

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Choreografie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Farma v jeskyni: Odtržení

Pohybová složka ve fyzickém divadle

BcA. Monika Částková

Vedoucí práce: prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Mgr. Andrea Opavská, Ph.D.

Datum obhajoby: 4. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: Magistr umění (MgA.)

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance art

Choreography

DIPLOMA THESIS

Farm in the cave: Disconnected
Movement component in physical theatre

BcA. Monika Částková

Supervisor: prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Opponent: MgA. Mgr. Andrea Opavská, Ph.D.

Date of Defense: 4. 6. 2018

Academic degree: Magistr umění (MgA.)

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

<p style="text-align: center;">Farma v jeskyni: Odtržení Pohybová složka ve fyzickém divadle</p>
--

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. Mgr. Dorotě Gremlicové, Ph.D. za ochotnou pomoc a trpělivost při vedení této práce. Mé díky patří také kolegům ze souboru Farma v jeskyni, kteří mi poskytli cenné informace pro vznik této práce. Na závěr děkuji rodině a přátelům za podporu při mém studiu na Akademii múzických umění.

Abstrakt diplomové práce

Diplomová práce se zabývá zkoumáním a popisem pohybu ve fyzickém divadle, a to konkrétně na příkladu inscenace *Održení* souboru Farma v jeskyni.

Toto představení bylo vyhlášeno jako nejlepší inscenace roku 2016 na festivalu České Taneční Platformy. Diplomová práce odkrývá zákulisí příprav inscenace, včetně studijní cesty do Japonska, a proces tvorby jednotlivých složek inscenace, popisuje obsah a pohybové ztvárnění jednotlivých scén a situací. Vzhledem k tomu, že jsem byla součástí díla jako jedna z interpretek a zároveň jsem se podílela na choreografii, využívám i svých subjektivních postřehů, sdílím se čtenářem osobní zkušenosti a ty doplňuji z rozhovorů s dalšími aktéry.

Klíčová slova

Fyzické divadlo, tanec, hikikomori, Farma v jeskyni, Česká republika

Diploma's Thesis Abstract

The thesis studies and describes movement in physical theatre. Specifically it works with the production *Održení* of the dance group Farm in the cave.

The production was selected as the best production of the year 2016 on the festival of Czech Dance Platform. The thesis uncovers the backstage of preparations of the production, including the study stay in Japan and the process of creation of individual components of the production. It describes the content and the movement interpretation of individual scenes and situations. Since the author of the thesis took part in the production as one of its interpreters and at the same time participated in its choreography, the thesis includes subjective reflections, personal experience and interviews with other actors in the production.

Key words

Physical theater, dance, hikikomori, Farm in the cave, Czech Republic

1	Úvod.....	1
2	Divadlo jako laboratoř.....	2
3	Farma v jeskyni	4
3.1	Režisér souboru Viliam Dočolomanský	7
3.2	Vlastní zkušenost s pohybovým slovníkem tanečně divadelního souboru	8
4	Inspirace k novému projektu.....	11
4.1	Fenomén hikikomori, nemoc moderní společnosti.....	11
4.2	Proč japonský fenomén?	12
4.3	Výstava Skvělý nový svět	14
5	Inscenace Odtržení	16
5.1	Cesta k inscenaci Odtržení.....	17
5.1.1	Zmapování fenoménu a cesta do Japonska.....	18
5.1.2	Sestavení týmu.....	21
5.1.2.1	Hudba	22
5.1.2.2	Video.....	23
5.1.3	Konkurz do souboru Farma v jeskyni	24
5.2	Tvorba inscenace	25
5.3	Choreografická spolupráce.....	28
5.4	Scénosled inscenace Odtržení	32
5.4.1	Úvod.....	32
5.4.2	Metro	33
5.4.3	První monolog	34
5.4.4	První scéna se židlemi.....	36
5.4.5	Druhý monolog	38
5.4.6	Avoiding.....	39
5.4.7	Druhá scéna se židlemi	40
5.4.8	Family.....	43
5.4.9	City	44
5.4.10	Sólo	47
5.4.11	Gesafel	48
5.4.12	Nightmare.....	50

5.4.13	Father and son	51
6	Změna od premiéry do poslední reprízy	54
7	Závěr	55
8	PRAMENY A LITERATURA:.....	56

1 Úvod

Diplomová práce se zabývá pohybovou složkou ve fyzickém divadle a pro detailní rozbor jsem vybrala inscenaci *Odtržení* souboru Farma v jeskyni. Při tvorbě této inscenace jsem byla přítomna jako interpretka a asistentka choreografie, tudíž na základě nasbíraných materiálů a rozhovorů vedených s kolegy ze souboru vznikl podnět pro zpracování diplomové práce.

Práce je rozdělena na dvě části. První část se věnuje obecnému hledání inspirace a tvorby materiálu pro inscenaci. Druhá část je zaměřena na rozbor jednotlivých scén a intencí performerek inscenace *Odtržení*.

Cílem bylo najít odpovědi na otázky, které jsou v textu nepřímo vysloveny. Jak dosáhnout kvality v inscenaci? Jaký je podíl interpretek na tvorbě inscenace? Jakým způsobem musí režisér k práci a interpretům přistupovat, aby došel ke stanovenému cíli? A je cíl vždy stanovený?

V závěru pak na otázky odpovídám díky probranému materiálu v diplomové práci a na základě získaných informací.

2 Divadlo jako laboratoř

Nutková potřeba hledat v divadle pravdu skrze tělo vyústila v koncept divadla-laboratoře. Tento pojem je dnes spojován s Jerzy Grotowským¹, který v roce 1959 založil Divadlo třinácti řad, které bylo později přejmenováno na Divadelní laboratoř. V Divadelní laboratoři šlo o hledání něčeho primárního a esenciálního. Pro člověka/herce je hlavním zdrojem inspirace v této době návrat k biologickému základu (tělu) každého z nás, kdy tento prostředek mluví v divadle sám za sebe. Těla mezi sebou samostatně komunikují vlastní řečí (řeč těla), která je nám vrozenou. Ovšem z poznatků současné kulturní antropologie a sociologie těla není řeč celosvětově srozumitelná. I v pohybu nastává jistý propad komunikace ve spojitosti s kulturním podmíněním.

Lidé/herci, ovlivnění Grotowského idejemi, nechtěli být závislí na existujících systémech a strukturách, ale chtěli hledat pravdu v těle a pravdu v životě, vrátit se tak zpět ke svým kořenům člověka jako bytosti bez jakéhokoli ovlivnění. Zajímali se o vnitřní impulzy a energii, které uvádějí tělo do pohybu, což přináší metaforu člověka z čistě biologického hlediska jako herce na scéně. Zároveň se vynořilo téma komunity, ve které aktéři verbálním a hlavně neverbálním způsobem komunikují s ostatními aktéry a diváky, což může vést k širokému ovlivňování veřejnosti. Z této teorie bychom mohli vydedukovat, že jde o ideu performance, jakou vytváříme ve velice zmenšeném měřítku na jevišti. Divadlo nám nastavuje zrcadlo, v němž se odráží realita našich životů, a ty my sami dobrovolně řídíme. Stejně tak můžeme řídit divadelní představení, které může mít své výhody. V divadelním představení můžeme naplánovat jistým

¹ Jerzy Grotowski narozen 11. srpna 1933 v Rzeszově (Polsko). Studoval herectví v Krakově, Moskvě a prohluboval svůj zájem o orientalistiku. Stal se uměleckým šéfem Divadla třinácti řad. Později se s ním setkává Eugenio Barba, který byl jeho asistentem režie a později pokračovatel Grotowského díla. V roce 1962 je poprvé použit termín Divadlo laboratoř, které se proslavilo svým výzkumem herecké tvorby a tréninku. Po stěhování Divadla laboratoře z Krakova do Wroclavi se mění i jeho název na Divadlo laboratoř třinácti řad a soubor se stává celosvětově známým a vyjíždí na různá turné po světě. V roce 1969 dostává Jerzy Grotowski Zlatý kříž za zásluhy o polskou kulturu. Poté je Grotowski jmenován profesorem divadelní školy v Marseille a jeho činnost se koncentruje více v zahraničí než v rodném Polsku. Jeho úspěšná práce v zahraničí způsobí to, že se Grotowski stěhuje do New Yorku, poté do Kalifornie. V roce 1984 je Divadlo laboratoř rozpuštěno a jeho členové pokračují v pedagogické činnosti. Jerzy Grotowski se přesouvá do Itálie a tam roku 1999 umírá.

způsobem budoucnost a zamyslet se nad směrem linky našich životů a paradoxně tak mnohé životy ovlivnit.

Podobným způsobem začal pracovat a „laboratorně“ hledat soubor Farma v jeskyni, který v České republice vznikl na začátku 21. století a byl zásadně ovlivněn již zmíněným teoretikem a režisérem Jerzym Grotowským. (Pilátová 1999: 5-7)

3 Farma v jeskyni

Farma v jeskyni je mezinárodní divadelní studio zaměřené na tvorbu, vývoj a výzkum lidského výrazu. Tvorba souboru je založena na laboratorním studiu vybraných témat, které si každý interpret musí prožít a dokázat uplatnit nabyté zkušenosti z předešlého procesu na jevišti. Divákům tanečník předává ztvárněné materiály, aby je nasýtil problematikou tématu, které bylo zvoleno v samotném počátku tvorby. Soubor je jakousi laboratoří problémů, které režisér a aktéři rozeberou do posledního detailu a zase je složí do celku, který je následně prezentován publiku v divadle nebo i v site specific prostorech. Laboratorní přístup k plánovaným inscenacím přináší hledání a následné poznání pravdy skrze tělo. Spouštěcími impulsy dostáváme tělo do pohybu zcela přirozeného a lehce čitelného, což je důležité nejen pro kolegy herce, ale hlavně pro diváky. Tímto způsobem nastavuje inscenace svět, ze kterého čerpala, zrcadlo. Poslání herce fyzického divadla je předávat informace pomocí vibrací, které jdou z těla herce a vedou ho k pohybu. (NÁVRATOVÁ, Jana: Farma v jeskyni, 2016)

Soubor Farma v jeskyni vznikl v roce 2001 při přípravách projektu *Lorca*. Viliam Dočolomanský dal tehdy dohromady skupinu spolužáků herců z Janáčkovy akademie múzických umění v Brně (Matej Matejka, Róbert Nižinský, Hana Varadzinová, Gabriela Pyšná, Vendula Prager, Zuzana Ruzsnáková) a s nimi uskutečnil první výpravu za laboratorní tvorbou do Andalusie. Během intenzivní práce této skupiny vznikla na cestách specifická řada cvičení pro tělo a hlas, která se zformovala do tréninku, který byl posléze používán při zkouškách inscenace *Sonety temné lásky*.

V roce 2002 nebyl ještě název souboru znám. Jméno souboru vzniklo podle názvu farmy španělského básníka Federica Garcíi Lorcy. Texty tohoto básníka se autoři nechali inspirovat pro projekt *Sonety temné lásky*, při studijní cestě do Andalusie. Nikdo neočekával, že se tato výprava stane základem pro fyzické divadlo v Čechách. Musím podotknout, že ani herci nevěděli, do čeho vlastně jdou. Farma v jeskyni se stávala známou a začala se objevovat i na

mezinárodních scénách. Následující projekty nebyly založeny na literatuře ale na reflexi reality.

V květnu 2003 se začalo formovat nové složení souboru Viliam Dočolomanský, Hana Varadinová, Róbert Nižník, Matej Matejka, Maja Jawor a Eliška Vavříková. Trénink inspirovaný andaluskou kulturou se uplatnil i pro nově vznikající inscenace jako například *Čekárna*, která byla, jako závěrečný výstup součástí třítydenního workshopu s názvem *Cesta do stanice*, na kterém soubor spolupracoval s norským pouličním divadlem Stella Polaris. *Čekárna*² později vznikla jako samostatné dílo, které je dodnes uváděno v site specific prostorech.

Nově vznikající projekt *Sclavi*, uvedený v roce 2005, s sebou přinesl i jisté rozvinutí již zmíněného tréninku, na němž se podíleli tehdejší členové souboru. Postupně se stal v této podobě jednotícím prvkem pro herce i tanečníky a dával zkouškám jistý řád. Postupem času se pro Farmu v jeskyni stal jistým modelem a součástí stylu, kterým soubor pracuje a je pro něj charakteristickým.

Soubor Farma v jeskyni se vždy věnuje jistý čas vybranému tématu v řádech měsíců až let, než se přikročí k práci na jevišti. Přitom režisér Viliam Dočolomanský není s prací nikdy hotov. Podle něj je práce na představení jako práce s živou hmotou, která se musí neustále dotovat a tento úkol jako režisér podle mého názoru plní dokonale. Každá repríza inscenace je před uvedením pečlivě zkoušena a mnohdy choreograficky upravována. Tento přístup je tedy pro diváky neustále vzrušující a vyvolává v nich jistou dychtivost představení opakovaně navštěvovat.

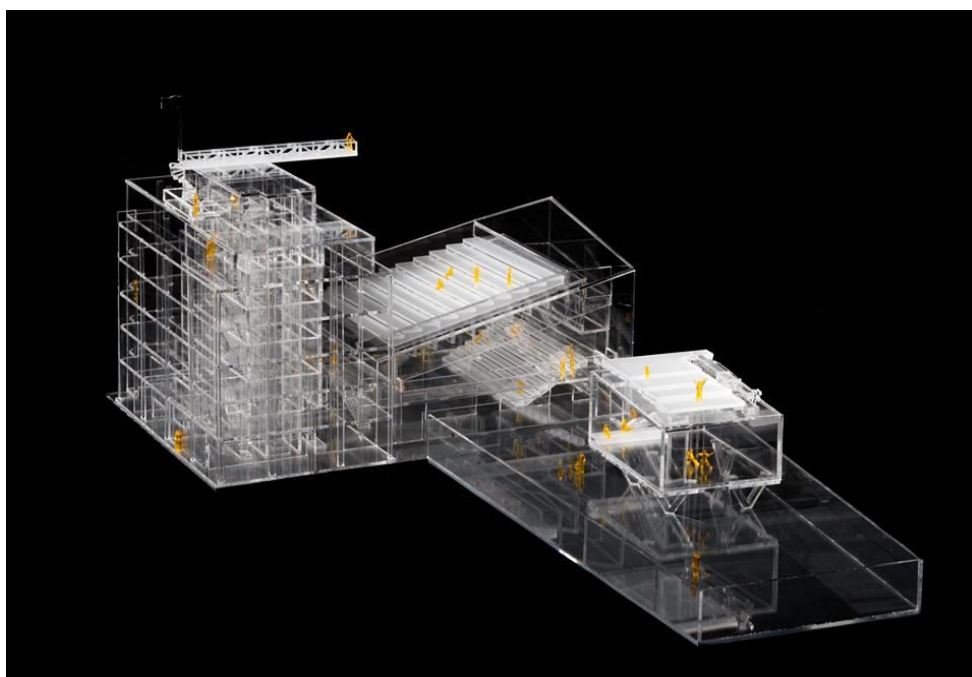
Do roku 2010 působil soubor v prostoru na adrese Preslova 9 na pražském Smíchově, kde probíhaly zkoušky, představení a též si sem soubor zval umělce a lektory ze zahraničí. Farma v jeskyni se snažila ve spolupráci se Švandovým divadlem prostor rekonstruovat a proměnit v residenčního sídlo. Bohužel však

² Poslední verze tohoto představení se uskutečnila v prostorách nádraží Bubny v pražských Holešovicích v červnu 2017.

museli po šesti letech budovu opustit. Soubor se přemístil do prostor bývalých papíren v pražské Bubenči, kde zkouší své inscenace do dnešních dnů a rok 2018 bude pro soubor zlomový.

