných príbehov iných, s jej vlastnou výpoveďou, ktorá preteká jednotlivými dielami a vyvrcholeným je posledná performance *Masterpiece*, ktorou uzatvára tento spôsob tvorby.

Pri písaní som vychádzala zo záznamov jednotlivých performancií a rozhovorov s autorkou, ktoré ponúkajú vhl'ad do problematiky. Mojim cieľom nebolo vyslovene opisom predstaviť, čo sa na javisku odohrávalo. Išlo mi o kontextové prepojenie jej postojov k tomuto typu umenia s divadelnou teóriou. Vzhľadom na túto snahu som sa opierala o Lehmannovo *Postdramatické divadlo*, ktoré dovoľuje začlenenie režisérskych tendencií Slávy Daubnerovej. Táto práca sa však nezaobíde ani bez načrtnutia, nahliadnutia do teórie performativity, ktorú ponúka Erika Fischer-Lichte v svojej práci *Estetika performativity*.

Okrem istého poetického zaradenia je tu potrebné sa zamerať aj na kontext vyslovene slovenský, ktorý do výraznej miery zasahuje do autorkinej tvorby. Tam som vychádzala nie len zo "všeobecných" dejín divadla na území Slovenska, ale hlavne z jednotlivých zborníkov teatroológov, ako napríklad *Súčasné slovenské divadlo v dobe spoločenských premien*, čo ponúka celkom široký pohľad na divadlo v období rokov 1989 - 2015.

1. Sláva Daubnerová

Pre bližšie pochopenie tvorby umelca je potrebné pozrieť sa aj na základné informácie o jeho živote, na jeho cestu. Sláva Daubnerová (1980) pochádza z Prievidze, kde vyštudovala strednú školu. V tomto malom meste sa nenachádza žiadne profesionálne divadlo, ktoré by ju mohlo ako budúcu umelkyňu ovplyvniť, no aj napriek tomu sa k divadlu dostala, tomu amatérskemu. Ako sama v niekoľkých rozhovoroch spomína, na jej ceste bolo niekoľko dôležitých ľudí, jednou z nich bola Katarína Súkeníková,¹ ktorá v tej dobe združovala mladých ľudí so záujmom o umenie. Práve vďaka nej si vytvorili amatérsky divadelný spolok a zúčastňovali sa prehliadok, čím sa dokázala priblížiť prostrediu, ktorému sa o niekoľko rokov neskôr začala venovať aj na profesionálnej úrovni.

1.1 Obdobie P.A.T.

Po absolvovaní strednej školy Sláva študovala na Univerzite Komenského, konkrétne kulturológiu, kde v roku 2004 získala magisterský titul. Ešte počas štúdia založila platformu P.A.T. „Vznikla roku 2003 ako nezisková organizácia, ktorá nadväzovala na naše aktivity ešte z čias amatérskeho divadla v Prievidzi. Primárne som chcela zastrešiť aktivity divadla, ale aj organizovanie kultúrnych akcií.“² Sláva sa vďaka tomuto projektu dokázala venovať práve menším žánrom, ktoré v umeleckom dianí nezískavali dostatočný priestor. Na projekte vtedy spolupracovalo niekoľko osobností,³ jedným z najvýznamnejších bol napríklad Emil Leeger.⁴ Postupom času sa v roku 2006 táto platforma transformovala na profesionálne združenie, ktoré fungovalo výhradne na divadelnú produkciu. Práve pod jeho záštitou Sláva Daubnerová predstavila niekoľko jej sólo performancií (*Cely (2006)*, *Hamletmachine (2007)*, *Polylogue (2008)*, *M.H.L. (2009)*, *Some Disordered Interior Geometries (2011)*, *Iluminárium (kabaret kuriózných úkazov) (2011)*, *Untitled (2012)*). *Untitled* sa stalo posledným, dalo by sa povedať

¹ Katarína Súkeníková sa venovala prevažne bábke, preto v roku 1995 spolu s Jurajom Jaškom založili Bábkové divadlo pre dvoch. Okrem tejto umeleckej činnosti sa stala manažérkou kultúry pre umelecký prednes, divadlo a literatúru v Regionálnom kultúrnom centre v Prievidzi.

² DUCHOVÁ, Zuzana a Slávo KREKOVIČ. *BA!! Miesta živej kultúry (1989-2016)*. s.119

³ Teo Heriban, Andrej Šoltés, Emil Leeger, Heňo Žucha,...

⁴ Emil Leeger (pôvodne Emil Píš) pôsobí ako pedagóg, doktorand na Katendre tanečnej tvorby VŠMU v Bratislave. Okrem iného sa venuje choreografii, akrobacii, herectvu. Stal sa tanečným objavom roka 2009 a taktiež získal Cenu Bedřicha Füsseggera.

rozlúčkovým javiskovým dielom, ktoré sa spája s P.A.T. Nasledujúcu umeleckú tvorbu sa rozhodla Daubnerová predstavovať pod svojim vlastným menom.

1.2 Performancie a ich náčrt

Už v predchádzajúcej kapitole som spomenula, aspoň súpisom, performancie, ktoré sa odohrávali pod záštitou P.A.T. Ich premiestnením pod inú hlavičku sa však diela výrazne nemenia. Dalo by sa povedať, že vo všetkých dielach Daubnerovej ide o načrtnutie cesty umelca, táto téma však môže pôsobiť ešte výraznejšie prevedená priamo pod menom autorky.

Samotné performancie majú niekoľko spoločných znakov, o ktorých ešte bude v práci bližšia reč. Na úvod sa mi zdá vhodné aspoň zhruba načrtnúť postupy a formy, v ktorých sa budeme nasledujúce stránky pohybovať.

Ak by sme chceli pristúpiť ku charakteristike jednoducho a odbiť ju jednou vetou, pochybujem, že by to malo výpovednú hodnotu. Vieme však vypichnúť isté špecifické momenty, ktoré tvorbu prepájajú. Jedným zo základných črt diel, nie však všetkých, je ich dokumentárnosť a práca s dokumentárnym typom divadla. Daubnerová si vyberá silné osobnosti z umeleckej brandže, konkrétne významné ženské postavy, a pracuje s ich textami, výrokmi, biografiami. Jedná sa o hlbokú rešeršnú činnosť, ktorú podstúpila napríklad pri inscenovaní *M.H.L.* (2009), kde sa ponorila do štúdia prvej ženskej slovenskej režisérky Magdy Husákovej-Lokvencovej. Tento prístup k práci sa prejavil už pri prvej sólovej performancii *Cely* (2006). Denníkové zápisky, rôzne rozhovory, tvorba umelkyne Louise Bourgeoisovej „sa pre mňa stali východiskom v období, keď som hľadala spôsob, ako sa postaviť na javisko sama za seba a nájsť odvahu formovať vlastné pocity,“⁵ takto objasňuje autorka výber osobnosti, zároveň nám ponúka cestu, akou čítať jej performancie. Nejedná sa len o zameranie na výpovede iných umelkýň, ide práve o prepájanie skúseností Slávy Daubnerovej so skúsenosťami iných, o ich konfrontáciu, ale aj poukázanie na podobnosti. Rozhodne nie je tajomstvom, že pri tomto type umeleckého diela o sebe autorka vypovedá, ide skôr o nástroje, ktoré k tomu použije. Netreba diela ako sú *Cely*, *M.H.L.*, *Untitled* vnímať len ako snahu ukázať umelca, z ktorého denníkov vychádza.

⁵ DAUBNEROVÁ Sláva. Cesta umelca/umelkyne ako téma. s. 104.

Ďalším spôsobom, akým umelkyňa vyjadruje seba skrze tému iných, je napríklad *Solo Lamentoso* (2015). Sláva sa tu zaoberá silne medializovaným, na prvé počutie v celku dosť bizarným príbehom, spievajúceho domu v Štúrove.⁶ Pri tomto diele ide o pohľad dovnútra tohto domu, a do vnútra osoby, ktorá je zodpovedná za „cirkus,“ ktorý nastal. Znova sa tu držíme dokumentárneho divadla, keďže autorka čerpala zo súdnych spisov, reportáží a podobne. Dielo je však do veľkej miery zamerané na spoločnosť v ktorej žijeme, než na individualitu, o ktorej Daubnerová väčšinou vypovedá.

1.3 Divadelná réžia

Ako umelec je Sláva Daubnerová prítomná v niekoľkých divadelných žánroch. Okrem performancií, ktorými sa táto práca primárne zaoberá musíme, aspoň letmo, spomenúť a načrtnúť jej vyslovene režisérsku polohu a tvorbu v menších, či väčších kamenných divadlách.

Ak by sme chceli istým spôsobom prepájať spôsob tvorby performancií a divadelnej produkcie tohto typu, môžeme začať rozpravu už pri jej prvom hostovaní v Brne, konkrétne v HaDivadle, kde sa začala sezóna 5. 10. 2012 premiérou inscenácie *Súmrak samců*, ktorá vychádza z novinového článku časopisu Respekt. Je tu teda jasná tendencia v istom zmysle vychádzať z dokumentov a spisov, ako tomu bolo napríklad pri *M.H.L.*

Daubnerová sa však nedržala len experimentálnejších scén, svoje režisérске schopnosti ukázala aj v Slovenskom národnom divadle (SND), kde režírovala dve inscenácie. Prvou bolo *Desatoro (Cti otca svojho i matku svoju)*, s premiérou v roku 2014. Jednalo sa o projekt, kde bolo prizvaných 10 režisérov, ktorý spracúvali jednotlivé príkázania a konfrontovali ich s vlastným pohľadom. Po réžii tejto krátkej, približne dvadsaťminútovej časti, Daubnerová dostala možnosť podieľať sa aj na celovečernej inscenácii. *Spievajúci dom* mal v SND premiéru v roku 2017. Mohlo by sa zdať, že sa jedná o prepracovanejšiu verziu *Solo lamentoso* (2015), keďže námet je totožný s inscenáciou v SND. K samotnej téme je však pristupované odlišným spôsobom. Zatiaľ čo v performancii vidíme osud milovníčky opery, pozeráme sa na dané situácie primárne jej očami, v *Spievajúcom dome* máme možnosť nahliadnuť na osudy jednotlivých postáv, dopady

⁶ Jedná sa o silne medializovanú kauzu, ktorá trvala 16 rokov. Éva N. púšťala 16 hodín vkuse áriu Verdiho opery *La Traviata*. Dalo by sa povedať, že išlo o pomstu susedom, ktorí sa veľmi aktívne rôznymi spôsobmi snažili hudbu umlčať.

opernej hudby na okolie a jednotlivé životy. Daubnerová bola za scénografiu v tejto inscenácii nominovaná na Cenu Dosky 2017. Taktiež bola nominovaná ako autorka a režisérka na Cenu Nadácie Tatra banky za umenie 2017.

1.4 Operná réžia

Sláva Daubnerová získala svoju prvú skúsenosť ako režisérka opery v roku 2013, kedy sa v Košiciach podieľala na tvorbe dokumentárne ladenej opery *66 sezón*, ktorú skomponoval Marek Piaček.⁷ Jednalo sa o jednu z prvých moderných slovenských opier, ktorá vychádzala z rovnomenného dokumentárneho filmu Petra Kerekesa z roku 2003. Daubnerovú k tomuto projektu oslovila Silvia Hroncová práve po zahliadnutí jednej z jej performancií, konkrétne *M.H.L.*, vycítila, že by sa operná tvorba mohla hodiť k jej postupom.⁸

Práve Silvia Hroncová pozvala režisérku do pražského Národného divadla, keďže tam v danej dobe pôsobila ako riaditeľka opery. Daubnerovej „pražský debut, večer jednoaktoviek Dmitrija Šostakoviča *Orango/Antiformalistický jarmok* (2014), zožal veľký úspech u českej kritiky i divákov a výborne zarezoval aj pri bratislavskom hostovaní ND na festivale Eurokontext v SND. Bol manifestáciou režisérkinho citu pre tragikomiku, aj jej schopnosti čítať medzi riadkami partitúr a zašifrované pointy pretaviť do originálnych, neopozieraných scénických metafor.”⁹

Následne sa v tomto prostredí venovala titulom ako *Rómeo a Júlia*, *Výlety pána Broučka*, či *Lolita* od skladateľa Rodiona Ščedrina, ktorý bol neskôr zaradený do repertoáru v petrohradskom Mariinskij teatr, kde bol nominovaný aj na cenu Zlatá maska v kategórii Najlepšia inscenácia. Následne režírovala niekoľko opier v nemecky hovoriacom prostredí, ako napríklad Strauss: *Salome*, Badisches Staatstheater Karlsruhe, z roku 2022.

