

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2019

Barbora Nechanická

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění
Nonverbální divadlo

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Lionel Ménard - Tvůrce silných obrazů

Barbora Nechanická

Vedoucí práce : Mgr. Jana Soprová

Oponent práce: Mgr. Štefan Capko

Datum obhajoby: 5.6. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance art
Nonverbal theatre

BACHELOR'S THESIS

Lionel Ménard - Creator of strong images

Barbora Nechanická

Thesis advisor: Mgr. Jana Soprová

Examiner: Mgr. Štefan Capko

Date of thesis defense: 5.6. 2019

Academic title granted: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Lionel Ménard - Tvůrce silných obrazů

vypracoval(a) 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:

Děkuji Janě Soprové za celkové vedení mé práce, veškeré cenné připomínky a rady. Děkuji Lionelovi Ménardovi za poskytnutí veškerých informací.

Abstrakt:

Bakalářská práce je předběžným portrétem francouzského režiséra, herce, uměleckého pedagoga a pohybového trenéra Lionela Ménarda, se specifickým zaměřením na jeho učební metodu zvanou choreodrama. Práce je napsána na základě osobních zkušeností s touto výukovou metodou a osobním rozhovorem s Lionelem Ménardem. Cílem práce je sebereflexe mých dosavadních hereckých zkušeností a aplikace jeho výukové metody, konkrétně uváděna v rámci procesu zkoušení inscenace "Než vše začalo.." (Avant tout).

Klíčová slova: Lionel Ménard, choreodrama, pantomima, Marcel Marceau, pohybové divadlo

Abstract:

This thesis describes artwork of french director, actor, and movement coach Lionel Ménard, with specific focus on his teaching method called choreodrama. The thesis is written based on my personal experience with this unique method and personal interview with Lionel Ménard. The aim of the thesis is mainly self reflection of my acting experiences I have acquired up to now as well as application of his teaching method, which was used during rehearsing and production of the performance called Avant tout.

Key words: Lionel Ménard, choreodrama, pantomime, Marcel Marceau, movement theatre

Obsah

Úvod.....	1
1. Životopis - Lionel Menard.....	2
2. Klíčové osobnosti Menardova života.....	4
2.1 Marcel Marceau.....	4
2.2 Phillip Genty.....	6
3. Tvorba Lionela Menarda.....	8
3.1. Inspirace a výběr herců.....	9
4. Pedagogická činnost.....	10
5. Choreodrama.....	11
5.1. Metodika choreodramatu a její příklady.....	14
5.2. Aplikace metody v konkrétním projektu.....	17
5.3. Metodika práce s přítomností.....	18
5.4. Metodika práce s emocemi.....	19
5.5. Vyvolávání si emoce skrze osobní prožitek.....	20
5.6. Metodika práce ve skupině či ve dvojici.....	22
5.7. Metodika práce na roli v rámci inscenace „Než vše začalo“.....	23
6. Zhodnocení inscenace Než vše začalo.....	26
Závěr.....	31
Seznam příloh.....	32
Přílohy.....	33
Seznam literatury.....	38

Úvod

Ve své bakalářské práci se budu zabývat osobností francouzského režiséra, herce, uměleckého pedagoga a pohybového trenéra Lionela Ménarda, se specifickým zaměřením na jeho učební metodu zvanou choreodrama.

S prací Lionela Ménarda jsem se seznámila v roce 2017 na Letní škole pantomimy ve Varšavě. Jeho výuková metoda, ve které je obsažena především neuvěřitelná lidskost a pokora mě zaujala natolik, že jsem s ním chtěla pracovat i nadále. Shodou okolností byl o rok později pozván na Hudební a taneční fakultu Akademie múzických umění v Praze, konkrétně na katedru nonverbálního divadla a měl zde týdenní výukový blok. O pár měsíců později, a to v červnu 2018, pořádala výukový blok s Lionelem Ménardem také Lenka Vagnerová & Company, s možností konkurzu do nově připravované inscenace. Bylo pro mě velkou příležitostí s ním osobně spolupracovat, tudíž jsem se rozhodla, že se konkurzu zúčastním. Dopadl pro mě úspěšně, tudíž má spolupráce s ním vyvrcholila prací na inscenaci "Než vše začalo...", které mělo premiéru 24. listopadu 2018.