Inscenace *Odtržení* a *Navždy spolu* jsou uváděny v Auditoriu, v prostorách Současného centra moderního umění DOX. V loňském roce vznikl ojedinělý projekt, který tým DOXU během roku 2017 stihl zrealizovat. A tak na půdě centra moderního umění vyrostla zcela nová budova s názvem DOX+, kterou navrhl architekt Petr Hájek. Tento ojedinělý multifunkční prostor, kde je zřízena i zkušebna, byl otevřen 25. ledna roku 2018. Do sálu mohli vstoupit návštěvníci vernisáže Daniela Pešty. V rámci této předpremiéry bylo možné vidět soubor baletu Národního divadla, v choreografii *Echmad Mi Yodea* Ohada Naharina. DOX+ nebude mít žádný oficiální slavnostní program k otevření prostoru, ale provoz bude od konce dubna 2018 přirozeně zahájen jako by byl odjakživa součástí velkého komplexu DOX.

Stěhování souboru Farma v jeskyni právě probíhá. Nové prostory DOX+ budou jeho residenčním prostorem a divadlem. Viliam Dočolomanský bude uměleckým vedoucím.



Projekt DOX+ architekta Petra Hájka

Kromě inscenací, site-specific projektů, koncertů, kulturních výzkumů a divadelních událostí se Farma v jeskyni zaměřuje na pořádání dílen v Praze i v zahraničí, kterých se každoročně účastní zájemci z celého světa. Domácí scénu souboru tvoří divadlo Ponec, Centrum současného umění DOX ale i netradiční prostory jako například nádraží Bubny v Holešovicích. Soubor funguje i v zahraničí, kam vyjíždí na spoustu tanečních a divadelních festivalů. Za více než patnáctiletou existenci soubor reprezentoval Českou republiku na mnoha prestižních festivalech na třech kontinentech a ve více než padesáti městech. (Eliška Vavříková, Mimesis a Poesis, 2006)

Během mého působení v souboru jsem měla možnost představit inscenaci *Odtržení* v Polsku a Finsku v průběhu roku 2017.

3.1 Režisér souboru Viliam Dočolomanský

Viliam Dočolomanský se narodil 20. října 1975 na Slovensku, v Liptovském Mikuláši, s již velice silnými uměleckými kořeny, jako byl smysl pro divadlo a absolutní sluch, který perfektně zužitkoval ve hře na hudební nástroje a ve zpěvu.³ Dnes si Viliam tvoří hudbu k inscenacím převážně sám či na ní velice úzce spolupracuje s hudebníky. Každopádně tempo inscenací je určováno pouze jím.

V letech 1994-1999 studoval režii na Janáčkově akademii múzických umění v Brně (JAMU). Během studií se Viliam začal věnovat převážně fyzickému divadlu. Velký dopad na jeho práci měla Ida Kellarová, která ho inspirovala svým přístupem k hudbě a zpěvu. Zejména odtud pramení jeho energický a rytmický přístup k divadlu. Po ukončení studií na JAMU pokračoval v doktorském programu na DAMU v Praze u profesora Jaroslava Vostrého.

³ Z vlastní zkušenosti bych chtěla zmínit, že jako tanečnice a choreografka na Viliamovi Dočolomanském obdivuji, jakým způsobem vnímá hudbu. Když slyší rytmus nebo nám chce předat tempo dané scény, hudba vychází z celého jeho těla.

Viliam je držitelem evropského titulu Winner of the XII Europe Prize Theatrical Realities a mnoha dalších významných ocenění nejen v Čechách ale i v zahraničí. (MOGILNICKÁ, Krystyna: Disertační práce, Farma v jeskyni, 2015)

3.2 Vlastní zkušenost s pohybovým slovníkem tanečně divadelního souboru

S nástupem do souboru Farma v jeskyni pod vedením režiséra Viliama Dočolomanského jsem se začala potýkat s jednou, pro mě dost zásadní připomínkou, kterou jsem dostávala téměř každou zkoušku a tou byla Dočolomanského věta: „Moniko, netančete mi to příliš.“



Autor obrázku Tetsuya Ishida

Zadání práce na konkurz, který proběhl v září 2015 ve studiu Farmy v jeskyni, nebylo vůbec jednoduché a bylo velice abstraktní. Obrázek, který mi měl být inspirací k přípravě pohybové partitury, přišel v emailu. Autorem této kresby je japonský výtvarník Tetsuya Ishida. Jeho tvorba by mohla být charakterizována jako surrealistický pohled na běžný život lidí. Autor se narodil roku 1973 v Japonsku a roku 2015 ukončil svůj život skokem pod vlak. Jeho ilustrace vyprávějí o samotě člověka. Jsou v nich motivy podobnosti lidí a zvířat, mladých lidí transformovaných do velice banálních předmětů denní potřeby a jsou umístěné většinou do velice klaustrofobického prostředí⁴.



Fotografie z představení *Održení*, autor: Michal Hančovský

Fyzická práce Farmy v jeskyni na daných scénách mi byla zpočátku velmi cizí. Tělo bylo zvyklé na plasticitu a tanečnost, zatímco Viliam striktně hledal pravdivost pohybu a tanec se snažil pro tuto práci spíše potlačovat. Začala jsem s tímto problémem bojovat, jak to jen šlo. Chtěla jsem být dobrá a důvěryhodná v tom, co dělám, a musela jsem se „zasadit“ do stylu tohoto souboru. Práci jsem začala postupně přicházet na chuť. Situace, které jsem „tančila“, bylo potřeba

⁴ The Kafkaesque Paintings of Tetsuya Ishida [online] Praha 2018 [15. 2. 2018] Dostupné z: <https://biblioklept.org/2010/06/21/the-kafkaesque-paintings-of-tetsuya-ishida/>

hlavně procítit a prožít tak, abych byla přesvědčivá a hlavně pravdivá. Pokud pohybu, který sama dělám, nevěřím a nemám k němu iniciativu, stává se z něho kliše. Bylo to pro mě zcela nové vzdělání a dlouhá pouť přede mnou. Hodně mi k tomu dopomáhal taneční trénink, který byl před každou zkouškou. Soustava cvičení Farmy v jeskyni, která se opakuje každý trénink, byla utvořena speciálně pro potřeby každé inscenace. Každá kvalita má svůj prostor a nejde jí jen projít, ale je třeba ji prožít.

4 Inspirace k novému projektu

Impulesem pro vznik inscenace bylo režisérovo zadání pro nový projekt, který se měl zabývat společensky nepohodlnými tématy. Přesně řekl „Contemporary issue in the city“, což bychom přeložili jako „Současné problémy ve městě“. Tanečníci Ti (Minh Hieu Nguyen) a Vani začali na režisérovo zadání vyhledávat na internetu, dostali se do spojení s četnými organizacemi a hledali směr, kterým se vydat. Informace vedly hlavně do Japonska, kde je takových problémů hodně, a tak se hlavním cílem stala výprava právě do Japonska, kam jeli čerpat informace a nasát inspiraci pro nově vznikající projekt. Cesta k novému projektu trvala dva roky.

4.1 Fenomén hikikomori, nemoc moderní společnosti

HIKU=withdraw + KOMORI=shut in/close up = odtrhnuvší se

Dnes je fenomén *hikikomori* nazýván také jako nemoc moderní doby.

Termín *hikikomori* pochází z Japonska a označuje lidi, kteří se zcela straní společnosti. Převážně jde o mladé lidi ve věkovém rozmezí 15-32 let. V posledních letech se ale průměrný věk zvyšuje a můžeme mluvit i o rozmezí mezi 15-40 lety. Ve většině případů se jedná o mladší lidi mužského pohlaví a v mnohých případech jsou to lidé z vyšších vrstev společnosti, kteří se uzavírají ve svých pokojích a nejsou schopni jakkoli komunikovat s okolním světem a to ani v případě blízké rodiny. V těchto svých uměle vytvořených „hrobkách“ pobývají v průměru šest měsíců a více. Může se stát, že jsou uzavřeni i několik let. Svůj čas tráví sledováním televize, hraním her, hrou na hudební nástroje a hlavně prohlížením internetu a sociálních sítí (facebook, twitter, skype aj.), kde pak dochází k jediné komunikaci s vrstevníky a přáteli. Fakt, že se vyhýbají přímé komunikaci s přáteli například osobně v kavárně či při sportu, se může zdát nepochopitelný. Virtuální realita, kdy komunikujete s přítelem či dokonce s celou skupinou lidí prostřednictvím počítačové klávesnice, ale nemůžete se jim dívat do očí, natož sledovat řeč těla, může u lidí sledujících tyto bytosti

vyvolat pocit, že se jedná o nevhodné pubertální chování. Nezáměr o rodinu, přátele a školu, to je zcela běžný jev v tomto věku, avšak v tomto případě jde bohužel o závažnější problém než pubertální chování. Postižení lidé jsou zcela paralyzováni a mají mnoho sociálních fobií. *Hikikomori* chtějí utéct, schovat se, zmizet ze společnosti a zůstat o samotě u svých rodičů či kdekoli, kde jim samota bude umožněna. Není to tak, že by nechtěli, ale jednoduše se nemohou s lidmi stýkat a komunikovat.

4.2 Proč japonský fenomén?

Japonsko je velmi vyspělou zemí v nejmodernějších technologiích, v tamní společnosti se kladou na lidi vysoké nároky a tlačí se na jejich dokonalost již od útlého věku. Děti musí večer po škole docházet do kurzů, kde je připravují, jak oni sami říkají „na život“. Vyplňují testy a výsledky jsou poté veřejně vystaveny, aby došlo k vyvolání soutěživosti formou srovnávání výsledků mezi studenty samými. Společnost nepřímou vyrábí lidské roboty, kteří když svůj úkol nejsou schopni splnit, mohou hledat řešení v uzavření se do sebe a do svého světa *hikikomori*.

Spouštěčem tohoto fenoménu mohou být různé „banality“ od špatných známek, nešťastné lásky až po závažnější problémy, jako je například neúměrný tlak ze strany společnosti, snaha držet krok se současnou příliš rychlou, ambiciózní a na úspěch zaměřenou dobou. Tyto tendence přirozeně vytváří nezdravou soutěživost a následné deprese z neúspěchu.

Vrátíme-li se do japonské historie a dotkneme se období ekonomického boomu (po roce 1952), dostaneme se k vzorci dokonalé japonské rodiny, v níž otec je hlavou rodiny a hlavním zdrojem finančního zajištění. Odchází ráno v obleku do kanceláře a vrací se pozdě večer, protože mu svědomí nedá, aby odešel dříve než šéf. Za přesčasy se totiž v Japonsku platí velké příplatky, a to 30%-100% platu. Pokud se mu podaří odejít dřív, tak jde s kolegy do baru. Žena je symbolem rodinného zázemí, vytváří prostředí domova. Nepracuje, a když, tak

jen na zkrácený úvazek. Stará se o chod domácnosti a přípravu veškerých detailů, které tvoří den každého člena rodiny. Musí zajistit příjemný návrat pracujícího muže zpět domů a vytvořit dobré podmínky pro studující děti, na něž jsou kladeny velmi vysoké nároky, protože vzdělání je drahou záležitostí. Celá rodina je na sobě závislá a této závislosti se říká *amae*. Všichni jsou spokojení, ale nikdo není samostatnou jednotkou ve svém životě. Dívky se často vzdávají studia na vysokých školách, jelikož to pro ně nemá smysl, jejich úkolem je se dobře vdát a vytvářet pro svou rodinu prostředí, jaké pro ni vytvářela jejich matka a byla jim vzorem. Pokud studují vysoké školy, tak jen proto, aby na univerzitě našli partnera, o kterého budou moci pečovat. Chlapci ztrácí mužský vzor, jelikož s nimi otec tráví minimum času. Vycházejí tedy pouze ze vzoru matky, která o ně pečuje a ví, že jednou o ně bude také pečováno, zatímco oni budou chodit pozdě z práce s velkým obnosem peněz na zajištění *amae*. Je to koloběh, který se v Japonsku uzavřel. Pokud náhodou mladý člověk není schopen držet tempo s dobou a neplní úkoly, které se od něj očekávají, nastává problém. (Hayashi 2014: 142-147)

Ve škole vládne šikana, která je způsobena nahromaděním vzteku stresovaných dětí, to může vést k odmítání docházky a nakonec k zmíněnému fenoménu *hikikomori*. Množství nahromaděného hněvu a frustrace vede také k četným sebevraždám. Obecně je v Japonsku výskyt sebevražd velkým problémem a to nejen u mladých lidí nezvládajících tlak společnosti, ale i u dalších společenských skupin. Jak jsem již zmiňovala, mají Japonci výraz pro vše a tedy i pro sebevraždy, které se rozlišují podle vzorce: Sebevraždy matek novorozeňat, matek společně s dětmi (*Ojako-šidžú*) a může dojít i k hromadné sebevraždě celé rodiny (*Ikka-šidžú*), což je případ, v němž se odráží již definované silné rodinné vazby, kdy matka bere zodpovědnost do svých rukou a nepřeje si nejasnou budoucnost pro své dítě. Tyto případy byly ale velmi ovlivňovány první a druhou světovou válkou. V dnešní době jsou procenta sebevražd tohoto druhu mnohem nižší, pokud k nim však dochází, jedná se většinou o sebevraždy z důvodu přepracování, stresu, tlaku společnosti a nezvládnutí zadaných úkolů.

Podle statistik japonského ministerstva zdravotnictví z roku 2015 trpí diagnózou *hikikomori* 236 000 lidí. Saito Tamaki ale ve své knize *Hikikomori* píše, že počet lidí je mnohem vyšší a uvádí číslo až jeden milion postižených. (Bradna 2008, 45)

V Evropě se situace také zhoršuje, a to díky vysokým nárokům na studenty. V České republice se odborníci též zabývají případy *hikikomori* a s jedním z těchto postižených mužů byl v kontaktu i Viliam Dočolomanský. Intenzivně s ním formou virtuální komunikace (skype hovorů) připravoval projekt *Farmy v jeskyni* s názvem *Održení*.