⁷ Marek Piaček je slovenský skladateľ, flautista a na svojom konte má aj niekoľko teoretických diel, ktoré sa primárne zaoberajú kompozíciou. Vyštudoval VŠMU v Bratislave, kde sa zameriava primárne na kompozíciu, ktorej sa následne venoval aj v doktorandskom štúdiu. Zaoberá sa primárne multimediálnymi projektami, preto má na svojom konte aj niekoľko opier.

⁸ STRÝČKOVÁ, Katarína. V ženskom rode: Sláva Daubnerová: Moje profesionálne schopnosti neurčuje to, ako vyzerám. [podcast] In: *Denník N podcasty*

⁹ MOJŽISOVÁ, Michaela. Sláva Daubnerová. Medzinárodná kariéra opernej režisérky, ktorú doma nepoznáme.

2. Performancia

Prvé zavedenie a aktívne používanie pojmu performatívny priniesol John L. Austin.¹⁰ Pohybujeme sa tu na poli filozofie jazyka, kde „zistil, že vyslovené vety nemusia slúžiť len k vyjadreniu zdelenia, a teda ako tvrdenie, ale bývajú často úzko späté s konaním, čím vymedzil základný rozdiel medzi konštantívnou a performatívnou výpoveďou.“¹¹ Treba mať na pamäti, že „Austin založil pojem „performatívny“ výhradne v spojení s rečovým aktom,“¹² úplne to však nevyklučuje aplikáciu na telesné akty. Mimo iného, vytvoril aj zoznam podmienok, ktoré by mali byť splnené pre úspešnú performatívnu výpoveď.

Teória performativity sa však začala rozvíjať primárne po tom, čo bol rečový akt uznaný ako konanie, tým pádom sa skúmanie tohoto fenoménu presunulo aj do iných disciplín, primárnym prínosom bolo preniknutie do kultúry. „V deväťdesiatych rokoch došlo ku zmene bádateľských metód... do popredia sa dostalo poňatie „kultúry ako performancie“. Ďalej došlo k redefinícii konceptu performativity, ktorý v sebe od tej chvíle explicitne zahŕňal aj fyzické konanie.“¹³ V tomto momente sa objavila Judith Butler, ktorá koncept performativity nespájala s Austinom, ale vychádzala z úplne iných teórií a postojov. Nastáva tu dôležitý zvrät, kedy sa do performativity dostáva fyzické konanie, ktoré je hlavným rozdielom medzi dvoma postojmi. Pri jej teórii sa stretávame s tvrdením, že performatívnosť musí byť nereferenčná a dramatická. Fyzické konanie je nereferenčné, keďže nepredstavuje tu nič dopredu dané a zároveň je dramatické, keďže telo nie je nič dané, neustále sa tvaruje. „Telo je aj vo svojej špecifickej materiálnosti výsledkom procesu opakovania určitých gest a pohybov. Až toto konanie formuje formuje telo individuálne, genderovo, etnicky aj kultúrne. Performatívne akty utvárajú identitu ako telesnú aj spoločenskú skutočnosť.“¹⁴

Fischer-Lichte ponúka štyri aspekty, ktoré performatívnemu umeniu pomáhajú v utváraní materiálnosti, prípadne v zaujatí diváckej pozornosti. V tomto smere svoj výklad začína

¹⁰ Zaviedol ho do filozofie jazyka práve cez svoj prednáškový cyklus *How to do things with words*, ktorý prebehol na Harvarde v roku 1955

¹¹ FISCHER-LICHTE, Erika. Estetika performativity s 30.

¹² Tiež tam. s. 31.

¹³ Tiež tam. s. 33.

¹⁴ Tiež tam. s. 35.

telesnosťou, ktorá sa v tomto type produkcie dostáva výrazne do popredia. Panuje tu uvedomenie, že herec ako taký (prípadne performer), nemôže byť odtrhnutý od svojho tela, zároveň tu nie je nutnosť držať sa literárnej predlohy, ktorá mohla byť pre hercov v minulosti istým spôsobom limitujúca. Performer nie je otrokom role, dokáže, a mal by, zvýrazňovať vlastnú telesnosť, čo do veľkej miery súvisí aj s istým ukázaním zraniteľnosti. Často sa v tomto prípade využíva pohybová repetícia, či spomalené tempo pohybov (oba prípady sa objavujú aj u Daubnerovej), kedy divák viac vníma tempo, intenzitu, energiu, prevedenie pohybov, vďaka čomu viac vyvstáva samotná materiálnosť, zároveň jedinečnosť tela.¹⁵ S telesnosťou sa v tomto kontexte spája aj prezentnosť, ktorá je v performačnom umení chápaná ako schopnosť performerovho tela pôsobiť na diváka, ktorý ho vníma telesne. Fischer-Lichte sa zaoberá aj zvieracím telom, čo si dovoľím pre zameranie tejto práce vynechať, keďže týmto smerom sa vo svojej tvorbe Sláva Daubnerová neuberá.

Ďalším dôležitým pominutelným prvkom je **priestorovosť**. „Neexistuje před představením, po něm ani „nad“ ním, ale vzniká – stejně jako tělesnost a zvukovost – výhradně během představení a díky němu. Nelze ji proto změňovat s prostorem, v němž vzniká.“¹⁶ Jej podstata nie je nič dané, musí neustále vznikať. Performancie s ňou vedia pracovať rôznym spôsobom, kedy sa napríklad manipuluje s hranicou medzi javiskom a hľadiskom, prípadne sa dané priestory ani jasne nevytýčia, či sa prelínajú. Performatívny priestor pracuje s myšlienkou neštandardného využitia priestoru ako takého. Využitie nedivadelnej budovy má v sebe istú atmosféru, ktorá je jedinečná, netreba však „klasické“ usporiadanie zahadzovať do koša ako bezatmosférové. Atmosféra, ako taká, sa nedá vyslovene pripísať objektom, či subjektom, ale vzniká a pociťujeme ju medzi nami. Práve cez ňu však vieme vnímať sami seba, uvedomovať si svoju telesnosť v kontraste s okolím. Medzi jej základné tvorivé prvky patria pach, rôzne zvuky a svetlo.

Zvukovosti je vlastná veľká sila, keďže dokáže diváka ovplyvniť nie len v prítomnom okamihu, ale má dopad aj do budúcnosti, napríklad ak vyvolávame strach, ktorý sa prejavuje aj po fyzickej stránke, nie iba v podobe zmeny nálady. Je dôležité si tu uvedomiť, že zvukovosť nie je len hovorené slovo, jedná sa o hudbu, šumy, najrôznejšie druhy zvukov, smiech, krik a podobne.

¹⁵ Tiež tam .s. 122.

¹⁶ Tiež tam. s. 156.

V performanciách sa často objavuje hra s hlasom, a hlavne s rečou ako takou, kedy sa napríklad jednotlivé písmená v slove rôzne rozkladajú a skladajú. Zvukový priestor vytvárajú herci/performeri, diváci, ale aj okolie divadelného priestoru pokiaľ sú v ňom dané zvuky zachytené. Priestor vďaka tomu v podstate stráca svoje jasne dané hranice, teda hranice hracieho priestoru. So zvukovým priestorom sa dá pracovať ak aktéri počítajú s náhodou, ktorá do daného tvaru vstupuje pomocou zvukov z okolia, či od divákov.

„**Prostorovst** býva utvárená zvukovosťou, a to, jak jsme mohli vidět, nejen v podobě atmosférického prostoru. S hlasovostí však vstupuje do hry také tělesnost. Hlasem se utvářejí všechny tři typy materiálnosti: tělesnost, prostorovst i zvukovost.“¹⁷ Súvzt'ažnosť tela a hlasu sa do veľkej miery prejavuje hlavne pri expresívnejších vyjadreniach, napríklad krik, kedy sa využíva aj istá gestika, či postoj tela. Práve vďaka tomu sú diváci schopní uvedomiť si a vnímať materiálnosť daného hlasu. Performancia sa v istých podobách snaží o oddelenie hlasu od reči, napríklad v postupoch kedy reč prestáva byť zrozumiteľná a rôzne sa deformuje. Hlas často stráca svoju príslušnosť k rodu, veku, či etniku a stáva sa polymorfným, čo sťažuje jednoznačný výklad bez toho, aby bola narušená zrozumiteľnosť. V takých dielach nastáva napätie medzi rečou a hlasom, ktorý však takto nie je nikdy v pozadí, a stáva sa tak vnímateľným pre diváka.¹⁸ Hlas je výrazne pominuteľným materiálom, v ktorom sa: „spája zvukovosť, tělesnost a prostorovst, a také se v něm zjevuje neustále nově vytvářená materiálnost představení.“¹⁹

Časovosť na rozdiel od telesnosti, priestorovosti, zvukovosti nevieme zahrnúť do materiálnosti predstavenia. Je však podmienkou jeho možného trvania v priestore.²⁰ V nezávislosti od trvania predstavenia je potrebné vytvoriť spôsob regulácie času, napríklad zdvihnutím opony, či prestávkou. V performancii sa stáva časovosť jedným zo základných princípov samotnej organizácie času a jeho štruktúrovania. Poznáme dva princípy, ktorými vie byť časovosť daná a to rytmus a časové intervaly, s ktorými ako prvý pracoval John Cage.²¹ V skratke išlo o to, že každý zúčastnený dostal popis svojej akcie spolu s časovým vymedzením, teda časovými

¹⁷ Tiež tam. s. 181.

¹⁸ Tiež tam. s. 185.

¹⁹ Tiež tam. s. 187.

²⁰ Tiež tam. s. 187.

²¹ Použil ich v skladbe *Bezmenny event*, ktorá sa uvádza roku 1952 v letnej avantgardnej škole Black Mountain College

intervalmi, ktoré participantovi dávali istú formu voľnosti, no zároveň veľmi jasné obmedzenie. Nejednalo sa o využitie chronologického plynutia času, kedy chceli na hracej ploche predviesť koherentný dej, ktorý bude mať veľmi jasný začiatok, zápletku a koniec. Čas nemohol byť vnímaný kontinuálne, jednotlivé akcie (ako prelievanie vody z vedra do vedra, tanec, prehrávanie hudby z gramofónu,..) pôsobili skôr ako samostatne fungujúce ostrovy. Takéto oddeľovanie jednania navodzuje dojem diskontinuity, či nesúvislosti. „Časové intervaly v kombinácii s náhodným princípom vytvárely časové ostrúvky, ktoré umožnily jejich špecifickou emerzi a tu nejen zdôrazňovali, ale dokonca vystavovali na obdiv, a tým publiku umožnily její intenzivní procítění.“²² Rytmus je naopak veľmi bežnou a dokonca nutnou časovou štruktúrou v každom divadelnom diele. V performačnom umení je jeho pozícia dôležitejšia, než v produkcii „klasického“ divadelného tvaru. Je jedným z hlavných organizátorov času ako takého. Dokáže regulovať zánik a vznik vzťahov medzi pomínuteľnými prvkami (telesnosť, zvukovosť, priestorovosť). Nevzniká presným opakovaním, ale práve rôznymi odchýlkami a repetíciou. Jednotlivé zložky divadelného tvaru dehierarchizuje, divák ich tak dokáže vnímať oddelene. Všetky zložky sú vďaka tomu rovnako dôležité. Mimo toho je rytmus ľudskému telu veľmi blízky, už len z podstaty našich fyziologických procesov (fungovanie srdca, krvného obehu, dýchanie,..) na základe čoho dokáže rytmus ako taký veľmi dobre vnímať.