Během zkoušení jsme se lépe poznali, a tak jsem se nakonec rozhodla napsat svou bakalářskou práci právě o něm. Zjistila jsem, že navzdory tomu, že mnozí studenti i absolventi naší katedry se zúčastnili jeho kurzů a znají jeho práci, neexistuje u nás žádný text, který by se pokusil zachytit jeho osobnost a jeho systém práce. Jak jsem se přesvědčila, neexistují prakticky ani žádné zahraniční materiály o něm, kromě pár krátkých článků. Když jsem mu sdělila svůj úmysl věnovat mu svou bakalářskou práci a požádala ho o spolupráci, ochotně mi vyhověl a odpověděl na mé otázky. Mluvili jsme spolu několikrát, a mě zajímal nejen jeho životopis, ale také jeho pedagogické zkušenosti.

Moje práce je tedy kombinací toho, co mi sám o sobě a o své práci sdělil a mých zkušeností ze spolupráce s ním, především na realizaci inscenace "Než vše začalo..." (Avant tout), která je uváděna souborem Lenka Vagnerová & Company v divadle Komédie.

Na základě této spolupráce jsem se rozhodla reflektovat jeho přístup k práci a své poznatky a zkušenosti do své bakalářské práce, abych si srovnala teorii s praxí a ukotvila se ve své herecké práci.

1. Životopis - Lionel Ménard

Před tím, než se Lionel Ménard začal věnovat divadlu, studoval sociální vědu. Jednou byl svým pedagogem vyzván, aby si pro sebe udělal studii těla a tělesných výrazů. Pro tento účel byl vyslán na představení tehdy už známého mima Marcela Marceau.

Právě tento slavný mim byl pro něj prvotním impulsem k tomu, aby se divadlem vůbec začal zabývat. Lionel Ménard svou kariéru režiséra, pedagoga a pohybového trenéra začal v roce 1987. První impuls k tomu aby ho oslovil, nebylo nutkání být jevišti, stát se hercem nebo se zabývat pantomimou, ale touha pracovat právě s tímhle mužem.

V době, kdy se s Marceauem setkal měl Lionel dle vlastních slov značné problémy s komunikací. „Marceau mi byl seslán doslova z nebe, aby mi pomohl,“ říká. Od té doby spolu strávili deset let společné práce. „Nejdůležitější pro mě bylo, že mě Marceau nasměroval na cestu poznání, přátelství a nádherného lidského vztahu. Umění jsem v té souvislosti vnímal pouze jako nástroj k sebepoznání a sebezvývoji.“ Díky Marceauovi se ovšem pantomima stala Lionelovou první divadelní láskou, na kterou dodnes nedá dopustit a její principy stále využívá ve své práci (nejvýrazněji ve spolupráci s duem Bodecker&Neander¹, rovněž odchovanci Marceauovy školy).

Další kroky Ménardovi profesní kariéry vedly do souboru Phillipa Gentyho, kde po několika konkurzech konečně uspěl. Tento soubor mu dal možnost prozkoumat úplně jinou oblast divadelního umění.

Phillip Genty a Marcel Marceau se pro Lionela Ménarda staly klíčovými osobnostmi, které formovaly jeho budoucí práci. Mezi další osobnosti, které jej inspirovaly byl například herec Ticky Holgado (kterému dělal pohybového trenéra), Michael Jackson, s nímž se setkal v rámci práce s Marceauem (společně připravovali film *Childhood* pro HBO). Během své kariéry se zabýval i dalšími druhy umění, v rámci natáčení nahrávky současné hudby přivedl na scénu Arditti Quartet, podílel se na přípravě podkladů pro koncert Philippa Glasse v Carnegie Hall v New Yorku, a realizoval večer hudby Erica Satie pod názvem *Bonjour Monsieur Satie* v Konzerthaus v Berlíně nebo show pro nejmenší v Lucemburské filharmonii. Režisér Claude

¹ <https://www.bodecker-neander.de>

Lelouche mu nabídl roli Ježíše ve své trilogii. Nejdelší je jeho spolupráce s duem Bodecker&Neander s nimiž připravuje pravidelně jejich pantomimická vystoupení, mimo jiné Out of the Blue s nímž vystoupili na Valencia Festivalu ve Venezuele.