4.3 Výstava Skvělý nový svět

Na fenomén *hikikomori* u nás upozornila již výstava *Skvělý nový svět*⁵, která probíhala v termínu od 11. září 2015 – 25. ledna 2016 v Centru současného umění DOX v pražských Holešovicích.

Výstava byla inspirována třemi autory a jejich slavnými romány: Aldouse Huxley (*Brave New World*, vydaný roku 1932), George Orwell (*1984*, vydaný roku 1949) a Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*, vydaný roku 1953). Tyto romány přinesly určitou vizi budoucnosti, popisují modely despotických společností. Výstava tuto inspiraci spojila s aktuální sociální situací, problémem konzumerismu a vlivu médií.

K této výstavě soubor *Farma v jeskyni* vytvořil jednak jako doprovodný program v Auditoriu galerie DOX představení s názvem *Održení*, které se tam dodnes hraje, a také vytvořili jednu z expozic výstavy. Jednalo se o tři průsvitné kvádrové vitríny s půdorysem o velikosti 1,5m x 1,5m, v nichž byli umístěni tři mladí lidé, kteří tam během výstavy trávili několik dlouhých hodin. Návštěvníci

⁵ Výstavu *Skvělý nový svět* je možné si virtuálně prohlédnout na internetových stránkách galerie. <http://www.dox.cz/cs/vystavy/skvely-novy-svet>

tak měli možnost nahlédnout, co se děje v pokoji nemocného člověka v minimalistickém podání. Vystavené exponáty (živé bytosti) si svůj čas trávený v tomto malém prostoru vyplňovali spaním, nebo byli velice aktivní na mobilním telefonu, předváděli různou aktivitu spojenou s hraním her a komunikaci na sociálních sítích. Byl to nevšední zážitek do těchto „kubek“ nahlédnout, protože v realitě není možné navštívit člověka postiženého fenoménem *hikikomori*.

5 Inscenace Odtržení

Inscenace Odtržení je jedinečná v kombinaci instalace, dokumentu a fyzického divadla, což vyšlo z jediného inspiračního zdroje, a tím byli lidé postižení fenoménem *hikikomori*. Kompozice inscenace je složená z pohybu, videa, textu a živé hudby. Inscenace je součástí projektu Noc ve městě, který se zabývá moderními tématy. Představení bylo spoluprací divadelního souboru Farma v jeskyni, Centra současného umění DOX v Praze a Evropským městem kultury Plzeň 2015.

První uvedení, verze DEPO – 16. prosince 2015, Plzeň

Premiéra- 23. ledna 2016, Centrum současného umění DOX, Praha

Koncept: Lucia Škandíková, Viliam Dočolomanský

Režie, choreografie: Viliam Dočolomanský

Asistent režie: Šimon Peták

Choreografická, pohybová asistence: Agnia Šeiko, Monika Částková

Hudba: Viliam Dočolomanský, Jan Burian, Petr Uvira

Scéna a kostýmy: Lucia Škandíková

Video: Erik Bartoš

Světelný design: Pavel Kotlík

Zvukový design: Eva Hamouzová

Dramaturgie: Karel František Tománek, Sodja Lotker

Produkce: Jan Valter, Dana Račková

Asistenti produkce: Zdena Rudolfová, Šimon Peták, Karolína Zajdel, Veronika Dúbravová

Výroba scény: Centrum současného umění DOX

Koproducenti inscenace: Evropské hlavní město kultury Plzeň 2015

Centrum současného umění DOX

Účinkují: Minh Hieu Nguyen (Ti), Hana Varadzinová, Eliška Vavříková, Anna Gromanová, Monika Částková, Petr Uvira

5.1 Cesta k inscenaci Održení

„I exactly remember when it happened. One day I went to the office and I started to sweat. My boss told me your face is so white. I couldn't move so I decided to go to hospital. They told me you cannot go to work anymore. But I kept trying kept going again and again, but my body didn't allow me to.

Every Friday I felt happy because there is no office on Saturday and Sunday. Every Sunday night I felt depressed. “

„Pamatuji se zcela přesně, kdy se to stalo. Jednoho dne jsem šel do kanceláře a začal jsem se potit. Můj šéf mi řekl: Jste bledý. Nemohl jsem se hýbat a tak jsem se rozhodl jít do nemocnice. Tam mi řekli, že se nebudu moci vrátit do práce. Zkoušel jsem to, snažil jsem se, ale moje tělo mě nepustilo.

Každý pátek jsem se cítil šťastný, protože v sobotu a v neděli se nepracuje. Každou neděli večer jsem byl v depresi. “

úryvek z rozhovoru s Yusukem Y., Tokio 2015



Fotografie z představení Održení, autor: Michal Hančovský

Tento text je úvodním slovem hlavní aktérky (Minh Hieu Nguyen) v inscenaci *Održeni*, která po dlouhou dobu než jej vysloví, sedí na židli uprostřed jeviště, zatímco ostatní tanečnice vytváří úvod celé inscenace v uměle vytvořeném předsálí Auditoria. Diváci mají mnohdy dojem, jak jsem se doslechla z pozdějších reakcí, že není živá a že je pouhým exponátem výstavy. Troufám si říci, že načasováním a obsahem tohoto prvního obrazu Viliam Dočolomanský výborně vystihuje pocity člověka, zasaženého fenoménem *hikikomori*.

Doslovný překlad termínu *hikikomori* je održeni. Stejně nazval i Viliam Dočolomanský spolu se svým souborem Farma v jeskyni inscenaci, která se tímto sociálním problémem zabývá.

O připravované inscenaci se můžeme dočíst na webových stránkách Farmy v jeskyni, kde je uveden tento text:

„Projekt inspirovaný mladými lidmi z Tokia, Čech a Skandinávie, kteří žijí uprostřed města v izolaci svého pokoje. Jedná se zpravidla o hypersenzitivní jedince, kteří se nedokážou vrátit do zaměstnání nebo do školy, přestože chtějí. Nejsou schopni žít ve společnosti a „obstát“ v systému. Tento jev, označovaný jako *hikikomori* (z japonštiny „odtrhnuší se“), byl poprvé rozpoznán v Japonsku, ale objevuje se čím dál víc v různých zemích celého světa a dosud jej odborníci nedokážou úplně vysvětlit. Někdy se o něm hovoří jako o ‚nemoci současné společnosti‘...“⁶

5.1.1 Zmapování fenoménu a cesta do Japonska

Práce na připravované inscenaci začala již v roce 2014, kdy se sešel režisér s performery a dohodli se, že budou hledat společensky nepohodlná subkulturní a undergroundová témata. Než došlo ke studiu plánované inscenace *Održeni*, absolvovali vybraní herci a kolegové souboru studijní cestu do Japonska.

⁶ Dostupné [online] na: <https://farminthecave.com/projekty/18-odtrzeni/>

V roce 2015 jeli do Tokia hledat inspiraci a sehnat materiály, s nimiž by později mohli pracovat. Příprava musela být velmi precizní. Na cestu se připravovali již v Čechách. Kontaktovali mnoho lidí v Japonsku, kteří jim mohli zajistit vstupy do běžně nedostupných institucí. Bylo třeba zajistit překladatele, který s nimi bude po celou dobu pobytu, a samozřejmě vybrat okruh témat a otázek, které budou dotyčným klást.

Pobyt v japonském Tokiu trval dva týdny a „Farmáři“ navštívili integrační centra, různé podniky a školy. Nezaměřili se jen na lidi trpícími fenoménem *hikikomori*, ale šlo jim o hledání různých dalších problémů moderní společnosti. Tým, který jel do Japonska (Viliam Dočolomanský - režisér, Minh Hieu Nguyen (Ti) - performerka, Jun Wan Kim - performer, Eva Hamouzová - sound designer) si před cestou ujasnil témata, kterými se chtěl zabývat.

Jelikož v Japonsku mají lidé pro vše specifické jméno, tak každý fenomén má přesné pojmenování. Jedním objektem k prozkoumávání byl například fenomén *manga*, což jsou lidé, kteří mají obsesi vztahující se k animovaným postavám, ke kterým vzhlíží. Velice podobnou specifickou skupinou jsou potom lidé, okolo kterých vznikne skupina obdivovatelů a z obdivovaného se tak stane „celebrita“. Obdivovatelé ji bezmyšlenkovitě následují na cestách, které absolvuje a na kterých třeba zpívá nebo tančí. Reálně nejsou vůbec slavní, ale mají vlastního producenta a jsou velice jednoduše dostupní jako idol fanoušků. Tento fenomén se označuje *otaku*. Další kategorií, se kterou se setkali, byl takzvaný fenomén *karoshi*, což je v překladu smrt z přepracování. Tak zemřel například jeden lékař, s jehož manželkou se „Farmáři“ setkali a ta jim odvyprávěla celý příběh rodiny. Soud, který proběhl v souvislosti s podáním žaloby na nemocnici, vyhrála až po deseti letech. Její dva synové se ale mezitím stali *hikikomori*. Faktem je, že matka nemůže syny nutit vrátit se do společnosti a do práce, jelikož jejich otec na přepracování zemřel a synové mají z práce strach. Bojí se stejného osudu, jaký měl jejich otec. Tyto fenomény jsou jen střípkem problémů, které se v Japonsku, ve Skandinávii, Čechách a v dalších zemích objevují.

Japonsko má největší síť dopravního systému, nejhustší osídlení, lidé téměř bydlí na sobě a přece je zde základním problémem právě lidský dotek. V Japonsku se vyrábí nejvíce pornografických materiálů, ale zároveň se lidé nedívají vzájemně do očí a nedokáží komunikovat. Existují místa, která jim tuto přirozenou potřebu mohou nahradit. Tím je například CUDLE CAFE, kde klient platí za možnost pouhého lehnout si vedle jiné osoby nebo jen za držení ruky. Jiné kavárny MUMINE CAFE zase dávají k dispozici plyšové medvědy, kteří s Vámi sedí u stolu a dělají Vám společnost. Japonsko bylo také první zemí, která zavedla kavárny s kočkami, které se přirozeně mazlí a vynahradí návštěvníkům lidskou náklonost.

V sedmdesátých letech 20. století po ekonomické krizi se ženy emancipovaly, získávaly „moc“ a měly větší nároky na sebe a muže. Dnes v Japonsku například existují bary, kde žena platí za to, že může s mužem konverzovat, protože ženy jsou náročnější a vybírají si, s kým budou komunikovat. Muži tedy couvají do ústraní. Vzdělání se stalo velkou soutěží a lidé se honí za lepším a úspěšnějším. Tak se zásadně liší od svých rodičů a nevidí v nich vzor, protože oni u jedné profese vydrželi i čtyřicet let. Když v tomto tlaku neudržíme tempo, může to vést k různým psychologickým problémům. Jedním z nich je i fenomén *hikikomori*, na nějž se „Farmáři“ v Tokiu zaměřili. Vedli rozhovory s lidmi z institucí, které se snaží mladé lidi vrátit do společnosti, jako byl Asakura Kageki (Shure University), Yusuke Yasuda (Kizuki Center), Jun Muramatsu (New Start Center). Všichni popisovali nesnesitelný společenský tlak vytvořený spleť pravidel a nesplnitelnými nároky, kterým lidé nedokáží vyhovět. V pozadí je potom strach ze selhání, ponížení či odmítnutí. Rozhovory jim poskytli i lidé trpící tímto fenoménem, jejich rodiče, terapeuti a specialisté Ishii Kokorozashi Ko (Futuko Newspaper), Yuko Kawanishi (sociolog specializující se na problémy moderní doby v Japonsku), Subaru (psycholog zabývající se rodinnými problémy) Makoto Oshiro (hudebník) a další. Po všech těchto rozhovorech byli „Farmáři“ nadšení z výsledků, ale překladatel s nimi nadšení nesdílel. Podivil se nad tím, že necítili, jak byl rozhovor nepříjemný a bez

energie. Tím se jen potvrdilo rozdílné vnímání mezi Evropanem a Asiaticem a neupřímnost Japonců k sobě samým.

Vyvstává otázka, proč se podobné fenomény rozmáhají právě v Japonsku. Tato země je ostrovní, lidé mají omezený prostor a velmi málo se nechávají cizinou ovlivňovat. Naopak, spíše oni jsou těmi, kteří v cizině udávají směr v jejím vývoji. Japonsko je zem velmi bohatá a sociální systém luxus „nicnedělání“, jak by mnoho lidí mohlo označit fenomén *hikikomori*, podporuje. Rodiče jsou schopní přestavět dům, aby jejich dítě mohlo být v pokoji, který si pro své vězení vybralo. Nedokážeme si představit, že by se něco podobného stalo například v Bangladéši. Kdyby se tam dítě o něco takového pokusilo, určitě by nepřežilo. „Farmářům“ nešlo jen o pouhé sbírání materiálu, zvuků a zkušeností, které se snažili přivést do Prahy, ale i o to zanechat po sobě stopu v Japonsku, a tak herci souboru Farma v jeskyni na půdě Shure University a v Kizuki Centru připravili studentům workshop fyzického divadla, jakým se Farma v jeskyni připravuje na každý projekt a jakým se udržuje ve fyzické kondici. (z rozhovoru s Minh Hieu Nguyen 12. 2. 2018)

Viliam Dočolomanský řekl v rozhovoru s Lucií Kocourkovou:

„Hledal jsem něco, co Japonci skrývají, ale co se zároveň dotýká nás všech. A izolace mladých *hikikomori* není něco, co je jen japonský problém. Vyskytuje se jednak v zemích Skandinávie, ale samozřejmě už i v Evropě, v Itálii, tady v Čechách, po celém světě.“⁷

5.1.2 Sestavení týmu

Soubor Farmy v jeskyni se při každém projektu obklopuje velkým počtem lidí, kteří na dané inscenaci intenzívně pracují. V případě inscenace *Održení* jde o několik složek spolupráce. Ráda bych se zmínila o dvou složkách, které jsou dle mého názoru velmi zásadní a podtrhují význam idey.

⁷ Dostupné [online] na: <https://operaplus.cz/farma-v-jeskyni-prostrednikem-fascinujicich-osudu-jak-se-zije-odtrzenym-hikikomori/?pa=2>

5.1.2.1 Hudba

Od samého začátku tvorby *Odtržení* byla se souborem Eva Hamouzová, která sbírala inspiraci hlavně z rozhovorů vedených v Japonsku s lidmi postiženými fenoménem *hikikomori*. Zkoumala jakým směrem se atmosféra a energie rozhovorů ubírá, aby později podle toho nahrávala zvuky a mohla je upravovat do pocitu, který bude pro danou situaci relevantní. Poté základy zvukových atmosfér v Čechách různě upravovala a připravovala zvukové stopy pro inscenaci.