2.1 Performancia a postdramatické divadlo

Lehmann vo svojej knihe *Postdramatické divadlo* prirovnáva performačné umenie ku konceptuálnemu. „Môžeme postdramatické divadlo chápať ako pokus konceptualizovať umenie v tom zmysle, že neponúka reprezentáciu, ale bezprostrednú reálnu skúsenosť.“²³ Hlavnou podstatou tohto typu umenia je podľa neho priama, a hlavne spoločná, skúsenosť umelcov a divákov. Preto sa za primárny performačný postup považuje komunikácia face to face. Herec tu však nekomunikuje s divákom pomocou istej roly a masky, ide to o živosť, prítomnosť človeka.²⁴ Telo performerera sa často objavuje na scéne ako objekt, materiál.

²² Tiež tam. s. 192.

²³ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. S. 155.

²⁴ Michael Kirby v závislosti na rozvíjajúce sa herectvo zaviedol pojmy *acting* (hranie) a *not-acting* (nehranie), kedy pridáva aj delenie na základe kontextového herectva na *full matrixed acting* (herectvo plne v kontexte), *non-matrixed acting* (herectvo mimo kontextu). Jeho dôležitosť spočíva v skúmaní

Performačné umenie so sebou nesie aj istý nádyh agresie, či nebezpečenstva. Jedná sa hlavne o obdobie šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, kedy sa začala objavovať bolesť, siahanie si na vlastné dno, fyzické ohrozenie ako pokus o narušanie istých spoločenských noriem a zvyklostí.²⁵ Umelci sa tu často zverovali do rúk divákovi, kedy s nimi nastávala priama komunikácia, čo však nie vždy dopadlo podľa očakávaní. Nemusí to v každom jednom vzbudiť pocit zodpovednosti nad telom druhého. Sú možné, a historicky potvrdené situácie, kedy sa v divákoch prejavila agresivita a peformancia musela byť ukončená. Vytvorenie prostredia, kde sa stierajú hranice nemusí nutne prinášať bezpečné a uvážené jednanie.

Práve pri rôznych extrémnych, fyzicky náročných, či život ohrozujúcich dielach sa môžeme stretnúť s otázkou, čo vlastne ešte peformancie je a čo už označiť za exhibicionistické správanie. Tu Lehmann odpovedá: „Peformancie je to, čo takto ohlasujú tí, ktorí ju predvádzajú. Vymedzenie peformancie neprebíha podľa vopred stanovených kritérií, ale predovšetkým podľa jej komunikačného úspechu.“²⁶ Na diváka tu padá nutnosť byť partnerom divadla, nemôže sa pohybovať nedotknute a z pohodlia svojej komfortnej zóny, kedy sa mu divadlo nemusí dostať pod kožu.

2.2 Problematická Fischer-Lichte

Dnes je už jasné, že *Estetika performativity* nedokáže pobrať a bezchybne popísať všetky procesy, ktoré sa objavujú pri tomto type tvorby. Nemusíme ísť ani ďaleko, už v Českom kontexte nájdeme niekoľko kritickejších pohľadov. Osobne som sa bližšie zaoberala performatívnou filozofiou Alice Koubovej, ktorá má pár výhrad k spomínanej práci. „Ačkoli Fischer-Lichte tvrdí, že postupuje v tradíci post-strukturalizmu a odovláva sa na Judith Butler, aby se jí podařilo dekonstruovat novověký dualismus, svými východisky a argumentačním postupem to popíra. Její blízkost k Judith Butler sa stáva pouze proklamativní. Klíčový úhybný manévř provede Fischer-Lichte ve chvíli, kdy se rozhodne operovat s performativitou na poli estetiky, kterou odlišuje od každodenní performance člověka ve světě.“²⁷ Koubová sa viac

a rozdělení herectva, kedy sa už nejedná o to „klasické“ herectvo. Jeho analýzu publikoval roku 1972 v *The Drama Review* pod názvom *On Acting and Non-Acting*.

²⁵ Napríklad Chris Burden, Orlan, Abramovič,...

²⁶ Tiež tam. s. 157.

²⁷ KOUBOVÁ, Alice. *Filosofické aspekty Estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte.*, s. 13.

venuje celej filozofii performativity vo svojej knihe *Myslet z druhého místa*, ktorá je prepletená podrobnejším výkladom, kontextom v oblasti performativity. Už na prvých stránkach poukazuje na vzťah, ktorý mala premena filozofie v 20.storočí, a teda k obratu k jazyku, telesnosti, ku štruktúre a medialite. To všetko však ide ruku v ruku s premenami v ostatných druhoch umenia.²⁸

Fischer-Lichte sa vo svojej publikačnej práci zaoberá performativitou, performačným umením a jeho estetikou. „Jejím záměrem je systematicky, podrobně a argumentačně propracované obhájit funkci nediskurzivní zkušenosti v rámci divadelní produkce, vysvětlit neredukovatelnost divadelního představení na jeho výklad, představit významnost neverbálních, emočních, tělových a emergentních forem působením performance,...“²⁹ Koubovej ide o skúmanie, či je možné na základe jej teórie o divadle premýšľať. Ukazuje ako sa Fischer-Lichte nepodarilo dostatočne vyriešiť otázku duality duše a tela. Zároveň do veľkej miery bojuje s jej poňatím skutočnosti v performancii vzhľadom na okolitý kontext.

Vo svojej práci využívam hlavne vytváranie materiálnosti diela, ktorú Fischer-Lichte zakladá na niekoľkých pilieroch. Nezachádzam hlbšie do iných kapitol a jej teórií, vzhľadom na ich občasné, až ezoterické, dosť vyhranené pôsobenie, ktoré práve Koubová v niektorých momentoch kritizuje. Primárne sa zameriava na problém herectva a tela, kedy sa vo svojich postojoch obracia k istému katarznému vnímaniu tela. Performanciu berie ako uskutočňovanie skutočnosti, ktorá nutne neberie na vedomie okolitý svet. Sama seba prehlasuje za jedinú skutočnosť. Problém však je, že sa k okoliu, k vlastnej histórii, ku kontextu nutne vzťahuje.³⁰ Vzhľadom na povahu tvorby Slávy Daubnerovej, ktorá vo svojich dielach otvára spoločenské témy a otázky, o svojich dielach a práci premýšľa v kontexte širšom, než je tu a teraz počas performance s danou časťou teórie Fischer-Lichte nepracujem. Zároveň sa samotná výrazne opiera o avantgardu, kde sa tvorba a samotné prevedenie do veľkej miery líšia od mnou vybranej autorky.

²⁸ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*.s. 7.

²⁹ Tiež tam. s. 98.

³⁰ Tiež tam. s. 10.

2.3 Prejavy performancie v tvorbe Slávy Daubnerovej

Diela Slávy Daubnerovej, ktoré sa vyznačujú samostatným pôsobením herečky, režisérky, scenáristky... na javisku sa dajú označiť za performatívne. Aká je motivácia a filozofia za využitím práve tohto typu divadelného vyjadrovania sa pokúsim v nasledujúcej kapitole bližšie rozobrať.

Ak by sme chceli vychádzať z Lehmana, ktorý sa ambiciózne snaží definovať časť divadelnej tvorby, ktorá sa vyznačuje neuveriteľne veľkou diverzitou, či už prístupmi, prevedením, prostriedkami a pôsobením, tak sa táto jeho snaha môže zdať až megalomanská. Pre jednoduchšie začlenenie do postdramatickej sféry vytvoril akýsi „zoznam“ znakov daného divadla. Upozorňuje však, že ide o pomocníka, ktorý nám pomáha toto divadlo začleniť, nie však uväzniť.³¹ Jedná sa o nehierarchizovanie divadelných znakov, simultánnosť znakov, istú hru s hustotou znakov, preplnenosť (tento tvar často nepozná hranice), muzikalizáciu, vizuálnu dramaturgiu, telesnosť, „konkrétne divadlo“ (termín funguje ako protiklad k abstraktnému umeniu, *exponovanie divadla samého pre seba*³²), prienik reálneho, udalost'/ situácia.

Lehmann pri performancii vyzdvihuje jej nutnosť komunikácie medzi publikom a performerom/mi, bezprostrednosť spoločného zážitku – konceptuálne divadlo. „Úlohou diváka už nie je mentálna rekonštrukcia, znovuvytváranie a trpezlivé kopírovanie fixného obrazu, ale mobilizácia schopnosti reagovať a zažívať, a využiť tak ponuku zúčastniť sa na procese.“³³ Daubnerová vo svojich performanciách síce fyzicky divákov nevyužíva, nepohybuje sa v priestore hľadiska, neťahá ich k sebe na javisko. Stále tam ostáva tento odstup a jasné „klasické“ rozdelenie pôsobiaceho poľa. Divákovi však nehovorí priamo čo si má myslieť, necháva mu priestor na premýšľanie a uchopenie. Núti diváka premýšľať nad videným a počutým, čo je jedným zo základov takto smerujúceho divadla.

³¹ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*.s. 94.

³² Tiež tam. s. 110.

³³ Tiež tam. s. 155.

Herec v performačnom divadle je špecifikum samo o sebe. Výrazne sa tu odkláňame od vciťovania sa do roly.³⁴ „V performancii sa rovnako ako v postdramatickom divadle dostáva do popredia liveness (živosť), provokatívna prítomnosť človeka namiesto stelesňovania postavy.“³⁵ To platí aj pri dielach Slávy Daubnerovej, avšak s jedným malým doplnením. Daubnerová často využíva príbehy žien.³⁶ Mohlo by sa zdať, že sa vo väčšine prípadov do ich príbehov vteľuje, nie nie je to však tak. Daubnerová využíva tieto príbehy a životy ako inšpiračné zdroje. Jedným z hlavných znakov jej tvorby je čerpanie z rôznych umelcov, ktorých prácu a dielo vkladá do toho svojho. Pristupuje k daným informáciám ako k inšpiračnému zdroju, ukazuje ich príbehy, no nemá potrebu sa vteľovať a ukazovať pravdu daných žien (väčšinou). Pristupuje k tomu s odstupom a vkladáním vlastných postojov a myšlienok. Na javisku je sama za seba: „...telo nepoužíva iba ako subjekt manipulácie, ale zároveň aj ako objekt, ako signifikantný materiál, vytvára také konanie pre samého umelca aj pre publikum estetický odstup.“³⁷ V jej tvorbe však vieme nájsť aj diela, ktoré nevychádzajú zo života iných ľudí, ale zameriavajú a vychádzajú priamo z autorky. Hlavným predstaviteľom tohto typu je *Masterpiece*, ktorý uzatvára jej cestu v performance prostredí. Performancie Slávy Daubnerovej sa nedajú zaradiť medzi tie, kde sa manipuluje s hranicami fyzických schopností. Tento typ ide mimo nej. Manipuluje so svojim telom v kontexte pohybového divadla. Pomocou tela vyjadruje myšlienky, ktoré sú v samotných dielach ukryté. Divák sa tak dostáva do situácie, kedy o dianie na javisku musí aktívne premýšľať, podstata performance mu nie je jasne daná. „Vymedzenie performance neprebíha podľa vopred stanovených kritérií, ale predovšetkým podľa jej komunikačného úspechu.“³⁸ Lehmann tu otvára dvere rôznym typom spracovania performance, nesnaží sa ju okliešťovať. Bližšie špecifikovať diela tohto typu, ich zaradenie do rámcov a pravidiel, nemusí vždy fungovať, keďže sa jedná o vcelku širokú škálu prístupov a spracovaní. Daubnerovej performance odovzdávajú divákovi otázky a témy, ktoré sa autorky samotnej blízko dotýkajú, komunikuje ich na viacerých úrovniach diela, k čomu sa ešte v nasledujúcich kapitolách práce bližšie dostanem.