Dá se říci, že každé setkání se zajímavými lidmi mu následně přineslo pracovní nabídku. V Drážďanech se setkal s Bartłomiejem Ostapczukem, který mu nabídl spolupráci na několika projektech v Polsku. Podobně se seznámil i s českými tvůrci, a čas od času na území České republiky pořádá workshopy nebo režijně spolupracuje na projektech studentů jako poradce či pohybový kouč. V roce 2018 spolupracoval s Veronikou Smolkovou jako poradce a pohybový kouč na jejím magisterském představení Pokoj.

Podle vlastních slov je ovšem nejvíce hrdý na projekt "La Volière", který vytvořil společně s vězni v druhém největším vězení ve Francii, ve městě Fresnes.

Zeptáte-li se, kde se mu nejlépe pracovalo, říká: „ V Austrálii, protože tam jsou herci nejsvobodnější a jsou pro každý sebešilenější nápad. Jsou zábavní a drzí, a to mě baví.“ A jaké je jeho krédo? „Chci poznávat stále nové lidi. Nikdy nepolevit v tomhle lidském dobrodružství a v touze sdílet život prostřednictvím jeviště. To je moje podstata. Není v tom nic víc.“

2. Klíčové osobnosti Ménardova života

2.1. Marcel Marceau

(22. března 1923 Štrasburk – 22. září 2007 Cahors), francouzský mim, herec, režisér a choreograf, zakladatel moderní pantomimy.

“Hudba a ticho se silně doplňují, protože hudba se prolíná tichem a ticho je plné hudby”

“Mim musí být dobrý herec, ale herec nemusí být dobrý mim”

Marcel Marceau, slavný mim a pedagog, byl první osobností, která poprvé obrátila Ménardovu pozornost k divadlu, a zvláště k pantomimě. Už ve své době byl ikonou, zapsán v kolektivním podvědomí mnoha lidí.

Když ho tedy Lionel poprvé spatřil, říkal si, že už tohoto muže určitě někde viděl. Byl tímto umělcem naprosto fascinován a okouzlen. Nejvíce ho očarovalo to, kolik toho dokáže prostřednictvím divadla - a ještě k tomu beze slov - sdělit. Ze zajímavosti jsem se ho jednou zeptala, zda mu něco říkal Jean Gaspar Deburau, Ménard odvětil, že ho považuje spíše za romantickou vizi nežli umělce, který někdy skutečně žil a tvořil. Až časem zjistil, že to byly právě jeho etudy, které inspirovaly Marcela Marceau a jeho další práci.

Za nejdůležitější věc, kterou se od Marcela Marceau naučil považuje vyprávění příběhu beze slov. Sledovat, jak se příběh postupně rodí v procesu tvorby, bylo pro Lionela fascinující. „Marceau většinu času pracoval s narativem a chronologickým příběhem, kde základní otázky byly zcela jasné a jednoduché. Akce nebyly příliš psychologizované, byly až banální. Marceau se zaměřoval hlavně na emoci, kterou sdílel s publikem. Jeho celoživotním výzkumem bylo hledání způsobu, jak emocionálně oslovit diváka a ukázat mu duši herce. Když sledujete například příběh Gogolova Pláště v jeho provedení, což bylo jeho první mimodrama s vlastní skupinou, má opravdu velmi jednoduchý příběh, který pracuje s jednoduchou a srozumitelnou akcí. Je to jako by vyráběl nějakou esenci parfému,“ charakterizuje Ménard Marceauovu práci.

Zároveň se domnívá, že pokoušet se reprodukovat Marceauovy příběhy nemá smysl, pokud do nich nevloží herec-mim svou duši, invenci, pokud je nějak nerozvine. Když se to nepodaří, pak je celá práce k ničemu, zůstává jen neživotná kostra příběhu, jakási muzejní archaická pantomima, která patří minulosti. Stavební kámen Marceauovo umění spočíval hlavně ve hledání hereckého výrazu.