Při rozhovoru s Evou byl jejím hlavním postřehem z Tokia hluk, který je neutichající. „Hlasitá reklama, foneticky zvláštní řeč a celé město je zvukově velmi podivné,“ říká Eva. Hned po tom dodává bizarní situaci, která ji téměř šokovala. „V metru, za hluků vagónů a skřípějících brzd je slyšet i zpívající ptáky. Tyto nahrané zvuky mají cestujícím navodit pocit bezpečí a uvolnění na tak hlučném místě. Nám to tedy přišlo dost zvláštní až přímo strašidelné.“ Měla pocit, že ji davy přímo unášejí všemi chodbami, a kdyby náhodou chtěla zatočit jiným směrem nebo se jen zastavit, tak nemá šanci. Eva Hamouzová popisuje různé herny na ulicích, u kterých když se otevřely dveře, tak ji zahalila vlna hluku, který ona později také nahrála a použila ve scéně *Sólo*, kdy je hlavní hrdinka zajatá v nožičkách stoličky. Eva se také sešla s různými místními experimentálními hudebníky a s nimi si vyměnila informace a zvukové nahrávky. Poté japonskou hudbu analyzovala jako velmi podobnou té evropské, ale se značnou modifikací, aby lidé měli pocit, že je to hudba, kterou vytvořili oni sami.

Spolu s Evou Hamouzovou, která se podílela na hudební složce inscenace *Odtržení*, byl hlavním skladatelem většiny scén režisér Viliam Dočolomanský, který tvořil hudbu hlavně pro baskytaristu Petra Uviru, který je na jevišti po celou dobu představení spolu s tanečnicemi fyzicky přítomen. Dalším tvůrcem zvukové složky byl také skladatel Jan Burian, ten vytvořil hudbu pro scény *Metro*, *1. Monolog* a *City*. Celá inscenace je hudebně velmi zvukově nabitá a

chce navodit hluk, jaký si soubor zažil v Tokiu. (z rozhovoru s Evou Hamouzovou 7. 4. 2018)

5.1.2.2 Video

K realizaci videa byl přizván profesionální režisér reklamních spotů. Po pár setkání bylo však velmi náročné najít společnou řeč estetického cítění. Profesionalita režiséra spočívala v jeho připravenosti na setkání a ovládání technických postupů, jak se dopracovat k videu, jako uměleckému produktu. Jeho slabost však tkvěla v neochotě či možná neschopnosti se přepnout do jiného způsobu přemýšlení. Do formy, která může popírat osvědčenou střihovou skladbu a dynamiku reklamního spotu. Nakonec spolupráce nebyla možná a tvorby videa se ujal Erik Bartoš. Samotný tvar projekcí nebyl dopředu definovaný. Bartoš a Dočolomanský sdíleli podobný „Trierovský pocit“, který očekávali od videa, ale neznalost technických možností jim bránila ve finálním rozhodnutí. Od začátku bylo jasné, že idea grand finále spočívá v převrácení auta BMW na střechu. Jednou z představ autora bylo vystavení samotného havarovaného auta jako uměleckého objektu v předsálí Auditoria, ale z finančních důvodů se tato vize nemohla uskutečnit.

Erik Bartoš použil technologii živé bezdrátové kamery, která dává tanečnickovi větší svobodu pohybu a vnáší do videa větší expresivitu. Tato technologie se používá ve scéně CITY, kdy je kamera umístěná vně automobilu a má snímat obraz, který připomíná pohled hlavní hrdinky na okolí. Ve scéně GESAFEL má kameru hlavní hrdinka zabudovanou v čepici, tudíž se může po scéně volně pohybovat bez omezení. Spektrum promítaných barev je upraveno tak, aby podtrhlo určitou deformovanost pohledu hlavní představitelky. Výhodou je také to, že kamery dokáží pracovat v infračerveném spektru, tudíž i za snížených světelných podmínek, což přidává na jistém hororovém vyznění obrazu. (z rozhovoru s Erikem Bartošem, 25. 3. 2018)

5.1.3 Konkurz do souboru Farma v jeskyni

Na konkurz do souboru Farma v jeskyni mě upozornila Andrea Opavská, která byla ke spolupráci se souborem původně oslovena, ale nemohla nabídku z důvodu pracovního vytížení přijmout. 17. září 2015 jsem se tedy ocitla ve zkušebně Farny v jeskyni. Nebudu zastírat, že se naplňoval můj sen, protože jsem soubor již za studií na konzervatoři velmi sledovala a přála si být jeho součástí.

Na konkurzu nás bylo dohromady 5 tanečnic/hereček a pro inscenaci Održení Viliam hledal velmi přesný typ interpreta. Vše začalo tréninkem, který je pro Farmu velmi typický a již jsem ho zmiňovala v kapitole Farma v jeskyni. Druh pohybu mi byl velmi blízký z mé předchozí zkušenosti za studií na Konzervatoři Duncan Centre. Poté následovala improvizáční část, kterou již zadával Viliam Dočolomanský. Každá z nás měla dostatek času na řešení vlastního zadaného úkolu, jehož zadání jsme dostali e-mailem. Úkolem bylo vytvořit pohybový part inspirovaný obrázkem japonského autora Tetsuya Ishida. Tento připravený part pak Viliam použil jako nástroj, se kterým jsme měly pracovat na základě zadání již na místě konkurzu. Byla to taková studie, kdy nás napřímo chtěl propojit s členkami souboru, které byly na konkurzu přítomné. Cílem bylo udělat si obrázek, jak bychom ladily dohromady. Na konkurzu jsem se cítila velmi dobře a tušila jsem, že toto je přesně ta práce, která by mě bavila a naplňovala. Necelé dva týdny po konkurzu jsem dostala zprávu, že jsem byla vybrána do souboru jako externí tanečnice pro chystaný projekt Održení. Radost vystřídala obava, zda si svoje místo v souboru obhájím. Po premiéře Održení jsem dostala nabídku na nastudování role do již několik let hraného projektu Čekárna za Zuzanu Pavukovou. Reprízy probíhaly na nádraží Praha Bubny na podzim 2016 a na jaře roku 2017. Jako choreografická asistentka působím po boku Viliama Dočolomanského při inscenaci Navždy spolu, kde úzce spolupracuji se seniory neprofesionály, kteří v tomto novém projektu vystupují. Konkurz tak pro mě nebyl jen dveřmi do inscenace Održení, ale bránou do souboru, s nímž i nadále spolupracuji.

5.2 Tvorba inscenace

Práce na nastudování inscenace „Odtržení“, které probíhalo od září 2015 do ledna 2016, bylo velice intenzivní, tak jako každá inscenace Farmy v jeskyni je velmi náročná, zejména po časové a obsahové stránce.

Soubor se věnuje tématům, která po důkladném výběru zpracovává teoreticky a až poté jim dodá pohybovou podobu. Schválně používám termín pohyb, jelikož nejde o tanec jako takový. Možná se může zdát, že je to velice logické, ale jak jsem již zmiňovala, Farma v jeskyni funguje jako taková laboratoř pohybů. Každá pohybová akce a reakce nese význam, který se neustále zaznamenává a obměňuje a něco znamená, to pak má pro performerů přesné pojmenování⁸. Většinou se mnoho materiálu nakonec škrtně a na jevišti se nikdy nedostane. Obdivuhodné na tom je to, že v souboru Farmy v jeskyni je uchováno mnoho nepoužitého pohybového materiálu, který by stačil na několik celovečerních představení.

Do laboratoře fenoménu *hikikomori* jsem přišla se značným zpožděním, kdy bylo představení již ze sedmdesáti procent připravené. Byla jsem zpočátku velmi zaměstnaná pohybovým stylem souboru a snažila se ho pochytit co nejdříve, abych jako nová performerka studia nezpůsobila zpoždění rozjetého vlaku. Došlo však k tomu, že v mém osobním tvoření role nastalo jisté zpoždění rozjetého vlaku v naplnění obsahu. O tématu jsem byla informovaná a načetla jsem si spoustu materiálů, které „Farmáři“ přivezli z Japonska, ale dosáhnout psychicky na roli chce čas a prostor, kterého jsem neměla nazbyt. Proto tedy se má role vyvíjela postupně i během repríz a věřím, že se bude nadále vyvíjet.

Během procesu tvorby mě zaujalo mnoho věcí a jednou z nich byly i poznámky, které jsme dostávali na každé zkoušce. Pomáhaly nám najít kvality, které jsme

⁸ Nezaměnitelný expresivní pohybový a hlasový styl Farmy v jeskyni – neuroticky rozmělněné pohyby, tiky jako pod elektrickým proudem, gestická spasmata, zákeřné přískoky, paranoické změny směru, neklidný rytmus, hlasová acceleranda a zvykané sklouzávání hlasu do fistule –, které už hrozily stát se šablonou, dostaly zde nový obsah. (Přímý dědicové Řehoře Samsy, Nina Vangeli 2016, [cit. 15.1.2018] Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/primi-dedicove-rehore-samsy>)

hledali pro vytvoření pravdivosti inscenace. Během těchto připomínek jsem se setkala se spoustou krásných slovních výrazů a uvědomila si, že správně podané výrazy mé tělo lépe přijímá a já je jednodušeji mohu aplikovat. Ráda bych tu některé režisérovy připomínky citovala a okomentovala.

Spočinutí, ne mrtvé.

Tato poznámka byla adresována speciálně pro vietnamské komparzistky, které mi byly svěřeny do choreografické péče a mají v inscenaci tři obrazy, které jsou velmi statické, ale přesto si musí udržet živost. Důležité bylo nebýt v nějaké póze a pouze ji „držet“, ale být v ní tělem i duší a žít s tou pózou.

Více přijímat (nestačí je pouze vnímat) lidi okolo. Užij perspektivu.

Tím míní práci mezi performerky, kteří si na jevišti musí být oporou a předávat si veškerou energii, aby „podrželi“ celek.

Uvnitř musí být pohyb daleko silnější, než ho tvé tělo produkuje.

Farma v jeskyni velice aktivně trénuje vnitřní prožívání a věřte mi, že mnohokrát herečky prožívají více, než divák dokáže zaznamenat a přijmout.

Nejdříve nás musí pozorovat, nabírat z nás energii a poté to rozsévat po prostoru, co nabyla.

Zde je řeč o hlavní aktérce, která má přetěžký úkol v mnoha scénách, kdy ji víceméně ignorujeme a ona musí tahat energii z nás, aby byla schopná svého výkonu, protože jsme v roli, která nám nedovolí jí pomoci.

Něco se uvnitř těla musí hýbnout, aby se stala akce na povrchu.

Tato poznámka je příbuzná s poznámkou o vnitřním prožívání. Pokud se nám nepodaří uvnitř něčeho dosáhnout, pak to co poté vysíláme ven, je pouze lež.

Uši jako netopýr, který nevidí, ale pouze naslouchá.

Je nutné být na jevišti velice ostražitý a být schopen zvládnout jakoukoli nepředvídatelnou situaci a mnohé věci umět předvídat, proto tento dar interpreta režisér přirovnává k dokonalosti sluchu netopýra.

Makat jako jeden vlak dohromady.

Je třeba si mezi sebou přenášet esence. Jde opět o nutné napojení interpretů na jevišti.

Být nenápadná.

Tato poznámka je pro ambiciózní herečku velikým oříškem. Paradoxně člověk hraje a tančí pro to, aby byl vidět, ale mnohdy je velkým úkolem na scéně „nebýt“ vidět. Občas se objeví okamžik, kdy je potřeba umět najednou zmizet.

Musí se vše vysát už od prvních pohybů.

Oblíbená verze dalších verzí této poznámky. Takzvané markýrování se ve studiu Farmy v jeskyni moc nenosí. Veškeré zkoušení musí být vždy naplno, protože jinak není možné se do esence scény dostat a dostatečně ji prožívat.

Noření se do podlahy až do výskoku.

Připomínky typu nereálných fyzických akcí jsou úsměvné, ale povzbuzující, aby člověk udělal malý zázrak a opravdu se zanořil do podlahy a poté odtud vyskočil.

Důležité jsou výrazy a ne ksichty.

Občas poznámky mohou vyvolat úsměv, ale pokud se na svůj výkon podíváte s odstupem, ve formě záznamu, je podobná poznámka často na místě.

Vidět rozhodnutí dřív než akci. Je to hra!

Tasit zbraně.

Více volnosti a lehkosti a nevyhnívat.

Úprk musí být hmyzí.

Když tanečník mluví, tak je to průser.

Zaměřit se na jeden bod v prostoru a vpíjet se do něj.

Viliam nejde pro upřímnost daleko a mnohdy dokáže interpretům emocionálně dost ublížit. Tento jeho přístup jsem se učila také přijímat s velkým sebezapřením a pokorou k režisérovi a nebrat si věci příliš osobně.

Nedělat pouze manuální činnosti.

Prostor je třeba cítit celým tělem, ne ho jen vidět.

Tato poznámka je ryze tanečního charakteru. Již na konzervatoři jsem byla vedena k tomu vnímat prostor celým tělem a každou buňkou. Učitelé nám vždy říkali, že je třeba mít oči i na zádech a sledovat vše, co se děje nejen očima.

Všem těmto připomínkám samozřejmě předcházela tvorba sama a před akcí bylo třeba se rozhýbat. Soubor Farma v jeskyni má velice specifický způsob takzvaného „warm up“, kdy se tanečníci zaměřují na tělo a na jeho kvality pohybu, kdy se zkouší různé pády a uvolňování těla pouze skrze kosterní systém. Tělo se hýbe pouze po kosterní struktuře, takže pohyb je velmi ostrý a postrádá plasticitu. To samé vytvářejí slovní představy pro interprety, mají rozkopávat otravný hmyz okolo nich dolními končetinami či jemně rozkopávat padající vločky. Cvičení zaměřené na páteř, během kterého si v představě vytváříme obrovský prostor mezi obratli a vyplňujeme jej pohybem a vzduchem, následně obratle zase spojujeme dohromady. Tento způsob nakládání s tělem pro mě byl shodný v porovnání se zkušenostmi z improvizací, ale velice odlišný ve způsobu zacházení s tělem. Musela jsem si v tom najít vlastní cestu, abych své tělo uměla ovládat způsobem, jaký se po mě požadoval, ale zároveň si neubližovat.

5.3 Choreografická spolupráce

Po nástupu do souboru Farma v jeskyni jsem vedle nastudování role v inscenaci dostala i choreografický úkol, který pro mě byl velkou výzvou a snažila jsem se ho zhostit svědomitě a s velkým respektem. Práce spočívala v hledání těch správných póz pro vietnamské dívky, které byly pečlivě vybrány pro úvodní a závěrečnou scénu.

Konkurz pro vietnamské performerky probíhal za dozoru režiséra ve studiu Farmy v jeskyni v Bubenči. Dívkám jsem připravila základní pohybový trénink, u něhož se nejdříve rozehrály a protáhly tělo, ale také se soustředily. Poté

následovalo střídání různých poloh na zemi, které si děvčata nejdříve sama hledala a setrvala v nich poměrně dlouhý čas, než jsem jim dovolila polohu změnit. V tomto procesu jsem působila jako pozorovatel a vybírala si z pozic těl ty nejvíce zkroucené ale zároveň i nejdéle udržitelné. Vše jsem zaznamenávala a poté dávala tvary dohromady, aby byl výsledný obraz vypovídající, můžeme říci i šokující. Důležité je také zmínit pohled do prostoru vietnamských dívek, který byl pro věrohodnost nepostradatelný. Děvčata nesměla mrkat či uhýbat očima. Důležitý byl přímý pohled do jednoho místa, který dopomáhal k tomu, aby si člověk myslel, že jsou děvčata figuríny bez života⁹.