³⁴ Bližšie tému acting a non-acting rozvíja Michael Kirby, ktorý tieto pojmy založil. Jeho dôležité postavenie spočíva v tom, že ako prvý definoval a zaoberal sa herectvom, ktoré nemá za úlohu vteľovanie, ale jedná sa o oblasť, ktorá sa nachádza mimo „klasického“ herectva.

³⁵ Tiež tam s.156.

³⁶ Napríklad v *Solo Lamentoso* vidíme príbeh ženy, ktorá bola pani spievajúceho domu, *M. H. L.* sa točí okolo prvej slovenskej režisérky Magdy Husákovvej – Lokvecovej,..

³⁷ Tiež tam. s. 158.

³⁸ Tiež tam. s. 157.

3. Slovenská feministická réžia

Sláva Daubnerová je významnou ženskou predstaviteľkou v slovenskom divadelnom prostredí. Nevypovedá o tom len jej rodové zaradenie, ale aj špecifiká tvorby, konkrétne aj tej performatívnej. Rodová tematika je u nej prítomná, dá sa povedať, v každom diele. Často sa jedná o silné výpovede, ktoré pramenia či už z vlastného chápania svojej osobnosti, alebo z diela a života iných žien. Sláva svoj jasný postoj utvrdzuje hlavne v performanciách, ktoré sú založené na princípoch dokumentárneho divadla, kedy skúma životy verejne známych žien, umelkýň. Asi najvýraznejším príkladom je performance *M. H. L.*, pri ktorej Daubnerová vychádza zo života prvej slovenskej režisérky.

3.2. Slovenské feministické začiatky

Základným odrazovým mostíkom, ako tomu už často v našich geopolitických podmienkach býva, pri komunikácii a rozvoji feministického divadla je rok 1989. V tomto roku sa zaznamenávajú prieniky feminizmu do nášho divadelného priestoru. „Feminizmus u nás nemal oporu v masových prejavoch ženskej (a mužskej) komunity, ako to bolo v 60. až 90. rokoch 20. storočia v západnej Európe a v USA.³⁹ Táto skutočnosť zasahuje do divadelného diania. S absenciou sociálneho hnutia súvisí deficit feministického diváckej subkultúry.“⁴⁰ Práve absencia ženského publika do veľkej miery vplývala na rozvoj daného divadla.

Ďalším dôležitým aspektom absencie tohto typu divadla je samotná prax. Divadlo ako také funguje na zložitom systéme, jedná sa o inštitúciu, ktorej existencia závisí na niekoľkých zložkách divadla. Rozhoduje v ňom viacero ľudí a občas je náročné do daného procesu vtrhnúť a inovovať ho. Aby do tohto prostredia, a týchto prístupov vtrhla osoba, ktorá by aktívne

³⁹ V USA a Británii môžeme sledovať nástup feminizmu už okolo roku 1970 (V USA a to spája s rokom 1969, kedy bol zverejnený prvý feministický manifest *Redstockings*, a o rok na to otvorené prvé feministické divadlo *It's All Right to be Women Theatre*) v tomto období pozorujeme veľký nárast ženských autoriek, dramatičiek, ktoré sa vo svojej tvorbe vyjadrujú k daným témam, hľadajú svoju ženskú kultúru. Postupne sa začali objavovať aj autorky z etnických menšín, či lesbické, gay, queer skupiny. K rozvoju rozhodne pomohol aj vznik ženských performancií, ktoré sa v tej dobe často nachádzali na hraniciach fyzických možností (napríklad M. Abramovič). Nakoniec vznik asociácií na podporu ženského umenia podnietil vznik feministického teatrologie. Jednou z vedúcich osobností v americkom prostredí je teatrologička Sue-Ellen Case. Práve ona napísala prvú teatrologickú štúdiu *Feminism and Theatre* (1988).

⁴⁰ ŠKRIPKOVÁ, Iveta. *Feministické divadlo a jeho slovenská cesta*. s. 62.

presadzovala ženskú, rodovú tematiku, kedy sa pohybujeme v spoločnosti, ktorá sa o ňu tak úplne nezaujíma, rovnako ako odborná verejnosť, je veľmi ťažko predstaviteľné.

Posledné roky sa však ženy úspešne dostávajú do vysokých pozícií, kedy riadia divadelné festivaly, či inštitúcie. Vytvorilo sa niekoľko platforiem, ktoré sa zaoberajú ženskými témami, ako napríklad divadlo NUDE. Ženy sa u nás dostávajú aj do režijných pozícií, stáva sa však veľmi často, že sú im pridelené detské inscenácie, čo samozrejme súvisí s istou rodovou stereotypizáciou. „V rokoch 2016 – 2017 Divadelný ústav realizoval výskumno-publikačný projekt pod názvom Súčasní režiséri Slovenska zameraný na oblasť súčasnej Slovenskej réžie, ktorý je významným príspevkom k danému stavu a situácii v oblasti slovenskej divadelnej réžie. Medzi 20 portrétmi slovenských režisérov sa nachádza 6 režisérok: Sláva Daubnerová, Iveta Ditte Jurčová, Alena Lelková, Júlia Rázusová, Valéria Schulzová, Iveta Škripková.“⁴¹

3.3. Feminizmus a performancia

„Feministické divadlo stálo pri zrode performancie, využívajúc body art alebo ženské „hovoriace telá,“ čím chceli performerky postaviť alternatívu voči inštitucionalizovanému divadlu, voči tradičnému repertoáru a inscenovaniu obrazov žien i ženských reprezentácii v kamenných divadlách.“⁴² Okrem toho chceli poukázať na témy, ktoré neboli v spoločnosti preberané a súviseli so ženským telom. Diela väčšinou čerpali inšpiráciu z bežného života a bola často prítomná nahota, ktorá mala provokovať a burcovať.

Sláva Daubnerová je slovenským príkladom takto ladenej tvorby. K tomuto prúdu prispela niekoľkými performanciami, ktoré sa zaoberajú ženskosťou, ženským osudom a postavením. Daubnerová sprostredkovala príbehy žien, ktoré boli vždy v spoločensky zložitej situácii. Svoju performatívnu tvorbu začala v roku 2006 *Celami*, pri ktorých autorka čerpala zo života výtvarníčky Louise Bourgeois, kde sa istým spôsobom vyrovnáva s domácim násilím. Pri tvorbe vychádzala z rozhovorov, aj osobných zápiskov, denníkov umelkyne, ktorá je v istom zmysle uzatvorená v nehostinnom rodinnom prostredí. Ďalším krokom ku feministicky ladenej tvorbe bol osud zasadený do socialistickej spoločnosti, kedy autorka dokumentárnym spôsobom

⁴¹ Tiež tam. s. 76.

⁴² Tiež tam. s. 82.

pristupuje k osudu prvej slovenskej režisérky Magdy Husákovej – Lokvecovej v diele s názvom *M.H.L.* (2009). Posledným ženským osudom, ktorý autorka spracovala ešte pod záštitou divadla P. A. T. bolo *Untitled* (2012), ktoré je inšpirované dielom fotografky Francescy Woodman, kde pracuje so samotou a bolesťou.

Témy daných performancií s odstupom poukazujú na problematické momenty. Nejedná sa o realistické stvárňovanie a vteľovanie sa do daných žien. Autorka využíva prvky, ktoré sú pre performanciu typické, ako je fragmentácia, repetícia, využívania moderných technológií a nehierarchizovanie divadelných prvkov. Vypovedá tak veľmi jasne o bolesti, ktorá vie byť často skrytá a nedostáva sa v spoločnosti na povrch ako jedna z hlavných tém. Dôležité je uvedomiť si aj fakt, že sa jedná o ženy umelkyne, ktoré si vybrala a vypovedá o nich. Kreativita a možnosť vyjadrenia sa vo vykreslených spoločnostiach je významným faktorom.

4. Cely

Prvou performance Slávy Daubnerovej boli Cely, s premiérou 16. septembra 2006, ktorá sa konala v priestoroch pre nezávislú kultúru A4 v Bratislave. Dielo bolo odprezentované aj na festivale Nová dráma 2007, kde získalo Zvláštnu cenu poroty za koncept a prevedenie tejto skoro štyridsať minútovej hry. Performancia vychádza z rozhovorov a denníkových zápiskov francúzskej umelkyne Louis Bourgeois.

Daubnerová tu pracuje s materiálmi, ktoré sú do veľkej miery naplnené emóciami, ona samotná však emócie najavo nedáva. Psychologické herectvo sa nekoná. Po javisku sa pohybuje akoby tam diváci ani neboli, pri rozprávaní väčšinou pevne stojí a nevyužíva gestá, neilustruje vnútorné pocity pomocou telesnosti ako takej. Pomocou vizuálnych prvkov na javisku, kulís, sa metaforickým spôsobom dostávame bližšie k príbehu, či myšlienke, ktorá je odovzdávaná.

Na javisku bolo vidieť a počuť fragmenty, ktoré boli vybrané zo života Louis Bourgeois. Jednotlivé myšlienky boli rozdelené do blokov, ktoré sa vždy začínali istou variáciou vety: „Môj otec vždy hovorieval...“ Časti sa vždy zaoberali istým aspektom života umelkyne, či už sa jednalo o jej vzťah s otcom, neschopnosť komunikovať, alebo sa zobrazoval strach a úzkosti, ktoré prežívala. Vizuálne odkazovanie na istú roztrieštenosť života a emócií, ku ktorým pristupujeme takto sprostredkovaným spôsobom sa prepisovali aj do pohybov. Presúvanie zaváraninových pohárov do rôznych geometrických tvarov, repetícia v samotných úkonoch, načrtávanie vzťahov cez tvary sa stali jedným z hlavných komunikačných stratégií celej performancie. Sklo ako symbol pevného materiálu, ktorý drží tvar, no pritom je jednoduché ho rozbiť, znehodnotiť, či roztrieštiť na niekoľko častí, môžeme chápať ako odkaz na samotnú krehkosť osobnosti, ktorá nie je ukazovaná fyzicky, samotnou aktérkou.

Telesnosť je v tomto diele podporovaná repetíciou, ako jedným z hlavných prvkov, ktoré sa pri performancii používajú. Opakovanie jednoduchých pohybov, ako je pohybovanie s predmetmi, upriamujú našu pozornosť na tento divadelný prvok, vďaka čomu ho vieme vnímať detailnejšie a sústredenejšie. Takéto využívanie jednotlivých znakov, ktoré sa rôzne dostávajú do popredia, zabezpečuje ich presnejšie vnímanie. Vďaka opakovaniu je divák schopný sa sústrediť na detaily, prípadné nuansy, ktoré vznikajú práve repetíciou rovnakých pohybov. Treba však mať na mysli, že „v divadle neexistuje nijaké ozajstné opakovanie. Už čas opakovaného je iný ako čas

originálu. V tom, čo sme už videli, vždy vidíme niečo iné.“⁴³ Lehmann sa pri skúmaní postdramatického divadla zaoberá aj tzv. estetikou opakovania, kedy sa zameriava na jej využívanie a fungovanie pri kryštalizácii času. Konkrétne akým spôsobom ho vie premieňať a pracovať s ním, na základe čoho vieme vnímať aj Daubnerovej prácu. „Nejde tu o význam opakovaného diania, ale o význam opakovaného vnímania, nie o opakované, ale o opakovanie samotné.“⁴⁴ Vďaka dôrazu na vnímanie detailov dokáže divák rozklíučovať obsah a význam jednotlivých divadelných znakov, reflektovať a zistiť prečo boli použité tak, ako boli.