Marceau se ve své práci hodně inspiroval i nejstaršími typy orientálního divadla, především japonským divadlem Nó, které považoval za živoucí pokladnici klasického divadla. Velmi si přál, aby srdce pantomimy zůstalo zachováno. Aby se pantomima stala něčím, jako klasický balet, na který lidé stále chodí, i když zde nedochází k výrazným inovacím a proměnám. Proto, po vzoru tanečních konzervatoří chtěl propojit teorii s praxí, která by zachovala obor pantomimy živoucí, a snažil se vychovávat své následníky, aby tu stále byl někdo, kdo ji bude vyučovat. V jednom dávném interview prohlásil, že srdce pantomimy zmizí s ním, pokud se nenajde někdo se stejnou vášní pro pantomimu jako on.

Jednou z věcí, kterou se Ménard od Marceua naučil bylo to, aby touha po technické dokonalosti nepřehlušila hereckou stránku představení. Marceua obecně pokládá za virtuóze, který vytvářel partitury svým tělem. Jednou ze stěžejních bodů jeho práce je práce s rytmem, a to jak v rámci delších jevištních tvarů, tak u jednotlivých jevištních akcí.

Marceau byl rovněž pověstný prací s detailem a jednoduchostí. Když pracoval na větším celku, byl schopen na drobném detailu pracovat i několik hodin, dokud si opravdu nebyl jistý, že jej dokonale pochopil a ztvárnil. Tímto způsobem dosáhl toho, že jeho etudy a mimodramata oživaly a navzdory stylizaci se stávaly uvěřitelnými.

I přesto, jaká byl Marcel Marceau osobnost, Lionel tvrdí, že nebyl dobrým pedagogem. Jeho hodiny byly kouzelné kvůli jeho vyprávění, nikoli kvůli jeho praktickým cvičením. Fungovalo jeho charisma - být ve společnosti jeho osobnosti bylo k nezaplacení.

Naopak vzorem pedagoga, který byl pro Ménarda velice inspirativní byl muž jménem Christian Chevalaz, se kterým se setkal v rané fázi svého působení ve světě divadla.

„Dodal mi odvahu tím, že prohlásil: Všechno je možné, pokud si to člověk hodně přeje a věří v to. A díky tomu jsem získal to nejdůležitější - sebedůvěru. A přitom ten muž nebyl tvůrcem, jen učitelem divadelního kurzu. Podstatné na jeho práci bylo, že nikdy nedal začátečníkům najevo, že je pokládá za neopeřená kuřata, která se ještě v divadelních dovednostech neorientují. A právě tahle metoda, která dodává lidem sebedůvěru tím, že někdo projeví důvěru v jejich schopnosti, je velmi účinná a užitečná.“

(Fotografie Marcel Marceau - viz. Příloha číslo 2)

2.2. Philippe Genty (1938)

“Loutka, objekt nebo dokonce surový materiál může někdy vyjádřit více, než herec se slovy”

Francouzský divadelník, tvůrce pracující s živými herci a loutkami všech velikostí. V roce 1968 založil společnost Philippe Genty Compagnie, s níž jezdí po celém světě a využívá kombinaci různých typů loutek, divadlo, tanec, pantomimu, stínohru, hudbu a zvuk.

V Philippe Genty Compagnie se Ménard setkal s úplně jiným přístupem k divadlu, s jinými tématy a zpracováním. Na rozdíl od Marcela Marceau, Genty tvořil příběhy o snu, to znamená bez chronologie nebo souvislého vyprávění. Navzdory tomu že tvrdil, jak nemá rád pantomimu, jelikož je odproštěna od hmotných věcí, velmi z ní čerpal. Nepracoval s herci tolik fyzicky, ale spíše propojoval jejich akci s loutkami. Pokud jde o inspiraci pantomimou a klaunérií, Gentyho poetika vždy spíše propojovala herectví a tanec.

“Pro Gentyho byla pantomima něco jako filtr. Pantomimický herec pro něj nebyl živý. Pro něj byla tato stylizace přítěží, jelikož se domníval, že se potom herec není schopný diváka emocionálně dotknout. Na rozdíl od mimů Genty miluje

klauny, protože ti jsou mnohem blíže reálnému životu a svou bezprostředností a otevřeností jsou schopni bezproblému prolomit pomyslnou čtvrtou stěnu.”