Úvodní scéna s vietnamskými dívkami je předscénou celého představení v uměle vytvořeném předsálí Auditoria. Již jsem se zmiňovala o třech prosklených vitrínách, které byly používány během výstavy Skvělý nový svět a které se také používají v inscenaci Odtržení. Každá vitrína „vězni“ jednu dívku a všechny jsou zcela nehybné, jakoby uložené v rakvích. Na sobě mají pouze bílé kalhotky a šedou mikinu s kapucí, kterou má i hlavní herečka v úvodní scéně. Ve vitrínách mají jediný úkol, a tím je být zcela „mimo realitu“: dívat se neznámo kam a jen spočívat v náruči skleněné vitríny. Mnohokrát se mi při zkouškách s děvčaty stávalo, že bylo těžké je vrátit zpět k vědomí. Nechala jsem je spočívat v krkolomných pozicích i dvacet minut a ony se dostaly do jakéhosi spánku s otevřenýma očima a vrátit je zpět do reality bylo složité.

Druhý výjev se odehrává na maketě automobilu, na kterém čtyři dívky znázorňují katastrofickou autonehodu. Dívky jsou doslova rozházené po sedačkách a to ve zcela nepřirozených pozicích, které dělají dojem, že mají polámané kosti. Tyto pozice bylo velice těžké najít a ještě těžší v nich setrvat, protože maketa automobilu je upevněna na pohybující se točně. Trénink této situace stál spoustu úsilí a je nutné se na ni velice soustředit. Dívky na sobě mají stejný kostým, bílé kalhotky, šedou mikinu s kapucí a jsou potřísněné krví

⁹ Setkala jsem se s mnoha reakcemi diváků, kteří byli i po skončení představení přesvědčeni, že ve vitrínách a maketě automobilu ležely figuríny.

decentním stylem na to, co se v našich představách dělo s autem chvíli před tím.

V závěrečné scéně inscenace vietnamské dívky spočívají v krkolomných pozicích v bazénu. Celý výjev poslední scény se objeví po shození stěny hlavní herečkou Minh Hieu Nguyen, která se přemístí do bazénu za čtyřmi Vietnamkami. Ty ve vodě sedí či leží a dívají se do vlastních dlaní, což evokuje pohled do mobilního telefonu. Hana Varadzinová, která v této poslední scéně představuje otce hlavní hrdinky, ji následuje a snaží se jí násilím z bazénu vytáhnout do reality, kde žije její rodina. Mnohokrát si Varadzinová pravostí Nguyen není jistá, protože si jsou vietnamské dívky velice podobné. Tato scéna byla pro naše komparzistky asi tou nejnáročnější. Voda v bazénu byla mnohdy velice studená a děvčata v ní musela trávit bez hnutí několik desítek minut. Varadzinová s Nguyen ve vodě skoro až zápasí a tudíž okolo sebe vodu stříkají, přímo na děvčata, což je velice nepříjemné a ony se nesmí ani hnout a nijak na vodu reagovat. Z vody potom na děkovačku vychází celé prokřehlé a třesou se zimou.



Fotografie z představení *Održení*, autor: Michal Hančovský

5.4 Scénosled inscenace Održení

Celé představení má 13 scén, které na sebe volně navazují, a trvá padesát minut. Pojmenování scén bylo dáno jejich inspirací

5.4.1 Úvod

Kustodky přivítají diváky v uměle vytvořeném předsálí, které za normálních podmínek v Auditoriu není. Farma v jeskyni si jej vždy pro představení vytvoří. Kustodky promlouvají k divákům, jak fyzicky, tak i mluveným slovem do mikrofonů anglickým (Anna Gromannová) i českým jazykem (Eliška Vavříková). Když Anna Gromannová dokončí text, začne do mikrofonu, přitom sedí na točité platformě, zpívat všem velmi známou operní skladbu *Lascia ch'ò piango* Georga Friedrich Handela. Tato skladba byla vybrána proto, aby vyjádřila pocit absurdnosti, či podpořila tragičnost celé situace. Diváci mají možnost vidět vystavené „exponáty“ vietnamských dívek v plastových vitrínách, kde dívky jen tak spočívají v nepřírozených pozicích. Uprostřed prostoru je také točitá plošina, na které je demonstrována nehoda osobního automobilu, na němž jsou doslova rozházená těla čtyř vietnamských dívek. Celá scéna by měla působit tak, aby se diváci cítili trochu zmateně a svým způsobem nekomfortně. Poté je kustodky vysloveně nahání do prostor Auditoria, kde se bude odehrávat vlastní inscenace. Pomáhají jim velmi ostrými pohyby do schodů v hledišti a snaží se o vysokou rychlost usazování. Tuto rychlost také podporuje Petr Uvira, který hraje na baskytaru stále se opakující motiv, který působí velmi naléhavě. Když jsou diváci na svých místech, kustodky se vydají do útroh potměného jeviště, kde celý čas sedí na stoličce hlavní interpretka Minh Hieu Nguyen, jako jeden z vystavených exponátů a pohledem se přímo zabodává do publika. Dvojice kustodek na sebe ještě jednou upozorní velice krátkým výstupem s klepety na rukou a zmizí za stěnou.

Při tvorbě této úvodní scény jsem velice bedlivě studovala pohyb stevardek v letadle, který se odráží v našich výrazech a pohybech rukou v tancích z daleké

Asie, které napodobujeme v gestech. V tomto úvodu je pro mě velmi důležité se soustředit, napojit se na kolegyně a diváky a správně zahájit celé představení. Pasáž, kterou interpretuji v úvodu s Hanou Varadzinovou, se odehrává na zídce, za kterou je pouze spád dolů do patra pod námi. Na zídce sedíme a máme vytvořenou pohybovou partituru, která je velmi ostrá a dynamická. Je nutné perfektní soustředění a dobře připravené tělo, jelikož každá chyba v této pasáži nás může stát volný pád z deseti metrů na beton.

5.4.2 Metro

Ihned po úvodu, který byl poměrně dlouhý, zahrneme-li do něj i usazování diváků, následuje scéna s názvem Metro. Inspirací pro vytvoření této scény byly rozhovory, které Farma v jeskyni pořídila v Tokiu. Jsou to rozhovory s lidmi, kteří jsou nebo byli *hikikomori* a popisovali jejich pocit stísněnosti. Tento stav přirovnávali k jízdě v dopravních prostředcích. Síť metra v japonských městech je jednou z největších na světě a denně jí projdou miliony lidí, přirozený pocit v tomto prostředí je stísněnost. Ta byla inspirací pro tvorbu pohybů. Přecpané vagóny metra v Japonsku, kdy cestující musí do útrob vozu tlačit personál metra, jinak by souprava nemohla odjet. Interpretky poukazují na to, že Ti sedící uprostřed jeviště na stoličce je jakýmsi středobodem v pomyslném vagónu.

Tato scéna je prostorově koncipována frontálně a energie je mířená do publika. Tři interpretky se posouvají po prostoru vždy spolu v jedné skupince velmi minimalistickými pohyby. Ty jsou mnohdy staccatové a kontrastují s pozicí hlavní herečky, která stále spočívá na židličce uprostřed jeviště. Interpretky si mezi sebou předávají pohybové informace, se kterými střídavě pracují. V jednu chvíli se od nich Eliška Vavříková odpojí a míří k Minh Hieu Nguyen, které dá napít vody z plastové láhve. Po tom, co Ti vypije obsah vody v láhvi, trojice pokračuje minimalistickými pohyby a udělají oblouk z levého zadního rohu směrem před diváky a pokračují až do pravého zadního rohu, odkud zběsile utečou do zákulisí.



Fotografie z knihy *Tokyo compression revisited*, autor: Michael Wolf

Scéna Metro byla během zkušebního procesu velmi specifická a nepatřila mezi mé oblíbené scény. Jen pár dní před předpremiérou v DEPU v Plzni jsme již trénovaly příchody na jeviště, které bylo lehce vyvýšené. Vzhledem k tomu, že je scéna velmi hbitá, i samotný příchod musí být ve stejné atmosféře. Překážkou této k akčnosti scény byl onen schod, který jsme během příchodu na scénu musely překonat. Zkoušení, jak přijít na jeviště, trvalo několik desítek minut, kolegyně mi napočítaly, že jsem ho vyzkoušela na pětatřicetkrát a po tomto posledním pokusu Viliam prohlásil, ať nám osvětlovač na náš příchod zhasne, aby nás neviděl. Nikdy bych nevěřila, kolik sil, času a zklamání může přinést zdánlivě jednoduchý příchod na jeviště.

5.4.3 První monolog

Hned po scéně Metro následuje sólo Ti, které je inspirováno rozhovorem s člověkem trpícím fenoménem *hikikomori*, popisujícím, jak se to všechno stalo. Závěrečná část mluveného monologu, který Ti adresuje divákům, velmi

vypovídá o jejích pocitech. Otevírá se divákům a popisuje jim svůj existenční pád až na dno a nechut' k tomu žít život, v němž se neustále soutěží a porovnává.

Během sóla zmíní i tuto větu, která je velmi výstižnou pro stav člověka postiženého *hikikomori*.

„Every Friday I felt happy because there is no office on Saturday and Sunday, Every Sunday night I felt depressed.“

Sólo je podkresleno hudbou, kterou pro tuto scénu složil Jan Burian. Na text, tanec a hudbu posléze navazuje i videoprojekce, která je v této scéně použita poprvé a vyzařuje roztěkanost a tlak. Na videu, které se promítá, na stěnu za hlavní hrdinkou, jsou na projekci ubíhající linky zleva doprava, které postupně vytvářejí, zhušťující se dynamický tok nepříjemně útočí na smysly hlavní hrdinky. Video vytvořil Erik Bartoš. Tanečnice se pohybuje po celém prostoru, ale stále si hlídá své teritorium okolo židličky, která je její základnou. Pohyby jsou velmi symbolické a každý je mířen jiným směrem, což vytváří roztěkanost, kterou jsem již zmínila.

Tato scéna byla ještě v DEPU před plánovanou předpremiérou zkoušena jako duet. Měla jsem být pro Ti bodem v prostoru, za kterým se Ti bude otáčet a ke kterému bude vždycky směřovat. Zkoušky probíhaly velmi přirozeně a já jen následovala její pohyb v prostoru. Nakonec se Viliam pár dní před představením rozhodl, že to škrtneme a bude to pouze sólo pro Ti. Když se nad tím zpětně zamyslím, tak s Viliamem souhlasím, že tato scéna by měla být sólem pro hlavní hrdinku. Zároveň si však uvědomuji, že zkoušený duet měl spoustu krásných momentů a věřím, že se z něj bude šance čerpat inspirace pro budoucí projekty.

5.4.4 První scéna se židlemi

V poslední fázi předcházejícího sóla si chce Ti sednout na stoličku, na které seděla celý začátek. Vtom jí ale stoličku zpoza ní vytrhne Anna Gromannová, která Ti během sóla pozorovala. Sedne si na ni o kousek dál a s ironickým výrazem na ni pohlédne a řekne „Sorry“. Nalepí si na čelo cedulku ASSERTIVE, což perfektně vysvětluje její předešlé chování. Spolu s jejím příchodem se rozsvítí žárovky, na které se light designér inscenace Pavel Kotlík rozhodl nalepit modře zabarvené filtry. V momentě se tedy ocitáme v kancelářích, kde každý má svůj pomyslný stůl a židli, na které celé dny sedí. Všichni zúčastnění mají na sobě to stejné oblečení každý den, hlavně aby nevybočili z řady. Upnuté sukně, již seprané košile, černé polobotky, minimum make-upu a vlasy pevně stažené dozadu.¹⁰ V momentě přichází na scénu i ostatní aktérky a postupně si lepí na čela cedulky, stejně jako Anna. Další charaktery jsou označeny jako EFFECTIVE, PERFECT a USEFUL. Nastává ukázka dění v jedné z kanceláří, v podobě „open space“. Kolegové mezi sebou soutěží o lepší výsledky, protože podle nich jsou potom placeni. Ukazují, kdo je lepší, výkonnější a hezčí. V tomto systému je velmi zásadním zdrojem pro stav *hikikomori* šikana na pracovišti, které se postavy ASSERTIVE, EFFECTIVE, PERFECT a USEFUL dopouští na Ti, která není schopná se zařadit do davu. Počátkem šikany je ignorování zaměstnance, popření existence jeho osobnosti. Dalším krokem je pak šikana aktivní, kterou se zabývá právě tato scéna. Společnost naopak jedince vnímá a dělá vše pro to, aby se necítil dobře, až dochází k fyzickému napadání. V této scéně jde hlavně o hru se stoličkami, o které se svádí velký boj. Aktérky scény si mezi sebou stoličky kradou a Ti se do kolektivu kanceláře snaží včlenit, ale bezúspěšně.

¹⁰ Způsob práce v současných korporátních firmách, v kancelářích je jeden ze zdrojů problému *hikikomori*. Individualita je v Japonsku zcela potlačena, lidé chodí na pohovory o práci stejně oblečení, aby nevybočili z řady, a jsou schopni čekat dlouhé fronty, aby se k pohovoru vůbec dostali. Společnost je na prvním místě a ta se s lidmi, kteří nejsou schopni zapadnout do davu, nemazlí.

Zvuk stoliček je umocněn ozvučenou podlahou, v níž sound designérka Eva Hamouzová nastavila zvuk vycházející z beden ještě o oktávu níž. Divákům se tak do uší dostává hluk stoliček, zvuk z repro beden, kde je ten samý zvuk, ale v jiných výškách, a do celé kompozice hraje Petr Uvira na basovou kytaru. Je to tedy útok na diváky po pohybové a zvukové stránce, což byl jeden ze záměrů, kdy Farma v jeskyni využila zkušenost z tokijských ulic, kde je neustálý hluk a není možné nikam utéct do klidu.

Tato scéna byla vždy mou velmi oblíbenou, ačkoli je jednou z nejobtížnějších. Práce se stoličkami byla velmi náročná, jelikož jsou na manipulaci celkem těžké a pohyb s nimi musel být velmi přesný. Ve scéně se objevují časté pády ze stoliček, které nás stály spoustu modřin a odřenin. Vždy jsem ale měla pocit, že když člověk ucítí tu pravou bolest, dojde mu aspoň střípek faktu bolesti samotné šikany.