Jednotlivé divadelné prvky sa nestavajú nad iné. Do veľkej miery fungujú aj samostatne, ich využitie sa v priebehu performancie premieňa a preskupuje. Zvuk samotný je jedným z hlavných komunikačných stratégií. Do veľkej miery utvára priestorovosť. Hudba, či zvuky, sú často roztrieštené, navodzujú atmosféru samotného priestoru v ktorom sa všetko odohráva. Rečou autorka oznamuje svoje vnútorné pohnútky, ktoré nie sú znázorňované telom samotným. Pevný postoj kontrastuje s krehkosťou, ktorá je obsahom monológov. Priestor ako taký, teda javisko, je rozdelené na časti, primárne tri, ktoré sú od seba jasne oddelené. Zadný plán je využívaný práve na monológy, ktoré od seba oddeľujú jednotlivé časti. Tam sa reč pretavuje zo svojej pominuteľnosti, do stálosti cez písmo. Hlavná myšlienka je písmom zvečnená na zadnej stene, vďaka čomu máme pyramídu (do daného tvaru sa myšlienky vpisujú), ktorá nám počas celého trvania dokáže pripomínať minulé myšlienky. Zároveň dokážeme absorbovať všetky negatívne skúsenosti, ktoré sa v diele spomínajú, vnímať viac ako celok, ktorý utvára a ovplyvňuje danú osobnosť. Časovosť diela je do veľkej miery, čo vychádza z jej podstaty, vnímaná cez rytmus. Ten sa najvýraznejšie prejavuje práve delením samotnej performancie na časti. Každá jasne začína a končí monológom, pri ktorom sa do už spomínanej pyramídy zapíše hlavná myšlienka, či bod. Divák vníma rytmus v tomto diele primárne cez telo, ktoré sa často vykonáva rovnaké pohyby v istom rytme, na základe toho je divák schopný časovosť, teda reálne trvanie performancie a čas v nej, uchopiť a vnímať.

⁴³ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. s. 221

⁴⁴ Tiež tam. s. 221.

5. Hamletmachine

Daubnerová premiérovala toto dielo 1. júna 2007, tridsať rokov po vydaní textovej podoby, ktorá bola napísaná nemeckým dramatikom a významnou osobnosťou postdramatického divadla Heinerom Müllerom. Jedná sa o prvé spracovanie a prevedenie tohto jeho textu na slovenskom javisku.

Hamlet-stroj je jediná Daubnerovej performancia, ktorá je založená na texte, aj keď sa jedná o veľmi špecifickú drámu. Müller na desiatich stránkach vytvoril divadelnú hru, ktorá už len svojou formou vzbudzuje otázky a pozornosť. V texte nenájdeme klasické dialógy a ukazovatele na to, ktorá postava práve hovorí. Müller sa hrá s formou, jazykom, ale aj textovou úpravou, kedy sú jednotlivé vety napísane veľkými písmenami, či špecificky rozdeľované po riadkoch. Text je možné hrať s viacerými postavami, no v tomto prípade, sa jedná o monodrámu. Daubnerová pracuje s prekladom textu do slovenčiny, na ktorom sa podieľali Ján Štrasser a Peter Zajac. S takto špecifickým textom sa Sláva Daubnerová vysporiadava celkom šikovne. Na javisku sa pretvára do postáv o ktorých je momentálne reč, či už je Hamletom, Oféliou, alebo sa jedná o slová samotného autora. Jej premeny sú vizuálne oddelené. Dokážeme ich tak rýchlo identifikovať. Jedná sa napríklad o prezlečenie sa do dámskych šiat, či vytiahnutie červených lodičiek, ktoré sú pre toto spracovanie signifikantné.

Samotná performancia sa odohráva v jednoducho riešenom priestore. Ide v podstate celočíerne javisko, ktorého hlavným bodom je veľký obdĺžnik, primárne využívaný na projekciu obrazu. Jedným z bežných prvkov Daubnerovej réžie je využívanie nových médií, ktoré sú tu práve hlavným prvkom či už výtvarným, ale aj oznamovacím. Pomáhajú performerke na javisku vytvárať ďalšiu vrstvu, vďaka čomu dokáže divák oddeľovať jednotlivé výstupy a prehovory, keďže sa jedná o zložitejšiu formu textovej predlohy. Snaha o akcentovanie mužských a ženských princípov tu vyúsťuje do výrazne technického prevedenia, nie len vďaka novým technológiám, ktoré do diela výraznou mierou vstupujú, ale aj hereckým výkonom. Ten sa môže zdať výrazne odosobnený, autorka nepredstavuje priamo seba. Odosobnenosť a strojvosť sa prelínajú s jasným rodovým konfliktom, pri ktorom si divák viac, či menej uvedomuje ženský element, sprítomnený už len vďaka samotnej performerke. Celok je pohltený studenosťou, ktorá je do veľkej miery akcentovaná výtvarnou stránkou diela. Dokáže tak jednoduchým spôsobom

zvýrazňovať ženský element, už len vďaka použitiu červenej obuvi, pretože v tmavo ladenom javisku jasne svieti. Žena performerka, umelkyňa, režisérka, Slávka Daubnerová tu znova otvára tému života v mužskom svete.

Znaky performancie, ako ich načrtáva Erika Fischer-Lichte sa tu, ako však v každom diele, výrazne prelínajú. Telesnosť umocňuje jednoduchosť scény, kedy sa divák dokáže bližšie sústrediť práve na telo performeru, a teda na to, akým spôsobom funguje na javisku. V diele sú časti, ktoré sú výrazne pohybové, na druhej strane sa však pomocou textu dostávajú informácie do povedomia len pomocou reči, nepodporuje ich telo, gestika, či mimika. Pozornosť na tento aspekt performancie sa umocňuje aj vďaka kostýmu, ktorý je premenlivý a snaží sa pre nás oddeliť jednotlivé postavy. Telo v pohybe máme možnosť vidieť v troch podobách, priamo pohybujúce sa na javisku, ako záznam minulých akcií, ktorý je premietaný na jednej strane obdĺžnika, alebo priamo ako živý prenos, kedy je performerka v zadnom pláne javiska a kamera sníma a prenáša jej pohyby. Využívanie moderných médií, ako je projekcia toho, čo sa práve deje v rohu javiska, na veľkej ploche, podporuje vnímanie blízkosti a vzdialenosti samotnej telesnosti. Lehmann zdôrazňuje dve stránky technológií, kedy sa na jednej strane živé divadlo rozpadá a stáva sa skôr technickou mašinériou na efekty. Na druhej je tu aj opačná tendencia, kedy sa technológia médií teatralizuje. Mechanickosť, schopnosť reprodukovať, sa stávajú predmetom hry, ktorá slúži divadlu.⁴⁵

Priestorovosť dokážeme vnímať v tomto prípade aj telesným spôsobom, kedy sa navodená atmosféra prelína do vyvolaných emócií, ktoré nemusia mať vyslovene chladný charakter. Podporené výraznou hudbou a silnou proklamačnej schopnosti, sa dostávame do priestoru, ktorý môžeme vnímať až nepriateľsky. Priestor samotný nie je zložito členený, vytvára čisté línie vďaka čomu pohybujúce sa telo neprekonáva prekážky. Divák tak dokáže bližšie vnímať ostatné divadelné prvky, ako je napríklad zvukovosť, či telesnosť.

Zvukovosť je tu tvorená primárne rečou, ktorá sa v niektorých momentoch stáva hlavným prvkom na scéne. Vzhľadom na povahu textu bolo potrebné od seba jednotlivé pasáže odlíšiť. Docielené to bolo práve aj hrou s rečou, kedy sme na javisku sledovali autorku, ktorá nám

⁴⁵ Tiež tam. s. 278.

podávala časti textu, a zároveň, s menším oneskorením, sme rovnaké slová počuli z reproduktorov. Vety sa prelínali cez vety, na základe čoho vznikali nezrozumiteľné pasáže a časti, kedy reč začala pôsobiť skôr ako divné hlasy, divný zhluk tónov. Okrem hry s prelínaním reči, dielo rozdeľujú aj anglické pasáže, do ktorých sa pridáva hudobný podklad. Rečový prejav sa začne prelievať do rapu, vytvárajú sa tak silne pôsobiace pasáže. Tento aspekt podporuje aj vnímanie časovosti, kedy vďaka danému oddeľovaniu vieme bližšie uchopiť jednotlivé časti. Nejedná sa teda len o rytmus, ktorý je v Daubnerovej performanciách vždy prítomný hlavne skrze pohybovú črtu jej performancií. Hudba je v tomto diele výrazným prvkom, ktorý ovplyvňuje nie len atmosféru, keďže dokáže výrazne podporiť pochmúrnosť nálady, ale aj časovosť cez jej rytmické využívanie. Jednotlivé časti majú svoje špecifické naladenie, kedy napríklad posledná, Elétrina, vďaka gradácii hudby dosahuje silný divácky efekt. Podporuje sa tak aj mytologický odkaz daného výstupu. Hra s rečou, oddeľovanie jednotlivých častí sa tu deje aj skrze technickú stránku. „Používanie mikrofónu v divadle: svojším spôsobom zdôrazňuje zároveň autentickú prítomnosť i jej technologické rozkladanie.“⁴⁶ Daubnerová má po celý čas na sebe bezdrôtové slúchadlo s mikrofónom, vďaka čomu je zvýraznená intenzita hlasu. Počas niektorých pasáží však využíva štandardný mikrofón so stojanom. Tento typ mikrofónu sa využíva pri priamej komunikácii s divákom (poznáme ho hlavne z rôznych rozhovorov, prednášok, nedivadelného prostredia,...), v divadle nám väčšinou poukazuje na to, že sa nejedná o fikciu, a herec komunikuje myšlienky sám za seba, nezastupuje niekoho iného. Daubnerová ho nepotrebuje na zvýšenie hlasovej intenzity, používa ho na podporu výstupu. Dané prehovory sú týmto spôsobom zvýraznené, získavajú zvýšenú divácku pozornosť, pôsobia apelatívnejším dojmom.

Hamletmachine je jedným z prototypov postdramatického divadla. Jeho výber a spracovanie na to jasne ukazujú. Daubnerová pracuje s odkazom a slovami Heinera Müllera napríklad aj v *Masterpiece*, kde využíva pasáže práve z *Hamletmachine*, kedy vystriháva monológ, ktorý by mal byť prednášaný samotným autorom, obsahujúci názory na tvorbu a umelca. Jedná sa o umelkyňu, ktorá pozná teoretické postupy a vývoj divadelnej praxe a teórie. Vďaka tomu vie využívať texty, odkazy a myšlienky významných osobností z tohto poľa.

⁴⁶ Tiež tam. s. 278.

6. M.H.L.

Peformancia *M.H.L.* mala premiéru 22. decembra 2009 v bratislavskom Štúdiu 12. Daubnerová ju vytvorila ešte pod záštitou svojej platformy P.A.T. Dielo samozrejme neostalo nepovšimnuté slovenskou divadelnou spoločnosťou, keďže získalo cenu DOSKY ako objav roka sezóny 2009/2010. Témou monodrámy, ktorá obsahuje prvky dokumentárneho divadla, je život slovenskej režisérky, ktorá postupne upadala do zabudnutia, Magdy Husákovej Lokvecovej.