Na začátku každého procesu Genty pracoval dle vlastních slov v kompletním chaosu, ze kterého se inscenace začala stávat krůček po krůčku organizovanou. Pro každou novou kreaci si nejdříve vytvořil obrázkový scénář. Některé z nich čas od času korespondovaly s konkrétními scénami. Okolo těchto obrázků tedy Genty rozvinul situace, vztahy, konflikty a někdy dokonce i klima celé scény, které často opouštěl a zase se k nim vracel. Tímto způsobem si nechával otevřené dveře k mnoha dalším možnostem, které mohl proces nabídnout.

Snažil se rozvinout takovou divadelní formu, kde bude jeviště místem pro podvědomí. Měl zvláštní posedlost. Cítil se velmi nepohodlně, když herci vstupovali z portálu. Uvědomil si, že ve snech lidé také odnikud nepřicházejí. Objeví se a pak se rozpustí. Ve svých inscenacích se tedy snažil o to samé. Aby se herci objevili a potom z jeviště záhadně zmizeli, stejně tak jako v jeho snech. Poslušnost jednotlivých sekvencí tedy kopíruje schéma snu pomocí asociace obrázků, nikoli chronologického příběhu. Iluze dle jeho slov pomáhá rozbít divákovo raciono, čímž se otvírá brána do jeho podvědomí.

Herec má určitý vnitřní konflikt, na jehož základě bojuje s realitou. Musí vzít v úvahu jeho vnitřní myšlenkové pochody, pomocí kterých bude jednat se svým okolím, což vysvětluje prostředky jako je metamorfóza a zmizení.

Před začátkem nových kreací si Genty dával velmi záležet na tom, jak sestaví svůj tým. Divadelní soubor stavěl na rodinném základě, protože se domníval, že když jsou herci semknuti zevnitř a mají pocit, že jsou jedna rodina, jsou schopni to přenést i na diváka. Pokud se oni sami cítí v dobrém kolektivu, divák bude cítit to samé.

Ménard tedy v mnohaleté konfrontaci s těmito dvěma tvůrci vyzkoušel dvě velmi vyhraněné poetiky, mezi nimiž postupem času našel vlastní tvůrčí cestu. Zatímco Marceau neustále hledal jistou stylizaci postav a příběhů, Genty naopak požadoval přirozenost. Ménard si z každého z nich vzal jistou inspiraci, ale ve své tvorbě stojí někde uprostřed. Takže své herce často pobízí, *aby se nehýbali, ale cítili.*

3. Tvorba Lionela Menárda

Lionel Menárd se přiznává, že raději než o své tvorbě, mluví o inscenacích, na kterých spolupracoval. "Protože od premiéry se stávají majetkem těch, kdo jsou na scéně, díky nimž publikum objevuje záblesky pravdy". Je to, jako když se dítě učí chodit, podobně i herce musí režisér v určité chvíli pustit a nechat, aby se představení zmocnili a přetvořili je po svém.

Jak jsem již zmiňovala, Ménard často spolupracuje s duem Bodecker&Neander. Lidé se ho často ptají, proč s nimi v tomto stylu pokračuje. Odpovídá, že se je pokoušel inspirovat k tomu, aby zkusili vytvořit něco jiného, kde není tolik tradiční pantomimy, ale oni sami se rozhodli pokračovat v Marceauově stylu a nechtěli to měnit.

Tenhle styl byl Lionelova první láska a je mu potěšením v něm dále tvořit. Domnívá se, že v současnosti jsou to právě oni, kdo dokážou světu srozumitelnou a současnou cestou zprostředkovat podstatu umění Marceaua.

Na režijní práci si Ménard nejvíce užívá to, že i přesto že zkušební proces jednou skončí, představení se díky hercům stále vyvíjí. Je vždy příjemně překvapen, když inscenaci vidí několik měsíců nebo dokonce let po premiéře. Znovu ji objevuje, jako dobrou knihu, kterou člověk zapomene v letadle, aniž by jí stačil dočíst.

Dříve než stačí dostavět svět tak, jak by si ho představoval, přenechá představení v rukou aktéru, kteří mu postupem času dávají nový kabát. Věří ve vykoupení prostřednictvím divadla.