Foto: Michal Hančovský

5.4.5 Druhý monolog

Po skončení velmi hlučné a pohybově náročné scény, během které se jeviště zaplnilo aktivním pohybem a dravostí, vyvstává pohyb samotné Ti, která ve svém monologu objevuje tělo a snaží se pochopit, co se s ním děje. Tělo padá k zemi, zase se zvedá a uvědomuje si, že nemůže pokračovat tímto stylem, který jsme viděli v předchozí scéně. Její pohyby jsou velmi nepředvídatelné. Tu a tam zachytí rovnováhu. Zachází do velmi malebných póz, ve kterých poukazuje na detaily, jako pohyb očima či jemný pohyb prstem. Ti v této scéně dbá na posloupnost pohybů a každý jako kdyby kreslila do prostoru jinou barvou. Popisuje pocit, že je mezi lidmi a dokáže cítit každý jejich tvar, záhyb na těle a vůně a jako netopýr vnímá všechno umocněně. Vypadá velmi vyděšeně a působí jako malé stěně, které fena tahá za kůži na krku, když jej přenáší. Její monolog v závěru scény vypovídá o tom, jak se jí lidé vzdalují, nedokáže vnímat jejich přítomnost a v jejich slovech se ztrácí. Postupně se vše vytrácí, lidé, budovy, tvary a zbývá pouze bílo. Ti se prostorově každým začatým pohybem vzdaluje směrem od diváků. Během této scény doprovází Ti podkres jednoho hudebního akordu a dvě interpretky Hana a Anna, které do jejího monologu zpívají píseň o noci. Tuto píseň vybíral Viliam v souvislosti k situaci, která se na jevišti odehrává. Tanečníci dodává esenci pro pohyb a divákům pocit dramatičnosti. Hana a Anna stojí za Ti a tím na ni prostorově vytváří tlak, což ji přivádí do pastí mezi lidmi v hledišti, u kterých vnímá všechny tvary, záhyby a vůně, a to samé cítí i ve svých zádech. Není možnost úniku. Ti se vzdává, schoulí se na zemi a jen vyčkává, co bude dál.

Tato scéna byla velmi dobře připravována a já se na ní mnoho věcí naučila. Je třeba na každém detailu pracovat dennodenně, aby se na diváky prostřednictvím pohybu přenesl ten pravý smysl slova, kterými si interpretka pomáhá.

5.4.6 Avoiding

Následuje duet Anny a Ti. Nese název Avoiding, což bychom přeložili jako vyhýbání se. Při této scéně má Anna nasazená laminátová klepeta, která jsou vidět již v úvodu představení, ale nemají tam tolik prostoru. Zde s nimi dvojice na jevišti pracuje jako s rekvizitou a scéna je na klepetech založena. Klepeta symbolizují velmi extrémní pocit lidí postižených *hikikomori*. Lidi obvykle kromě slov vyjadřují lásku a náklonnost rukama, na kterých jsou teď nasazená klepeta bez citu. Paradoxně klepeta nemá hlavní postava, která fenoménem *hikikomori* trpí, ale společnost, kterou zastupuje Anna. Dotyk klepety bolí a může velmi ublížit. Klepeta zároveň prodlužují paže, které mají k ostatním blíže a mohou se jich dotknout.

Celá scéna působí velmi citlivým dojmem a pohyby tanečnic jsou velmi křehké. Křehkost se projevuje ve velmi opatrných pohybech, v nichž se ale objevuje i určitá agresivita a bojovnost. Anny pohyb je velmi omezený a ovlivněný nasazenými klepety, která jsou těžká, a není jednoduché s nimi manipulovat. Pohyb se těmito klepetům musel přizpůsobit. Ti se neustále snaží o navázání kontaktu s Annou v prostoru a v jakékoli situaci. Bohužel ke spojení s Annou nedojde. Tím, že se k Anně snaží přiblížit, dochází k tomu, že ji zraňuje, což jí Anna vrací zpět, a Ti nakonec snahu vzdává. Ve scéně se tedy střídají pohyby velmi ostré a pohyby až mazlivé, nastává bipolarita pohybového materiálu.

Přestože nejsem v této scéně přítomna, mnohokrát jsem byla jejím pozorovatel zvenku na zkouškách s režisérem. Ten byl vždy velmi precizní v pohledu na každý detail pohybu v této scéně. Chtěl získat pohyb, který by co nejvíce odpovídal extrémní senzitivitě člověka postiženého fenoménem *hikikomori*. Člověka, který je extrémně citlivý na zvuk a nedokáže pohyb přijmout, protože má pocit, že by se „rozsypal“. Vzhledem k těhotenství Anny Grommanové se objevil návrh, abych roli v Avoiding převzala pro reprízy v roce 2017. Interpretačně jsem však na tuto sensitivní práci s pohybem nebyla připravena a potřebovala bych daleko více času a specifického tréninku na danou kvalitu pohybu. Nakonec roli dostala Eliška Vavříková, která má pro tento druh práce

senzitivnější citění a s Ti obsáhnou energii, která je pro Avoiding potřebná. Je to scéna, která je pro mě velkou výzvou a zpětnou vazbou, že jsou mnohé kvality pohybu, ke kterým je třeba dospět a nasávat energii od zkušených kolegů.

5.4.7 Druhá scéna se židlemi

Scénu pohybové zpovědi hlavní aktérky přerušuje opět nástup žen se stoličkami, jako vojenská četa. Charaktery EFFECTIVE, ASSERTIVE, PERFECT a USEFUL si již bez svých cedulek na čele sednou do prostoru velmi hbitým pohybem, jako by nám chtěly ukázat, že na nich seděly po celou dobu. Značky na čelech již nejsou potřeba, protože se nám jejich vypsané charaktery proměnily do každého těla zvlášť a s tímto nábojem se po scéně pohybují. Dvojice EFFECTIVE a ASSERTIVE přeruší netrpělivé čekání na první pohyb tím, že začnou synchronní akci se židličkou. Kancelářské sokyně pohybovou akci už vyvíjí tak, že nedokážeme určit, kdo je v tomto souboji lepší a rychlejší. Úkolem bylo pohybově vyřešit zadání lépe než ta druhá a ještě s vysokou lehkostí, aby nebylo znát, že na tuto akci byla vyvinuta velká síla. Židličky zaseknou pod svou levou paži a dělají, jako by se nic nestalo, zkoumající jedna druhou s výrazem v očích, že já byla ta lepší. Ti na ně nevěřičně hledí a uvnitř si uvědomuje, že tohle určitě nedokáže. Nemůže vyvinout takovou fyzickou energii, aby jim stačila. Přidává se PERFECT a USEFUL hrající si se svými stoličkami, což působí jako by se s nimi mazlily či si je oblékaly. Obě jsou velmi fyzicky, v tom, co dělají, ale výraz obličeje je téměř nepřítomný. Při napjaté situaci na jevišti se obě odtrhnou od svého lадného duetu se stoličkami a vyrazí do přední části scény, kde si na stoličky sedají. Ostrá světelná změna, která nastane, společně s ostrým pohybem všech interpretek, při sednutí si na stoličku, změní atmosféru. Najednou se dostáváme ke složitému řešení matematických úloh pomocí těla a látkového provázku, který si každá z nich s velkým pocitem tajemství vytahují zpoza límce košile. Fyzicky představí sebe a provázek. Kolegyním dávají jasně najevo, že jsou to právě ony, kdo jsou v napínání provázku ty nejlepší a že je nikdo další nemůže ani napodobit, ani

vylepšit jejich strategii. Pohyb je v následující fázi velmi omezen na práci s rekvizitou. Režisér v této scéně nikdy nechtěl vidět pouhou manipulaci rukou a nohou s provázkem, ale chtěl, aby bylo přítomné celé tělo. Provázek jimi lomcuje a tvaruje. Tím scéna získává humorný nádech. Interpretky se vždy do svého pohybu zamotají tak, že není úniku, tak tedy pohyb ukončí samy s tím, že to tak mělo být.

V této scéně se dává také hodně prostoru herecké akci, což může být po interpretační stránce velmi obtížné, aby se z toho nestal výčet výrazů bez řeči těla, která mluví za všechna slova. Ti celou tuto scénu nevěřícně sleduje ze všech možných úhlů a i ta velmi malá naděje na to, že by mohla nápor zvládnout, skomírá. Cítí veliký tlak, který ji nutí do akce, ale tělo již nemá sílu.

Prostorově se do tohoto okamžiku pohybují interpretky velmi skromně okolo svého osobního prostoru, který si nenechají narušit. Jediným bodem, kde se všechny tři bojující setkají, je střed mezi židličkami v bezprostřední blízkosti vyčkávající Elišky Vavříkové. Po boji s provázkou se nadzdvihne ze židle právě PERFECT, která nečinně přihlížela a čekala na svůj okamžik. S otázkou: „Waaaater?“ odlehčí situaci boje o nejlepší místo ve vyhotovení excelové tabulky a chce svým kolegyním láskyplně přinést vodu. Každý její pohyb přesvědčuje o její líbeznosti. Nakonec do vyskládaných plastových lahví vedle jeviště padá a začíná v nich plavat. Pod končetinami hledajícími pevnou zem ale nachází rotující lahve, které ji noří hlouběji a hlouběji do plastu. Tento humorný akt Elišky Vavříkové je možná tou jedinou improvizovanou akcí v celém představení. Eliška alias PERFECT si nemůže pohybové potápění se v lahvích nijak nacvičit, protože se plastové lahve chovají pokaždé jinak. Co má ale připravené, je časování, které je pro scénu, aby byla humorná, velmi důležité.

Moment nošení se do lahví je pro Ti spouštěcím momentem její další akce. Stojí jako malé dítě u stěny, která ji „vykopne“ do prostoru jako do jámy lvové. Ti začne postupně přecházet v prostoru od kolegyně ke kolegyni v kanceláři a touží po jejich pozornosti. Jednou po druhé byla nucena do výkonů, do akcí.

Pohyby, které volí, pro tento výjev „upozorňování na sebe“ jsou stupňující. Ti si rozkládá síly a uplatňuje hněv, který se v ní během celé části s provázky nahromadil. Doprovází se hlasem, který je zpočátku zoufalý a naléhavě žádá o návod, jakým způsobem má pracovat, co má dělat, co po ní chtějí. Postupně se její hlas ale láme a stává se hysteričtějším. Ukazuje různé pohybové kvality a za každou se zeptá, zda je toto ono, když krkolomným pohybem otáčí židli Elišky, kterou jí ukradne zpoza zadku, sklouzne se po ní, udělá na ni nohama nepochopitelnou smyčku a už najednou stojí s velmi jemným pohybem pouze v rukách, že máte chuť ji dokonce politovat. Či něco jiného? Spirála na kolena, odhození další židle a zdánlivý útok na hlavu Hany. Chce vědět, zda jsou EFFECTIVE, ASSERTIVE, USEFUL a PERFECT spokojené, když sebou Ti hodí o zem, nebo s tím, kdy jednou rukou odmrští židličku hluboko do útroh zákulisí. Poté Ti zkouší napodobit jejich pohyby, které za působení v tomto kancelářském prostoru odkoukala, ale ani to se jí nedaří. Pohybové akce Ti se postupně stávají agresivnějšími a touží po odpovědi. Její hlas se až zalyká. Pozornost a otázky se stáčí také směrem k publiku jako k mase společnosti, která se na situaci jen kouká bez jakéhokoli zásahu a snahy jí pomoci. Diváci cítí až lítost. Ostatní čtyři „vševědoucí“ jen kroutí hlavami a každá ve svém zkrouceném tvaru těla napovídá o tom, co si o tomto „exempláři“, svíjejícím se před nimi myslí. Vygradováním situace je zběsilé vytažení kancelářských světle modrých papírků, které odlepuje z celého balíčku s představou, že každý papírek odtrhává jako kus masa z každé osoby. Papírky si polepí celý obličej a za třesu značícím potřásání ruky s někým druhým padá únavou k zemi. Kolegyně se zmůžou jen na náznak odpovědi na její gesto podání ruky na důkaz seznámení.

Tato scéna byla velmi náročná v práci s provázky. Rekvizita velmi omezuje a může být zrádná. Před předpremiérou v DEPO Plzeň jsme se na tuto scénu zamotávání se do provázek soustředili s asistentkou choreografii Agniou Šeiko. Bylo velmi těžké vytvořit choreografii tak, aby to vypadalo, jako že úlohu řešíme pokaždé poprvé a vždy správně. Samozřejmě došlo i na nápad nechat zamotání se do provázek náhodě, ale takovou práci Viliam neakceptuje,

protože to nemusí vyjít a je to velmi neprofesionální. Tudíž je každý detail velmi jasný a nesmí se udělat jinak, jelikož jsme na sobě všechny závislé.

5.4.8 Family

Scéna s názvem Family (rodina) je ukazatelem toho, co se děje v rodině každého postiženého tímto fenoménem. Člověk, který se uzavře do místnosti sám se sebou, je na rodině velmi závislý. Ostatní členové rodiny postiženému pomáhají s těmi nezákladnějšími potřebami a čekají na den, kdy se jejich dítě zase vzpamatuje, což může trvat roky. Když tato situace nastane, rodina mnohokrát neví, jak na ni reagovat. Snaží se své dítě z kobky, do které se uzavřelo, tahat i násilím než pochopí, že s tím v daný moment nelze nic udělat.

Nadčasovou obdobou *hikikomori* by mohl být román Proměna Franze Kafky. Kniha byla vydána v roce 1915 a měla prvky science fiction a absurdního pohledu do budoucnosti. Hlavní hrdina hned v první větě románu prozradí, že se probudil jako brouk. Snaží se to tajit před rodinou, která na to stejně časem přijde a snaží se ho skrývat před posměchem společnosti. Rodina strádá finančně. Nakonec po všech možných peripetích, které se v domě stanou, brouk umírá zcela sám. Příbuzní jej samotného uzavřou v pokoji, v případě *hikikomori* je to jedinec sám, kdo si je vězňem.