Daubnerová pri vytváraní diela podrobne skúmala život režisérky, spolupracovala s Nadeždou Lindovskou, ktorá v tej dobe, spolu s ďalšími kolegami, vydala monografiu *Magda Husáková – Lokvecová: prvá dáma slovenskej divadelnej réžie*.⁴⁷ Scenár sa opieral nie len o danú publikáciu, ale vychádzal aj z jej súkromnej korešpondencie, úradných spisov, dokumentov štátnej bezpečnosti, rozhlasových a novinových správ, rozhovorov a článkov, režijných kníh a poznámok, recenzií a rozhovor s pamätníkmi.⁴⁸ Dej je poskladaný chronologicky a po celý čas, niekoľkými spôsobmi, jasne vidieť a cítiť znalosť témy, života a snahu prepojiť informácie zo súkromného, ale aj politického, verejného života, ktorý mal veľký vplyv na osud Lokvecovej.

Na niekoľkých úrovniach sa tu pracuje s historickým materiálom, nejedná sa len o textové predlohy. V Daubnerovej dielach je bežným javom používanie moderných technológií a projekcie, ktorá často kontrastuje, či metaforicky dopĺňa javiskové dianie. V tomto prípade sa využívali fotografie, ale aj videozáznamy zo života Lokvecovej, či jej manžela dr. Gustáva Husáka. Slová a pohybové akcie jedinej fyzicky prítomnej postavy na scéne sa prelínajú s projekciou daných historických materiálov, ktoré fungujú ako polopriepustná stena medzi divákom a Daubnerovou. Dielo ako také však pracuje aj s videami samotnej performerky, tie sa však väčšinou premietajú v poslednom, zadnom pláne a primárne nemajú funkciu dotvoriť a priblížiť nám život Lokvecovej, ako tomu je pri projekciách v prvom pláne, ale metaforicky vypichnúť životný osud. Konkrétne sa jedná o video, kedy vidíme Slávu nastupovať do výťahu, ktorý sa pohybuje. Popri sledovaní tohoto posúvania nahor počujeme z reproduktorov dobové recenzie, práve na Lokvecovej režisérsku prácu. Od veľkého chválenia sa však presúvajú k

⁴⁷ LINDOVSKÁ, Nadežda. *Magda Husáková-Lokvecová: prvá dáma slovenskej divadelnej réžie*. Bratislava: Divadelný ústav, 2008. Osobnosti. ISBN 978-80-88987-79-6.

⁴⁸ Bulletin M.H.L.

druhému brehu, čo je aj vizuálne znázornené spomaľujúcim sa pohybom výt'ahu. Na podobnom princípe funguje aj projekcia, kedy vidíme Daubnerovú ako sa snaží zalepiť rozbitý tanier, čo veľavravne odkazuje na snahu opraviť vzťahy a manželstvo. Dôležitým momentom v celej inscenácii je práve fakt, že sa nejedná len o vykreslenie ženy – režisérky, ale Magda Husáková–Lokvecová sa ukazuje vo všetkých svojich roliach, ako žena, matka, priateľka, manželka,...

Jedná sa o monodrámu, ktorá len zľahka presiahne hodinu, tá je však naplnená silným príbehom. Použitie nových médií dodáva dielu potrebnú dynamiku a kontext. Ústredným bodom sa však, aj napriek atraktívnosti vizuálnych záznamov, stáva Daubnerová, ktorá k daniu na javisku často pristupuje s odstupom, alebo to tak minimálne pôsobí. Pohybuje sa na hranici medzi prezentáciou samej seba a prezentáciou Lokvecovej. Prvý moment, ktorý Daubnerová strávi na javisku, reprezentuje ju samotnú, v zapätí padá, a môže sa zdať, že tam ide o proces prevtelenia sa do režisérky z minulého storočia. Nemožno však čakať, a v tomto type divadelnej produkcie je to len dobre, vyslovene psychologické herectvo a hranie rolí. Neustále sa tu divák pohybuje v pochybnostiach, či niektoré vyjadrenia nepochádzajú priamo od tvorcu. Podobnosť životných osudov je v tomto prípade do očí bijúca. Obe ženy sa najskôr venovali štúdiu nedivadelného oboru (Daubnerová vyštudovala kulturológiu, Lokvecová právo) až následne sa vrhli na divadlo, ktoré je a bolo pre obe veľkou životnou láskou. „M.H.L. je modelom celoživotného zápasu udržania sa pri povolání, ktoré človeku dáva zmysel.“⁴⁹ Monodráma poukazuje na životné problémy danej doby, ale hlavne veľké zapálenie pre divadlo a tvrdú realitu nemožnosti tvorby. Otázky, aj v kontexte s rodom, ktoré v tomto dokumentárne ladenom tvare vyvstávajú, sú a môžu byť prepojené s autorkou, ktorá pri svojej vlastnej tvorbe neustále bojuje s faktom, že uživiť sa nezávislou divadelnou tvorbou na Slovensku je prakticky nemožné. Záverečný monológ do veľkej miery divákovi ukazuje, prípadne ponúka otázku o tom kto ju prednáša: jedná sa o jednu z prvých ženských režisérok, alebo sa tu reflektuje vnútorný stav performerky ?

Aj keď sa na prvý pohľad môže zdať, že sa jedná o monodrámu, ktorá nepracuje s performačnými prvkami, opak je pravdou. Tie tu nie sú tak výrazné, ako to je pri Daubnerovej novších performanciách, napríklad *Masterpiece* (2020), nemôžeme však vylúčiť ich prítomnosť.

⁴⁹ Bulletin M.H.L.

Telesnosť je tu do veľkej miery prítomná, už len faktom, že Sláva si na javisku musí poradiť sama. Znakom jej tvorby je pohyb, svoje telo využíva ako komunikačný materiál, ktorým sa vyjadruje a tým podporuje semiotickú rovinu. Erika Fischer-Lichte vo svojej koncepcii telesnosti pripája aj druhú rovinu tela, a to fenomenologickú, vďaka ktorej divák vníma telo ako telo a situácie na javisku je schopný bližšie postrehnúť. V *M.H.L.* Daubnerová práve akcentovaním telesnosti v danom príbehu, ktorý vie pôsobiť emočne, spája tieto dva typy tela. Repetícia, ktorá sa s telesnosťou spája, je prítomná hneď v niekoľkých momentoch, napríklad práve v prepojení s časovosťou, ktorá sa zjavuje v projekcii videa, kedy sa Daubnerová vozí vo výťahu. Tento prvok je od všetkých ostatných výrazne oddelený, v danom momente divák vizuálne nevníma žiadnu inú zložku divadelnej tvorby. Vie ju tak vnímať samostatne, a aj cez fyzickú neprítomnosť tela na javisku, vďaka repetícii situácie, ktorá prebieha vždy s menšou úpravou postoja či kostýmu, veľmi telesne. Projekcia sa neodohráva v tichu, ktoré by taktiež mohlo pôsobiť veľavravne, no z reproduktorov počujeme mužské hlasy, ktoré čítajú recenzie na režisérsku tvorbu Lokvecovej. Zvukovosť je v tomto danom prípade akcentovaná technológiou, nevidíme fyzickú schránku, ktorá by mohla pri prejave využívať gestá. Zvukovosť priestoru sa neakcentuje reagovaním na ruch a šum z okolia, či hľadiska. Takáto blízkosť kontaktu sa v tomto konkrétnom divadelnom diele nevyužíva. Na diváka sa apeluje skôr cez príbeh, hlavne tvarom a prvkami, ktoré režisérka/performerka využíva. Daubnerovej neuniká ani práca s rečou, kedy vždy pri čítaní listov s konkrétnou osobou prepne do českého jazyka, vďaka čomu si aj divák sám vie od seba oddeľovať postavy zo života režisérky, ktoré sa na javisku fyzicky nikdy neobjavia. Má tak možnosť spájať si ich aspoň cez rečovú asociáciu.

Chronologické vykladanie životného osudu sa časovo narúša práve už spomínanými projekciami dobových videí, ktoré dotvárajú atmosféru. Tým sa do popredia vnímania dostáva priestorovosť, ktorej vnímanie je špecificky akcentované. Na javisku tak vnímame nie len tu a teraz, performerku, ktorá istým spôsobom rozpráva príbeh, ale vidíme aj dobové reálie, ktoré do veľkej miery dotvárajú kontext života prvej slovenskej režisérky.

Priestorovo sa *M.H.L.* odohráva v divadle kukátkového typu, kde je jasne daná hranica medzi divákom a performerom. Daubnerová toto členenie fyzicky neprekračuje, ani sa nesnaží s publikom interagovať vo väčšej miere, než je bežný divák zvyknutý. Pracuje tu primárne s výtvarnou stránkou priestoru, ktorá dodáva celku atmosféru, vďaka čomu podporuje intenzitu

životného príbehu. Daubnerová nehierarchizuje divadelné znaky, pracuje však s nimi na rôznych úrovniach rozlične, čo je jedným z hlavných znakov jej tvorby. Sú momenty, kedy sa do popredia dostáva svetlo, ktoré vytvára špecifickú atmosféru, je často pochmurnejšieho rázu, a momenty, kedy vnímame primárne len jej telesnosť a prítomnosť na javisku. Práve nehierarchizácia prvkov, ale zároveň ich využívanie vo svojom plnom potenciáli, je znakom postdramatického divadla. Samotná práca s novými technológiami, ktoré nenásilne vkladá do tvorby, je jej typickým prístupom. Nebojí sa nechať javisko prázdne, kedy na diváka pôsobí len projekcia. Prepájanie, ktoré sa na prvý pohľad môže zdať nefungujúco, sa tu ukazuje ako prvok, ktorý napomáha celku vo veľkej miere.

7. Masterpiece

Poslednou performanciu v tvorbe Slávy Daubnerovej je práve *Masterpiece*, ktorý mal premiéru 11. septembra 2020 v Divadle SLUK v Bratislave. Toto dielo je považované, aj samotnou autorkou, v jej kariére ako performerky za záverečné. V performancii by sme mohli nájsť dve línie výpovedí, prípadne dve časti. Prvú, ktorá ukazuje skôr cestu umelca ako takého, a tú druhú spojenú s Daubnerovou. Jedná sa o výrazne osobnú výpoveď, ktorou vyjavuje svoje vlastné pocity a postoje voči fungovaniu v divadelnom prostredí, výraznejšie v prostredí nezávislej kultúry, ktorá do dnešného dňa funguje na princípoch, vďaka ktorým umelci nie sú schopní sa svojou tvorbou uživiť. V hodinovo dlhej performancii vidno nie len postoje umelkyne, ktorá spochybňuje tvorbu, podobným spôsobom ako sa Hamlet pýta: „byť či nebyť,“ ale aj odkazy na jej predchádzajúce performacie. Svoje postoje a dielo spája v jeden celok, pôsobiaci veľmi homogénne. Performancia samotná je rozdelená na deväť častí, kde každá z nich má vlastný názov (*Signature, Narcissius, Argonaut, Orpheus, Olympus, Prophet, Hamlet, Medusa, Museum*) a iné naladenie, vypovedá o inej fáze umelcovho života. Zároveň daný počet odkazuje k jej predchádzajúcim performanciám (*Cely, Hamletmachine, Polylogue, M.H.L., Some Disordered Interior Geometries, Iluminárium, Untitled, Solo Lamentoso*), kedy sa deviatou stáva práve *Masterpiece*. Nejedná sa tu o žiadny chronologicky ladený príbeh, v ktorom by sme vedeli nájsť jasný konflikt a zápletku, na dielo je potrebné sa pozerat' ako na cestu performera, ktorá obsahuje práve deväť zastavení, deväť záchytných bodov, z ktorých práve posledné dva sú osobnou spoveďou.

Masterpiece sa odohráva v kukátkovom type divadla, kde sú hranice presne dané. Scéna pôsobí minimalisticky, výraznú vizuálnu úlohu hrá podlaha, na ktorej sa premieta animácia pozostávajúca primárne z hry so svetlom a tvarmi. Svetlo je tu dôležitým prvkom, ktorý po celú dobu dotvára atmosféru. Hneď v prvej časti, s názvom *Signature*, máme možnosť vidieť do akej veľkej miery tu svetlo udáva tempo a smer samotnej performancie. Daubnerová sa tam pohybuje výhradne po projekciu vyznačených miestach, ktoré v priestore rôzne menia polohu. Z reproduktorov počujeme pravdepodobne mužský hlas, ktorý odovzdáva informácie vo forme krátkych viet. Jedná sa o citácie z eseje *To Stay Alive* od Michela Houllbecqa, ku ktorej sa v priebehu celej performancie Daubnerová niekoľkokrát vracia. Pohybujúce sa telo nepôsobí prirodzene, pohyby sú rozdelené, trhavé, pôsobia skôr strojovo. Daubnerová je oblečená

v čiernom lykrovom obleku, ktorý podporuje neosobný výraz, jej odev ju nešpecifikuje ako jedinečného umelca, dokonca ju nešpecifikuje ani rodovo. V priebehu performancie sa pohybovanie premieňa na rýchlejšie, či pomalšie, až do prirodzenejších nerozfézovaných pohybov, ktoré sú napojené na hudbu, či lepšie povedané zvuky, ktorých rytmus a intenzita určujú ako bude telo na javisku pôsobiť. Hlavne v prvej časti zvuk dáva impulz k zmene polohy.

Aj v druhej časti, *Narcissius*, sa Daubnerová pohybuje po svetlom vyznačených častiach podlahy, pričom zbytok scény je zahalený v tme. Celok by sa dal vnímať ako istý zrod umelca, kedy je schopný vnímať len vyznačené cesty a trasy, ktoré sú osvetlené, a teda viditeľné. Vďaka tomu však dokáže chápať sám seba v jasne danom, vyhradenom priestore. Na konci časti počujeme z reproduktora slová „an artist should look deep inside himself for inspiration,“⁵⁰ ktoré patria do manifestu napísaného Marinou Abramović *An Artist's Life Manifesto*. Manifest ako taký má podobu istých bodov, či pravidiel, ktoré sa týkajú života, ticha a samoty. Pravidlá sú spojené so životom umelkyne a vychádzajú z jej skúseností. Má rytmickú formu, čo môžeme počuť aj v Daubnerovej performancii, ktorá si vyberá celé časti a predostiera ich ako podklad, či kľúč k pohybovej časti. Vety, lepšie povedané pravidlá z tohto diela, sa prelínajú aj do ostatných častí performancie.

Argonaut, tretia časť, začína v tichu tým, že performerka drží reflektor, ktorý sa pomaly posúva po celej šírke hľadiska. Osvetľuje tak divákov, čo je prvý moment, kedy sa prepája hľadisko s javiskom a búrajú sa tak hranice. Daubnerová skúma svoje okolie pomocou svetla, jej cesta a pohyby už nie sú pevne dané a ohraničené projekciou, ako to bolo v predchádzajúcich častiach. Tu si už smer určuje sama. Ticho po čase vystrieda hlas, ktorý znova recituje časť z Abramović manifestu, v tomto prípade konkrétne o samote, ktorá je pre umelca extrémne dôležitá, a pokračuje časťou o tichu. Repetícia sa využíva nie len v hlase, ktorý zaplňa miestnosť opakujúcou sa vetou, no prejavuje sa aj v samotnom pohybe performerky. Vďaka tomu sa hlas, ktorý očividne nepatrí Daubnerovej, prepája s vizuálnym dianím na javisku. Za pomoci vety „an artist has to give up his self to create himself again“⁵¹ sa do pozornosti reflektoru dostáva replika performerkinej hlavy, ktorá od začiatku tohto úseku leží na jendom mieste. V ďalšej časti

⁵⁰ Vlastný preklad „Umelec by mal hľadať inšpiráciu hlboko v sebe.“

⁵¹ Vlastný preklad. „Umelec by sa mal vzdať sám seba, aby sa mohol nájsť.“

Orpheus počujeme výroky ohľadom utrpenia umelca: „the first step for the artist is to return to the origin that is, to suffering,“⁵² kedy po ich dokončení z reproduktorov počuť nasilu pôsobiaci smiech, čo môže pôsobiť až výsmešne. Daubnerová sa akoby postupne zoznamovala s hlavou, ktorá je mimo jej tela. Jej pohyby sú tu viac statické, no o to neprirodzenejšie.

Dynamickou hudbou začína piata časť, *Olympus*. Po pomalších úsekoch prichádza kontrast nie len v podobe zvuku, no pripája sa aj projekcia na podlahe, ktorá je vyskladaná z geometrických tvarov rôznych odtieňov šedi a zároveň sa chveje. Pôsobí akoby sa trieštila a bola neustále v pohybe. Týmto vizuálnym, výtvarným a akustickým prvkom sa udáva tempo a rytmus pohybu tela na javisku. Hudba v kombinácii pohybov, kedy je odliatok hlavy rôzne držaný, občas akoby sa okolo neho tancovalo, môže pôsobiť až rituálnym dojmom. Ku koncu sa pohyby spomaľujú, dáva sa najavo, že „stúpanie na Olymp“ je vyčerpávajúce v kombinácii s odkazom, že mŕtvy umelec netvorí a je potrebné ostať nažive.

Prophet, šiesta časť, vizuálne taktiež pracuje s projekciou na podlahe, ktorá pôsobí ako kaleidoskop, znova v šedivých farbách. Daubnerová vo svojich dielach využíva moderné technológie, a je tomu tak aj tu, kedy na javisko dostane štyri obrazovky. Performerka si obúva opätky, zaväzuje svoje oči, a s reproduktorom na chrbte sa púšťa na cestu. Na obrazovkách sa objaví jej tvár, zdá sa, že rozpráva ďalšie časti manifestu, no hlas je stále rovnaký ako na začiatku, mužský. Znovu sa tu prelínajú texty od Abramovič, ale aj od francúzskeho spisovateľa Houellebecq-ua. Stále sme v časti, kedy dianie na javisku nie je také osobné. Hlas a telo, prípadne štyri hlavy, ktoré sa rôzne točia na monitoroch, zastupujú umelcov ako takých.

V časti *Hamlet* vidíme všetkým známu scénu, pri ktorej Daubnerová využíva svoju repliku hlavy. Celý výstup sa točí okolo témy bojovania samej so sebou. Komunikuje sa umelcova rola v spoločnosti, kedy by mal rozoberať témy, ktoré sú tabu a bolestivé.

Medusa je predposledná časť, ktorá začína byť vyslovene osobná, nie len čo sa týka Daubnerovej, ale jasne nahľadáva aj tému žena – umelkyňa. Znova si obúva opätky a na svoj čierny kostým si oblieka odliatok ženského tela, počas toho počujeme slová, ktoré patria francúzskej dramatičke, filozofke a feministke Héléne Cixous a sú vytiahnuté z jej eseje *The*

⁵² Vlastný preklad. „Prvým krokom umelca je návrat k začiatku, a tým je utrpenie.“

Laugh of the Medusa. Jej text je feministicky ladený, hovorí o tom, že ženy by mali písať. Písať o ženách, je to zdroj ich sily. Môžu tak získať samé seba, nemusia byť vykresľované ako príšery, či medúzy. Po tejto burcujúcej pasáži sa atmosféra premieňa, počujeme *Live to Tell* od Madonny, ktorú si performerka sediac v strede javiska na režisérскеj stoličke spieva. Pomedzi hudobný sprievod konečne počujeme Daubnerovej hlas, kedy opisuje odkiaľ je, zároveň si kladie otázku kto vlastne je. „Hovorím nemotorným stredoeurópskym jazykom, kto mi má rozumieť?“⁵³ Týmto sa presúvame k osobnej výpovedi, ktorá konečne bližšie otvára témy aj z jej predchádzajúcich performancií, ako napríklad postavenie umelca v spoločnosti, či rodové otázky. Repliku svojej hlavy vešia, necháva ju pokyvkávať sa v priestore a presúva sa k svojej výpovedi. Daubnerová tu jasne hovorí sama za seba, nevyužíva diela, texty, eseje iných umelkyní, s ktorými sa stotožňuje. Prvýkrát tu hovorí svoje slová, svojim hlasom, o sebe. Dostávame sa tu do osobnej roviny, ktorá je odľahčená samotnou formou. Mohlo by sa zdať, že sa jedná až o stand-up, ktorý si pre divákov pripravila. Dozvedáme sa, že Madonnu miluje, no v rozhovoroch to vždy tajila, „dnešný večer je však iný, dnes si budem hovoriť čo chcem.“⁵⁴ Daubnerová nehrá rolu, komunikuje priamo s divákom o tom, ako sa potí vo svojom kostýme, ale aj o novom koníčku, bicyklovaní. Zatiaľ čo počúvame túto osobnú výpoveď, na javisko prináša technik rekvizity, aj ceny DOSKY, ktoré začnú performerku obklopovať z každej strany. V tom sa vraciame k divadelnej téme: začína recitovať postdramatický monológ, ktorý si pripravila. Priamo odkazuje na Heinera Mullera a Elfriede Jelinek. V kontraste s dokončeným monológom tohto typu sa hneď púšťa do neintelektuálnej debaty o tom, že si hľadá muža. Daubnerová proti sebe a vedľa seba stavia svoje pôsobenie umelkyne, ktorá sa venuje istému typu divadla a zároveň obyčajné ľudské potreby, ktoré má. Monológom odkazuje na predchádzajúce minúty, kedy bolo jasne povedané, že umelec má hovoriť pravdu, to teda robí. Ukazuje absurditu svojej situácie, kedy nevidí dôvod prečo by mala ďalej pokračovať s tvorbou tohto typu, teda ako potenciálnemu partnerovi vysvetliť, čo povolanie performer znamená, keď je to tak náročné urobiť aj na úradoch. Počas večera sme sledovali cestu umelca, aký by mal byť, ako by mal tvoriť a čo by mal hovoriť. Umelec by mal hovoriť pravdu, nahliadnuť do samého

⁵³ DAUBNEROVÁ Sláva. Masterpiece.

⁵⁴ Tiež tam.

seba „...mala som sa napísať...sľubujem, že už to nikdy neurobím,“⁵⁵ sú jedny z posledných slov v tejto časti performancie. Vyzlieka si nahé ženské torzo, jej samotné obnaženie práve prebehlo.

Poslednou časťou je *Museum*, kedy Daubnerová jasne prezentuje rozlúčku so svojou performerskou tvorbou. Postupne presúva a aranžuje objekty, ktoré sú špecifické pre dané diela, ako napríklad červené lodičky z *Hamletmachine*, či papierový dom zo *Solo Lamentoso*. V strede sa nachádza podstavec s krkom, na ktorý umiestni svoju maketu hlavy, ktorá ju sprevádzala celým večerom. Nasadí jej masku bieleho zajaca, ktorý už neevokuje zvedavosť, ale stáva sa artefaktom, múzejným exponátom spolu s ďalšími rekvizitami odkazujúcimi na pätnásť rokov tvorby Slávy Daubnerovej. Po správnom umiestnení nie len rekvizít, ale aj samotných dvoch ocenení DOSKY si performerka sadá na kraj javiska, chrbtom k divákovi, a sleduje ako sa pomaly zhasínajú svetlá osvetľujúce jej niekoľkoročnú prácu. Nakoniec ostávajú zapnuté televízie, ktoré vrhajú mierne svetlo do stredu inštalácie. Cesta sa končí. Celý úsek je pretkaný vybranými vetami Michel Houellebecq, z eseje *To Stay Alive*.