Ti se tedy ve scéně objevuje se svou rodinou, která okolo ní poletuje a dělá vše, co ona potřebuje. Rodinu tvoří otec, matka a sestra, poznáme je podle nalepených štítků na čele, jako tomu bylo v případě 1. židlové scény. Sestra v podání Elišky Vavříkové přistupuje k Ti velmi obezřetně, ta však zůstala zkrouceně sedět na zemi uprostřed scény, jako by byla nějakým hmyzem. V pohybu sestry můžeme číst i to, že jde o mladého člověka. Eliška si tu a tam poskočí, udělá gesto rukama, které vypovídají o dítěti s přemírou energie. Potom se dostane na zem, aby byla Ti blíže, snaží se jí dotknout, ale ta uhne dřív, než je pohyb sestry dokonán. Poté předvede velmi dětinské gesto, kterým potvrdí divákům, že je mladá a že sestře nebude oporou. Obličej stáčí

k divákům, rukou si zakrývá pusou, která se pod ní zkrivila do úšklebku. Obecně se o dětech ví, že dokáží být velmi zlé a toto je jeden z příkladů. Poté se sestru snaží fyzicky zvednout, ale Ti je v takové křeči, že není možné ji postavit na nohy. Sestra tázavě pohlíží směrem k rodičům, Ti má v náručí a ta je stále ve stejné poloze. Nakonec je Ti schopná se dostat na nohy, v křeči ovšem zůstává nadále. Rodina okolo ní prostorově začne běhat a dělat vše, co si myslí, že potřebuje. Hana Varadzinová jako představitelka otce je v gestech velmi mužská. Odklepává popel z cigarety, podává Ti různá imaginární náčiní a nemá ten maminkovský mazlivý pohyb jako Anna Grommanová představující matku. Anna je v gestech velmi jemná a minimalistická. Posolí jídlo, které ji otec přistrčí, urovná věci v polici, umyje si ruce. Veškerá gesta rodiny, obsažená v této scéně, jsou gesty velmi minimalistickými a většinou se objevují v horní části těla, konkrétně v pažích. Tělo je pod nimi v neměnné poloze. Prostorově vše působí tak, že Ti je středem a celý byt i s účastníky se okolo ní otáčí. Vše sleduji z povzdáli a čekám na jediné gesto od sestry, že je můj čas přijít na scénu s dárečkem v podobě středně velkého autíčka na dálkové ovládání. Vůz se projíždí po scéně a hledá útočiště. Během toho se Hana jako otec pokouší naposledy dostat Ti z té nepřírozené křeče těla, kterou tanečnice drží již pár desítek minut. Nakonec se vše zastaví a celá rodina Ti opouští. Ona zůstává ležet sama na jevišti ve zkroucené poloze a se zaparkovaným autíčkem jako věrným psem u své nohy.

Když jsem dostala za úkol řízení autíčka, překvapilo mě, jak moc je těžké jej ovládat. Jeho rychlost a styl jízdy měly dál nést energii scény, která byla dlouze budována. Auto je v představení technickou věcí, ale přesto je jeho úloha mezi tanečnicí pro další děj naprosto nepostradatelná.

5.4.9 City

Název pro scénu City bychom z angličtiny přeložili pro tuto scénu jako dění ve městě. Scéna je vytvořená velmi hereckým stylem. V divácích má vyvolat pocit

nejistoty, zda si aktérky ze závažnosti textů, které odříkávají a jsou inspirovány vyprávěním lidí postižených *hikikomori*, dělají legraci, či je myslí vážně.

Veškerá energie přichází s Eliškou Vavříkovou v paruce z černých vlasů, které rázně kráčí směrem k publiku se stoličkou na provázku, představující psa. Stoličku ostře zaparkuje u své nohy a poroučejícím hlasem jí přikáže, ať si sedne. Jedním trhnutím provázku je židlička otočená, což vyvolá smích u diváků. Následuje otázka na diváky, zda může říci vtip. Nechá delší pauzu, která je vyplněná tichem, a začne bez reakce vyprávět, jak se minulý rok zúčastnila kurzu pro antisociální lidi, dramatická pauza a po té pronese, že se ještě nesešli. Publikum se zasměje, ale všem je jasné, že tady to nekončí. Eliška velmi agresivně odkopává židli a začne hrát hudba. Ta je velmi rytmická a po celou dobu scény se její intenzita stupňuje. Texty, které chrlí přicházející Hana a Anna, jsou doprovázeny pohybem. Každý pohyb se může zdát velmi popisný k dané situaci. Vše je velmi promyšlené a pohyby byly dlouze studované, aby vytvářely přirozenou situaci, bez zbytečného přehánění nebo karikatury. Tanečnice mají v textu jasné body, kterými řídí svá těla. Vždy jde o komunikaci mezi mluveným slovem a pohybem, který v této scéně vytvořily tři herečky. Ačkoli herečky pohybem přesně napodobují text, což vyvolává pocit jeho popisu, tak nic není zcela doslovné. V obou složkách je použit stejný rytmus, jež si jde ruku v ruce, ale nikdy není text pohybem napodoben, vždy jen opisuje energii řeči a mnohdy postupuje v opaku významu slova. Když Anna vypráví o tom, jak zmlátila svého partnera, protože nepřišel na vánoční večeři, tak se Hana mazlivě hladí černou parukou. Tudíž pohybově neztvární frustraci, kterou slyšíme z hlasu Anny, ale pohyby vede do opačného významu. Další příhodným příkladem je Hana mluvící o pádu jejího psa z okna. Eliška, která se pohybuje v tuto chvíli po prostoru, jen ironicky zašteká. Herečky si mezi sebou neustále přehazují černé paruky, což tvoří součást pohybového materiálu, který koresponduje s ideou této scény. Vše v této scéně hovoří o triu hereček, které se mezi sebou střídají nejen v mluveném slově, ale i v pohybové energii, vždy korespondující s daným textem. Hlas Anny v posledním monologu, kdy mluví o tom, že její přítel toužil po tom být sražen automobilem. Z odříkávaného textu mění Anna hlas ve zpěv a Eliška s Hanou už po jevišti téměř lítají, stále

používající gesta, která používaly po celou scénu CITY. Za nimi se na stěně objevují na projekci proti sobě běžící psi. Příchod psů na scénu je choreograficky plánovaný, estetizovaný a zpomalený. Videoprojekce je vytvořená tak, že psi běží zrcadlově proti sobě. Je zde návaznost na pohyb hereček v prostoru, což nám v tento moment již vytváří kvartet s Annou jako hudebním doprovodem a Ti ležící u jejích nohou, která tam zůstala po opuštění rodinou ležet a je s nimi po celou scénu na jevišti. Leží nehnutě a paradoxně k tomu, co se na jevišti děje, nereaguje na žádné podněty. Jakmile vše vygraduje a najednou utichne, vyjíždí na svou cestu autíčko dřímající u nohou ležící Ti. Zmenšené autíčko reprezentující originál BMW z havárie, které měli diváci možnost si detailně prohlédnout na začátku. Autíčko je symbolem únikového modulu, který ve skutečnosti neslouží pro únik, ale naopak uzavírá vnitřek od vnějšího světa. Jízda autem nám umožňuje pohyb do prostředí, ale jeho karoserie nás chrání před přímou existencí v prostředí. Auto můžeme chápat v této scéně jako jedince mezi všemi na jevišti a jeho cestu jako život. Další otázkou je, kdo auto řídí a kdo řídí naše životy. V autě může být *hikikomori*, který není schopný vylézt, je v něm uvězněn a komunikuje pouze skrze pohyb auta. Pohled z auta evokuje také pohled psa na lidi, tudíž z podhledu. Auto jezdí po scéně a kamera umístěná vně auta snímá ty, které potkává. Barevné spektrum kamery je posunuté a přiblížené vidění psa. Herečky ovládají prostředí, různě se před autíčko nastavují a znemožňují mu jeho průjezd, takže to musí kličkovat mezi jejich těly v prostoru. Dále ho v prostoru různě směřují a udávají mu jeho cestu. Pohled z auta, který neustále sledujeme promítaný na stěně, už tedy není realitou, kterou bychom chtěli vidět. Ukazuje nám realitu, kterou pro nás druhý vytyčuje někdo jiný ať už rodina, přátelé či společnost.

City je scéna, kdy jsem řidičkou onoho záhadného BMW, které se prohání po jevišti. Vždy vidím scénu v jiné energii, která je závislá na mnoha elementech dané situace. Každý pohybový vtip mířený do textu má pro mě nové nuance každou reprízou. Jsem přímým pozorovatelem a zároveň manipulovaná svými kolegyněmi, když se zmocní autíčka. Tato scéna je myslím pro diváky velmi klíčová, uvolní se atmosféra po již z velké části odehraného času. Začne se

hovořit, což většinou prolomí ledy u fyzického divadla, protože verbalizujeme problém, kterým jsme se do této doby zabírali pouze pohybově. Vše tedy dostává větší smysl a rozklíčuje se mnoho neznámých, které se od začátku představení nahromadily.

5.4.10 Sóló

Sóló Ti, které nastává hned po odjezdu autíčka do zákulisí, je pocitově bolestné. Ti je uvězněná ve stoličce a takto v ní zaklíněná je po celou dobu svého výstupu. Inspirace a prožitek hlavní herečky spočívá v tom, že je jako postava z románu Franze Kafky Proměna, která se jednoho dne probudí v těle brouka a neví, jak na to reagovat. Ti ležící ve stoličce s nádechem vystřelí hrudník vzhůru a chvíli čeká, jako by se probudila ze zlého snu a přemýšlí, zda to byl pouhý sen, či realita. Začne se ve stoličce hýbat velmi vehementně a hledá cestu, jak se z ní dostat. Každý pohyb, který udělá je velmi ostrý s touhou být svobodná. Stolička ji ale vězní, jako kdyby byla k jejímu tělu přikovaná. Ti dělá neuvěřitelné tvary a pády s touto rekvizitou. Je jasné, že Ti vyzkoušela všechny možné cesty, jak se z tohoto vězení dostat. Zkusit ostrý pohyb, pak třeba pohyb vycházející z jedné části těla a postupně ho přelévat do druhé, zkusit ze stoličky vyskočit, či se vytočit. Ti vyskakuje, přetáčí se, klouže po podlaze. Nic není možné, až v závěru se ze stoličky téměř „vypaří“ a nechá ji ležet na jevišti. Důvodem je možná poznání toho a smíření se s tím, že je postižená *hikikomori* a připravená na to se uzavřít před světem. Hudebním podkresem této scény je zpracovaná nahrávka zvuku metra v Tokiu společně se zvukem otírání dveří do heren. Všechny zvuky pořídila Eva Hamouzová v Japonsku na studijním pobytu.

Byla jsem u tvorby této scény a vím, co práce se stoličkou obnášela. S takovou rekvizitou, která není z těch komfortnějších pro tanečnicka, je práce náročná a vyžaduje kvalitní trénink. Znamená naražená žebra, velké podlitiny, ale výsledek její práce je přesvědčivý a úctyhodný.

5.4.11 Gesafel

Bezprostředně po „vypaření“ Ti ze stoličky navazuje scéna s názvem Gesafel, což je zkrácené jméno francouzského techno DJ. Jeho hudba v představení nakonec použita nebyla, ale název scény již zůstal. Hudba pro scénu Gesafel je od hudebního skladatele Johna Hopkinse a hudební video ke skladbě Collider bylo tvůrcům inspirací.

Na scénu se interpretky přímo vymrští zpoza stěny. Již jsou v pohybové akci, kterou si odtamtud přináší. Na scénu vychází zpoza stěny hudba a jako vlna se přelévá spolu s tanečnicemi na jeviště. Hudba, pohyby i světla připomínají noční diskotéku. Jsme najednou v jednom klubu velmi hluboko pod zemí, všechno duní, všichni jsou mimo sebe. Mezi sebou se různě domlouvají, ať je to synchronními pohyby nebo si pohyby odpovídají. Nic jiného jim v tomto hluku ani nezbyvá. Pohybové party jsou velmi zvláštní a vidět někoho se takto chovat v klubu, tak se od něj jistě rychle vzdálíme. Na jevišti však nemají možnost házet židlemi nebo skleničkami, tak hází vlastními těly. Mezi ně, lidi, kteří přes den pracovali ve vyžehlených oblecích v kanceláři, se po čase vmíchá Ti a spolu s ní se na zadní stěně opět objeví projekce. Chvilku to divákům trvá, než si uvědomí, že na projekci se objevuje stejná scéna, kterou vidí v reálném čase na jevišti. Mění se pouze úhel pohledu a ten udává pohybující se Ti. Ta se mezi ostatními pohybuje velmi ostražitě a s jasným cílem. Ublížit jim. Pohled, který nám Ti prostřednictvím kamery ukazuje, je zrcadlový pohled samotné společnosti. Ona teď odkrývá veškeré karty. Se všemi zúčastněnými v klubu má nějaký konflikt, který je fyzicky velmi drsný. Různě je osahává na intimních místech, což si nikdo nenechá líbit a vše jí několikanásobnou měrou vrátí. Postupně je strhává k zemi, Elišku dokonce vystrčí hluboko do zákulisí tak, že se nám v reálném čase ztratí z dohledu a co se mezi nimi děje máme šanci pozorovat pouze na videoprojekci.

Celá scéna je velmi akční a divák může mít problém soustředit se na danou situaci. Tvůrci inscenace a konkrétně scény Gesafel jej chtějí zahltit vjemy ze všech možných směrů. Hlasitá hudba, extrémní pohyb všech tanečnic,

videoprojekce. To vše nenechá diváka v klidu sedět na místě. Tvůrcům ale přesně o tento stav jde, chtějí divákovi ukázat tok dnešní společnosti, jak je hlučná, plná a neurvalá. Jedinec, který jí nestačí, okamžitě vypadává ze hry. Ti zde má poslední šanci zařadit se do davu, ale ona už rezignuje. Je silná a snaží se jim říct, že oni jsou ti, kdo potřebují pomoc, protože ona je díky nim ta, která tu pomoc teď vyžaduje. Vše se v pěti minutách nekonečného kolotoče stupňuje. Ti popadá stoličku, kterou zde zanechala po svém sóle, a útočí s ní na Hanu, která představovala jejího otce. Všichni, jako když střelí do hejna ptáků, se začnou kmitavým pohybem, který dělá i Hana na zemi pod nátlakem. Ti se stoličkou v ruce, vzdalovat do bezpečné zóny od této prapodivné osoby. Ta narušila noční party a nenechala se zpacifikovat.

Gesafel je scéna, která jako by byla pro mě stvořená. Celé představení se těším, až se budu moci uvolnit a hodit do prostoru. Každá tanečnice v ní má svůj typický pohybový slovník, který patří k jejímu charakteru. Dalo by se říci, že si můžeme představit, jak se EFFECTIVE, ASSERTIVE, PERFECT a USEFUL vydali na party a vydají ze sebe vše, co je možné. V mém případě je pracovník EFFECTIVE veden pohybem ve vlnách, které většinou řídí od hlavy a nechá je projet celým tělem. Vždy jsem si za to dosazovala požívání návykových látek, které se šíří od vrchu a jako vlna prostupují celým tělem. Tanečník má tedy možnost sebou házet na zem a pohyb stylizovat. Pokud bychom se dívali na reálného člověka, ten sebou o zem hodí, ale nebude to mít ten efekt vlny. Tu za tím vidí tvůrci a tanečník ji umocní celým tělem. Pohyby lidí z baru jsou tedy tvůrcům inspirací a vznikl podle nich velmi specifický pohybový slovník pro tuto scénu. Mnohokrát byl používán i na trénincích, které slouží jako rozehrátí a naladění na téma, kterým se inscenace zabývá. Jak jsem již zmínila, scéna Gesafel je velmi energická a v mnoha situacích mi její efekt a synchronizace s kolegyněmi naháněla husí kůži. Během této scény jsem také měla možnost použít svůj fyzický taneční fond. Byla jsem tak svým kolegyním oporou a pomohla jim s kultivací pohybů a sladěním se do synchronních choreografií, které se v této scéně objevují.

5.4.12 Nightmare

Jako noční můru bychom označili scénu, která následuje hned vzápětí po „velké party“ s názvem Gesafel. Všechny interpretky padají do stoliček, ve kterých se dobrovolně uvězní. Svým pohybem s nimi houpou ze strany na stranu. Síla zvuku je umocněna mikrofony z ozvučené podlahy, stejně jako to bylo v případě 1. židlové scény, a nahání hrůzu. Po chvíli se všechny interpretky sladí ve zvuku i pohybu. Synchronizují rytmus a pomalu zdvihají pohled vzhůru k divákům, s výrazem volajícím o pomoc. Při tom všem ale pokračují v kmitavém pohybu, kterým cestují po prostoru. Když nikdo, obrazně řečeno, pomocnou ruku nepodá, nastává skupinový rej ve stoličkách, jak zvukový, tak i pohybový. Divák neví, koho litovat víc, zda interpretky, které se v židličkách jistě komfortně necítí, či sebe, že se na to musí dívat. Tanečnice si ve stoličkách najdou rotující pohyb, kterým se otáčí stále tam a zpět, jako by se ztratily v bludném pohybu. Tomuto pohybu jsme pracovně říkaly „grilování“ a pocitově tomu tak většinou bylo. Tělo se otáčí jako na rožni. Ti je z nich nervózní. Probíhá mezi těly na zemi ve stoličkách. Občas jedné pomůže ven, ale ta se jako ryba vrátí do vody. Tato představa ryby ve vodě nám pomáhala i při výskocích, které všechny dělají směrem k Ti. Ve střídavém rytmu vyskakují z polohy vleže do vzduchu a vrací se na zem jako do vody. Během výskoků si všechny vyndají z kostýmů vytištěné podobizny Ti na malém plátýnku velikosti obličeje. V momentě stojí na jevišti všechny směrem k divákům a mají jeden obličej, obličej hlavní hrdinky. Tento výjev může vyjadřovat zmnožením hlavní představitelky nebo také to, že ona se na sebe dívá do zrcadla. Ti opět nápor společnost nezvládá a s posledním výkřikem napadne Hanu v roli svého otce. Uvězní ji zpět do stoličky, chvíli s ní drsně houpe a pak stoličku překlopí a Hana se z ní vykutálí. Ostatní se chovají jako hejno ptáků, do kterých střelí, a snaží se výskoky od nich dostat co nejdále. Všechny pohyb na scéně se zastaví a Ti couvá k zadní stěně, na kterou se celým tělem „nalepí“. Z její energie vidíme, že se touží ztratit. Pomalu klesá v kolenou, zatne všechny svaly, opře se do zad, zatlačí do stěny a ta padá pod návalem vzteku, neštěstí, zoufalství a vlastně ani nevíme, co všechno se odehrává v těle mladého *hikikomori*. Bezvůlné tělo padá se stěnou a zůstává na ní nehybně ležet.

Scéna může být vysvětlením noční můry samé Ti, která svou rodinu, společnost či přátele vidí všude okolo sebe a má z nich strach. Pokud ji nutí do práce a extrémních výsledků, do perfekcionalismu v rodině či společnosti, pokud ji přátelé šikanují, to vše ji směřuje k jednomu cíli, a tím je uzavřít se. Scéna Nightmare byla noční můrou i pro interpretky. Přetáčení se po nožičkách stoliček bylo velmi bolestivé, takže divák dostává přesné informace o bolesti, kterou *hikikomori* v dané situaci cítí uvnitř. Ovšem vždy jsme se shodli na tom, že po scéně Gesafel se na Nightmare moc těšíme a pokud se předchozí scéna povede, tato má již funkci doslovu a tím se veškeré emoce k divákům dostanou, jak bylo režisérem určeno.

5.4.13 Father and son

Po pádu stěny se objeví prostor, který připomíná měsíční krajinu. Čtyři vietnamské dívky, které jsme mohli na začátku vidět ve vitrinách, a na otáčejícím se automobilu, najednou spočívají ve vodní lázni. Jsou oblečené ve stejném kostýmu, který má na sobě Ti. Bílé tílko a kalhotky. Do prostoru s vodou svítí projektor, umístěný nad ním, a jeho světlo se odráží na stěny Auditoria. Prostor je světem Ti, do kterého se rozhodla uchýlit. V přední části scény se zvedá Hana, která byla tou poslední, kdo byl s Ti v kontaktu, než se rozhodla uchýlit se do zadní části jeviště. Začne k ní na dálku promlouvat, ale fyzická gesta ukazuje divákům. Ta byla převzatá ze scény Family. Hana je v tuto chvíli zástupcem otce a matky. Na hrud' si lepí papírek, kde jsou tyto role na každé straně napsané a rychle je vyměňuje. Podle toho s jakou rychlostí otáčí papírek, mění i výraz těla a tváře. Nahlas směrem k divákům Ti říká, že by měla jít, měla by být venku, měla by se vídat s přáteli, měla by tohle a měla by tamto. Ti pod nátlakem všech příkazů rodičů přetáčí své tělo ležící na spadlé stěně a pomalu se za zvuků táhlých smyčců dostává na vodní plochu mezi vietnamské dívky. Hana se však nevzdává a míří přímo za ní. Její tělo vypovídá o tom, že začíná mít strach a neví, co má dělat dál, aby svému dítěti pomohla ze spárů samoty. Vstupem do bazénu se intenzita pohybů a zoufalství rodiče

stupňuje. Hana vchází mezi Vietnamky, které tvoří alterega hlavní postavy, její pravé dítě se mezi nimi ztrácí. Přemísťuje se ve vodě od jedné k druhé. Stále opakuje gesta, kterými se do bazénu dostávala. Zoufale hledá toho pravého člověka, kterého chce vynést z „hořícího domu“. Má málo času a dítě jí situaci neulehčuje. Představa hořícího domu byla nejčastější připomínkou při zkouškách v bazénu. Voda byla většinou velmi studená a Viliam měl tedy pocit, že děvčatům pocitově ulehčí. Hlavním důvodem byl ale tlak a nemožné věci, které člověk dokáže, když jde našemu blízkému o život. Hana se tedy snaží, co síly dají, dostat Ti z té vodní trýzně. Jejich duet graduje od jemného mazlení a přemlouvání, přes fyzické pobídky až po drsné nabrání Ti na nožičky stoličky a vyhození jí jako mokré ryby zpět na spadenou stěnu. Ti se však vysmekne. Hana kráčí s nadšeným výrazem k divákům, že to dokázala, je v hlase až hysterická. Volá na Ti, že je skvělá, že to dokázala, že pojedou na výlet, ať se klidně posadí a v tyto výkřiky začne opakovat spolu s pohybovými gesty, do neutichající smyčky. Ti se plazí zpět do vody, když vtom se zastaví na půl cesty. Stoupne si do světla, které vytvoří na velké stěně stín malinkého bezbranného člověka. Ti se sehne pro stoličku, se kterou se jí Hana snažila dostat z vody a upustila ji na okraji bazénu. Hlavní představitelka ji rozhodným gestem pokládá na místo, kde seděla na samém začátku. Posadí se do stejné pozice a za ní se rozsvítí projekce přes celou stěnu.

Prvním obrazem je idylická rodinná jízda automobilem. V autě sedí Ti, jako řidička, vedle ní sedí její otec a na zadních sedadlech je matka a sestra. Bystrým divákům hned naskakují souvislosti. Ti se upřeně dívá před sebe a můžeme z jejího klidného výrazu číst jistou rozhodnost. Ostatní členové rodiny vedou zcela běžný rozhovor, který je, soudě dle jejich výrazů, velmi uvolněný. Celý obraz je podkreslen reprodukovanou hudbou a je zpomalený. S napětím očekáváme, co tímto doslovem tvůrci chtěli říct. Záběry přeskakují od jednoho k druhému a skončí na Ti, která auto řídí. Ti proběhne hlavou její život, uvolní prsty a velmi elegantním způsobem zvedá ruce z volantu. Náhle nastane tma.

Závěrečnou scénu tvoří pouze dvě postavy a to Hana a Ti, jako otec s dcerou či synem. Je to již poslední možnost Ti dostat ze spárů fenoménu *hikikomori*.

Ti se uchyluje do prostoru, který si na své spočívání vybrala a její otec tomu chce za každou cenu zabránit. Závěrečné video mělo za úlohu vytvořit přemostění mezi první fází, kdy vidíme vietnamské dívky na točícím se automobilu a takzvaným doslovem v závěru. Myšlenka videa spočívá v rozhodnutí hlavní postavy osvobodit sebe a svojí rodinu od situace, kterou prožívá. Velikost lásky hrdinky k její rodině je zřejmá i z toho, že je nechtěla trápit, když by ze světa odešla sama, ale absurdní tragičnost spočívá v tom, že je bere s sebou. Pohled na idylickou rodinnou pohodu cestující směrem k věčnému pokoji.



Fotografie z představení Održení, autor: Michal Hančovský

6 Změna od premiéry do poslední reprízy

Inscenace prodělává každou reprízou mnoho změn. Viliam Dočolomanský je veliký perfekcionista, a pokud situaci v daném čase cítí jinak, tak ji neváhá změnit. Každá scéna si prošla jistým vývojem sama o sobě i v každém interpretovi. Každou reprízou se nám časově, emotivně i pohybově věci mění. Před představením dlouze zkoušíme a hledáme nové cesty. Pokud se nám jednotlivé pasáže již usazují, tak v tom je mnohem větší volnost a chuť experimentovat. Mluvím ale jen o velmi minimalistických detailech, protože celá inscenace je postavena od A do Z, bez šance improvizovat. Jde pouze o to, udržet fyzicky představení v napětí a živé. Když to bude živé v nás, ucítí to i divák. Setkáváme se s reakcemi diváků, kteří přišli do DOXU několikrát, že sami reflektují, že to dnes bylo tu a tam jiné. Baví je hledat rozdíly a cítí jisté obohacení.

Co se týče personálních změn, tak vzhledem k těhotenství Anny Gromannové jsme do souboru přibrali novou členku pro inscenaci *Odtržení* a tou je Helena Ratajová, která úkol zapojení se do již probíhajícího projektu zvládla výbornou.

7 Závěr

K napsání diplomové práce mě vedla touha uplatnit zkušenosti z tvorby s tanečně divadelním souborem Farma v jeskyni, se kterým jsem měla tu čest spolupracovat na tvorbě inscenace *Odtržení*. Na celé práci s tímto souborem oceňuji profesionalitu a přístup k vybraným tématům. Laboratorní práce je v souvislosti s tímto souborem velmi detailní bádání nad vybranou problematikou, která se vždy týká problémů současné doby.

Ráda bych odpověděla na otázky, které jsem si položila v úvodu této práce. Pohybová složka ve fyzickém divadle je velmi signifikantní a každý pohyb nese význam, na kterém interpret pracuje velmi intenzívně po celou dobu tvorby a s každou reprízou významy prohlubuje. Inscenace získává kvalitu, pokud se tématem zabývá celý soubor a rozumí problematice každý člen na osobní úrovni. S tím souvisí odpověď týkající se významu spolupráce interpretek na tvorbě inscenace. Všichni zúčastnění musí být do tvorby inscenace přínosem a vkládat do něj mnoho energie. Jako příklad uvedu hledání inspirativního materiálu, ze kterého by se mohl čerpat pohybový materiál a následně tvořit pohybové party. Režisér by měl být velmi detailní v předávání intencí, na kterých chce, aby interpretky pracovaly. Je třeba, aby byl vytvořen tým, který má jasno v tom, co dělá a touží po profesionálním výsledku. Zároveň ale respektovat umění jako živou hmotu a nebránit se posouvání cílů do vyšších kvalit. Tyto aspekty jsem měla šanci díky této spolupráci vyzkoušet na vlastní kůži a velmi si toho vážím.

Chtěla bych na tomto místě ocenit obětavý přístup hlavní herečky Minh Hieu Nguyen, v celé diplomové práci jmenována jako Ti, která si pro hlavní roli člověka postiženého *hikikomori* v inscenaci *Odtržení* nechala ostříhat své dlouhé husté vlasy, aby divák nabyl dojmu, že si není jist, zda hlavní postava je muž nebo žena.

8 PRAMENY A LITERATURA:

PRAMENY:

BIBLIOKLEPT, The Kafkaesque Paintings of Tetsuya Ishida [online] 21. 6. 2010 [cit. 2018-2-25] Dostupné z: <https://biblioklept.org/2010/06/21/the-kafkaesque-paintings-of-tetsuya-ishida/>

ČÁSTKOVÁ, Monika: Vlastní písemné poznámky z procesu tvorby inscenace ODTRŽENÍ, 2015-2016

Farma v jeskyni. [online]. [cit. 28.1.2018], Dostupné z: <http://farminthecave.com/>

prezentace norského japanologa Larse Nesslerera 7. 12. 2015 [cit. 12.1.2018], Dostupné z: <https://vimeo.com/149418175>

LITERATURA:

ADSHEAD-LANSDALE, Janet. Dance Analysis: Theory and practice. Cecil Court, London, Engl: Dance Brooks, 1988. ISBN 1-85273-003-X

ADSHEAD-LANSDALE, Janet. The struggle with the angel: a poetics of Lloyd Newson's Strange fish (DV8 Physical Theatre). Alton, Hampshire, Engl.: Dance Brooks, 2007. ISBN 9781852731175

BRADNA, David. Problém sebevraždy v moderním Japonsku, Diplomová práce. Praha: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, 2008

HAPLOVÁ, Barbora. Jak zůstat bez přátel a úplně sám, Hybris, časopis DAMU pro divadlo a kritiku, 26, 2016, 60-64. ISSN 1804-1744

HAYASHI, Lucie. Tanec v současné japonské společnosti, Disertační práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2014

NÁVRATOVÁ, Jana. Farma v jeskyni. Praha: Helbich a.s., 2016 IBS978-80-260-9234-6

MOGILNICKÁ, Krystyna. Farma v jeskyni, Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Divadelní věda, 2015

PILÁTOVÁ, Jana. Paměť těla Jerzy Grotowského, TANEČNÍ ZÓNA, revue současného tance, 2, 1999, 5-7. ISSN: 1212-0839

OPAJSKÁ, Andrea. DISERTAČNÍ PRÁCE, Český současný tanec v devadesátých letech 20. století, Hudební akademie múzických umění, 2015

VANGELI, Nina. Přímí dědicové Řehoře Samsy. Divadelní noviny [online] 14. 2. 2016 [cit. 2018-2-21] Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/primi-dedicove-rehore-samsy>

VAVŘÍKOVÁ, Eliška. Mimesis a Poiesis, Od etnoscénologického výzkumu k hereckému projevu v inscenaci Farmy v jeskyni Sclavi/ Emigrantova píseň, AMU Edice disk malá řada-svazek 7. KANT, Praha 2009, ISBN 978-80-86970-87-5