Línia *Masterpiece* sa netočí len okolo vyslovene osobnej výpovede umelkyne, ženy. Práve prvá časť ponúkala vcelku všeobecný pohľad a cestu umelca, ktorá bola, ako tomu u Daubnerovej býva, prepletená textami a výrokmi iných umelcov. Odkazovanie a prelínanie osudov je jedným zo základných prvkov jej tvorby. Práve v druhej časti predstavuje samú seba, vo svojej finálnej performancii, hovorí o sebe a zo seba. Prelína vážne myslenú prvú časť, ktorá jasne do podrobnosti skúma a poukazuje na to, aký by správny umelec mal byť, o čom by mal premýšľať a tvoriť. Jedným z charakteristických znakov Daubnerovej diela bolo vychádzanie a skúmanie diel iných umelcov, ktoré prepájala do výslednej výpovede, ktorá vždy, istým spôsobom, reflektovala aj postoje samotnej režisérky. Práve replika režisérkinej hlavy v priebehu performance odkazuje nie len na Hamleta, ale aj na to, akým štýlom umelec v tomto odvetví tvorí, je nútený neustále sa skúmať a obnažovať sa pred obecenstvom.

Daubnerová aj v tomto diele výrazne pracuje so svojim telom, pohybovosť je hlavným znakom jej rozprávania. Telesnosť je divákovi vnímaná intenzívne vďaka pohybom, ktoré sú do veľkej miery napojené na hudbu. Rytmus, repetícia sú v niektorých častiach ústredným prostriedkom,

⁵⁵ Tiež tam.

vd'aka ktorému divák intenzívne vníma telesnosť, ale aj zvukovosť. Diváka nezahlcuje preplnenosťou na javisku, vd'aka čistote sa dokáže sústrediť na jednotlivé zložky divadelnej produkcie, ktorých intenzita a dôležitosť sa v rôznych častiach diela premieňa. Jedná sa o proces, kedy jednotlivé zložky dokážu fungovať nezávisle na sebe, dokážu jasne podať myšlienky a nemusia byť nutne závislé jedna na druhej. Priestorovosť je tu tvorená hlavne svetlom, ktoré z veľkej časti ovláda aj samotné pohyby performerky. Časovosť je cítiť, už len v rozdelení performancie na časti. Aj keď sa nejedná o príbeh, o divadlo, ktoré vychádza z dramatického textu, vieme však vnímať istú chronologickosť. Najmä ak chápeme jednotlivé časti ako spôsob, ktorým sa nám autorka snaží ukázať na samotný proces tvorby, nie len tvorby diela, ale aj proces tvorby umelca a to ako sa ním stáva

Záver

Skúmaním Daubnerovej práce som sa snažila poukázať na prepojenie jej postupov s performativným umením ako takým. V závislosti od rozsahu práce nebolo možné bližšie sa zamerať na celú jej tvorbu, ktorá začala premiérou *Ciel* (2006) a skončila performanciou, ktorá celú jej cestu zapečatila a ukončila, a teda *Masterpiece* (2020). Okrem týchto dvoch diel, ktoré dostávajú význam už len svojím postavením, som si k bližšiemu pohľadu vybrala aj *M.H.L.* (2009) a *Hamletmachine* (2007). Výberom som sa snažila načrtnúť Daubnerove postupy práce, kedy vychádza z iných umelcov a zároveň poukázať na jej schopnosť pracovať s textom, odkazom a myšlienkou Heinera Müllera a jeho *Hamletmachine*, kde režisérka pracuje so špecifickým dramatickým textom, zároveň sa jedná o jej vyjadrenie k akým divadelným postupom inklinuje. Pri performanciách v ktorých skúma tvorbu iných umelcov, sa nejedná o nejaké kopírovanie postupov, či myšlienok. Pracuje s denníkmi, rozhovormi a ich dielami. Vyberá si časti, ktoré rezonujú práve s jej osobou. Na základe toho vytvára diela, ktoré sa do istej miery môžu javiť ako dokumentárna práca, čo je výraznou črtou práve *M.H.L.*, no nejedná sa len o predanie pravdivých informácií, ktoré autor mohol vyčítať napríklad z denníkových zápiskov. Esencia jej diel je vždy o prepájaní vybraných umelcov s Daubnerovou, s ktorou témy musia rezonovať a priamo sa dotýkať jej, či spoločnosti v ktorej žije. Kontextovo som sa Slávu Daubnerovú snažila zaradiť do súčasného diania a hlavne do situácie feministického réžie a žien pôsobiacich v divadle. Spolu s načrtnutím historického vývoja a fungovania divadiel na Slovensku sa spája aj časť jej tvorby, primárne jej koniec, keďže nezávislé divadlo má pre svoje prežitie u nás špecifickú, skoro nemožnú pozíciu.

V kontexte slovenského divadla sa jedná o jedinečnú osobnosť a hlavne spôsob tvorby. Práve v nej vieme sledovať jasnú líniu a jej poetiku. Svojou sústavnou prácou, vytvorením deviatich performancií, sa snažila poukazovať na jej blízke témy, ktoré boli spracovávané v istých hraniciach a kontextoch. Tie som sa cez teoretickú prácu Eriky Fischer-Lichte a Lehmana snažila odhaliť a poukázať na teoretické základy, z ktorých Daubnerová vychádza.

Použitá literatúra

DUCHOVÁ, Zuzana a Slávo KREKOVIČ. *BA!! Miesta živej kultúry (1989-2016)*. Bratislava: Atrakt art, 2016. ISBN 9788097252809.

FEKETE, Vladislav. *Nová dramaturgia, nový dramaturg: Zborník prednášok z konferencie 14. - 15.5.2013*. Bratislava: Divadelný ústav, 2013. ISBN 978-808-9369-64-5.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári. Teorie (Na konári). 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

K. CVEČKOVÁ, Katarína. Sláva Daubnerová. Umelkyňa. *Žena. Kód - konkrétne o divadle*. 2020, 14(10), 11-15.

Knopová, E. 2013. Postdramatic theatre with minimalistic direction as done by Sláva Daubnerová and Eduard Kudláč. In *Slovenské divadlo*, vol. 61, no.special, pp. 112-120. 0037-699X..

KNOPOVÁ, Elena, Miloš MISTRÍK, Andrej MAŤAŠÍK, Michaela MOJŽIŠOVÁ, Nadežda LINDOVSKÁ a Miroslav BALLAY. *Súčasnú slovenské divadlo v dobe spoločenských premien: pohľady na slovenské divadlo 1989-2015*. Bratislava: Veda, 2017. ISBN 978-80-224-1620-7.

KOUBOVÁ, Alice. Filosofické aspekty Estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte. *Theatralia*. 2020, 23(2), 13-29.

KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého miesta: k otázke performatívnej filozofie*. [Praha]: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-511-5.

KYSELOVÁ, Eva. Vidím na policičke tvoju hlavu: Rozhovor so Slávou Daubnerovou. *Kód - konkrétne o divadle*. 2020, 14(10), 3-10.

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

LINDOVSKÁ, Nadežda. *Magda Husáková-Lokvencová: prvá dáma slovenskej divadelnej réžie*. Bratislava: Divadelný ústav, 2008. Osobnosti. ISBN 978-80-88987-79-6.

PODMANKOVÁ, Dagmar, ed. *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*. Bratislava: Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, 2012. ISBN 978-80-967283-9-8.

ŠKRIPKOVÁ, Iveta. *Feministické divadlo a jeho slovenská cesta*. Bratislava: Divadelný ústav, 2022. ISBN 978-80-8190-088-4.

Internetové zdroje

ABRAMOVIĆ, Marina. *AN ARTIST'S LIFE MANIFESTO* [online]. 2011 [cit. 2023-05-27]. Dostupné z: <https://hirshhorn.si.edu/wp-content/uploads/2012/04/An-Artists-Life-Manifesto.pdf>

BÁN, Andrej. Spievajúci dom stíchol. Je to koniec alebo prestávka hororu v Štúrove?. *Denník N* [online]. 29. august 2018 [cit. 2023-05-27]. Dostupné z: <https://dennikn.sk/1217287/spievajuci-dom-stichol-je-to-koniec-alebo-prestavka-hororu-v-sturove/>

CIXOUS, Hélène. *The Laugh of the Medusa. Signs* [online]. 1976, 1(4), 875-893 [cit. 2023-05-27]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3173239>

DAUBNEROVÁ, Sláva. *Cells*. [záznam divadelnej inscenácie]. [online]. [cit. 2023-05-27]. Dostupné na https://youtu.be/t8rMt1_DNcw

DAUBNEROVÁ, Sláva. *M.H.L.* [záznam divadelnej inscenácie]. [online]. [cit. 2023-05-27]. Dostupné na <https://www.dramox.cz/sledovat-divadlo-online/468-mhl>

DAUBNEROVÁ, Sláva. *Masterpiece* [záznam divadelnej inscenácie]. [online]. [cit. 2023-05-27]. Dostupné na <https://youtu.be/LN5w3zHOCz0>].

DAUBNEROVÁ, Sláva. *M.H.L.: bulletin*. Zdroj: Archív Divadelného ústavu Bratislava

HOUELLEBECQ, Michel. *To Stay Alive* [online]. In: . [cit. 2023-05-27]. Dostupné z: <https://1url.cz/EutJ2>

[Http://slavadaubnerova.com](http://slavadaubnerova.com) [online]. [cit. 2023-05-27].

John Cage. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2023-05-27]. Dostupné z:

https://en.wikipedia.org/wiki/John_Cage#1950s:_Discovering_chance

MOJŽIŠOVÁ, Michaela. Sláva Daubnerová. Medzinárodná kariéra opernej režisérky, ktorú doma nepoznáme. In: *Opera slovakia* [online]. 20. máj 2022 [cit. 2023-05-27]. Dostupné z:

<https://operaslovakia.sk/slava-daubnerova-medzinarodna-kariera-opernej-reziserky-ktoru-doma-nepozname/>

MÜLLER, Heiner. *Hamletmachine* [online]. [cit. 2023-05-28]. Dostupné z:

<https://teateriperspektiv2.blog/wp-content/uploads/2019/12/hamletmachine.pdf>

PODMAKOVÁ, Dagmar. Theatrical documentary of performance art. *Human Affairs*.

2013, **23**(1), 81-90. ISSN 1337-401X. Dostupné z: doi:10.2478/s13374-013-0109-5

Sláva Daubnerová (1980, Bojnice). In: : *Divadelný ústav* [online]. [cit. 2023-05-27]. Dostupné z:

<https://www.theatre.sk/projekty/sucasni-reziseri-slovenska/slava-daubnerova>

SND: Emil Leeger [online]. [cit. 2023-05-28]. Dostupné z: <https://snd.sk/profil/2602/emil-leeger>

STRÝČKOVÁ, Katarína. V ženskom rode: Sláva Daubnerová: Moje profesionálne schopnosti

neurčuje to, ako vyzerám. [podcast] In: *Denník N podcasty* [online]. 16. 10. 2020 [cit. 2023-03-

06] Dostupné z: [https://denniknpodcast.podbean.com/e/v-zenskom-rode-slava-daubnerova-moje-](https://denniknpodcast.podbean.com/e/v-zenskom-rode-slava-daubnerova-moje-profesionalne-schopnosti-neurcuje-to-ako-vyzeram/)

[profesionalne-schopnosti-neurcuje-to-ako-vyzeram/](https://denniknpodcast.podbean.com/e/v-zenskom-rode-slava-daubnerova-moje-profesionalne-schopnosti-neurcuje-to-ako-vyzeram/)