Každé představení je výzvou. Pokaždé tvoří s odlišnou disciplínou. Nejdůležitější je pro Ménarda sestavit tým, kde budou lidé kompletní. Potřebuje měnit výrazové prostředky a techniku, využívat střídavě tanec, loutky, flamenko, cirkus, zpěváky, hudebníky. Potřebuje lidi, kteří dokážou nabízet a nečekat. Bere tvorbu jako dobrodružství lidského života, kde každý má co říci. Je pro něj zkrátka nejdůležitější být kreativní. Kromě toho miluje práci s umělci, kteří jsou schopni ovládat svoje tělo, protože jednoduše vstupují do světa surreálných představ.

Jeho představy, které se skrze herce snaží naplnit dává všanc a buď ho přivedou někam jinam, anebo se snaží držet svých vizí.

3.1. Inspirace a výběr herců

Inspiraci se Lionel snaží čerpat od svých herců a ze svého vlastního života. Pro zasažení publika je dle něj nejdůležitější sdílet něco opravdu osobního. Jako každý tvůrce se snaží vytvořit si vlastní knihovnu o tématu, na kterém chce pracovat. V tomto směru je Ménardovým mentorem Tadeusz Kantor². Prozrazuje, že v otázce tvorby se často musí vracet k zásadě, že divadlo by mělo zůstat svobodné a jednoduché.

V případě kreace se snaží adaptovat co nejvíce materiálu, který lidé pochytili na jeho kurzu. Před vytvářením nového představení vždy rád píše scénáře. Na kurzech nebo zkouškách materiál rozvíjí, ale potom ho musí čím dál tím více adaptovat ve vztahu k připravovanému představení, ale vždy ho staví tak, aby měl herec svobodu. Technika ho vždy musí podržet, ale musí si ve své roli přijít hlavně svobodný a musí se neustále překvapovat.

Nemá rád konkurzy, protože jednotná metoda zkoušení herců způsobuje spíše nedorozumění. Je obtížné být v tomto případě upřímný vůči hercům, protože cokoli se jim na začátku řekne, tak si automaticky spojí s možností být obsazen do konkrétní role. V tomto případě je třeba nemluvit o konkrétním obsazení role, ale dát jim čas, aby si vytvořili dua nebo tria, aby si režisér představil, co by z toho mohlo na scéně vzniknout. Lepší je nakonec vybrat si lidi až poté, co se s nimi nějakou dobu pracuje a nebo si je člověk odněkud pamatuje, nežli dělat konkurz na konkrétní projekt. Phillipe Genty, si prý byl jist pouze dvěma herci a ostatní pozval k nezávazné schůzce.

Jsou tvůrci, kteří si Ménarda ke spolupráci pozvou sami, jako například marceauovští pokračovatelé Bodecker&Neander, kteří s ním spolupracují právě díky příslušnosti k Marceauovi nebo jsou to jeho žáci, kteří s ním chtějí spolupracovat jako s pohybovým trenérem, jako například Veronika Smolková - na svém magisterském představení Pokoj.

² polský divadelní režisér, avantgarní malíř a teoretik

Každý tvůrce má rád, když najde spřízněné duše, se kterými pracuje a tvoří, ale v okamžiku, kdy je Ménard přizván ke spolupráci v oficiální instituci, jeho pedagogická metoda, kterou dokáže velmi nenásilně podsunout je většinou kladně uvítána. Dokáže si jejím prostřednictvím lidi získat.

Na základě spolupráce s mnoha národnostmi je patrné, že si bere inspiraci jak od jednotlivců, tak od skupiny lidí. Dokáže se v hercích dotknout něčeho vnitřního. Funguje jako typ energie, která proudí skrze neverbální komunikaci, která často funguje pravdivěji, než ta verbální.

(Dosavadní tvorba Lionela Ménarda viz. Příloha číslo 4)

4. Pedagogická činnost

Svou první zkušenost s Ménardovo výukovou metodou jsem získala na Letní škole pantomimy ve Varšavě v roce 2017. Tehdy jsem patřila do skupinky takzvaných "neopeřených kuřat", divadlem skoro nedotčených, ale chtivých a ctižádostivých. Cítila jsem, že mi na jevišti něco chybí, ale nedokázala jsem přijít na to co, nedokázala jsem si to pojmenovat. Po pár dnech jsme s Ménardem přišli na to, že je to podobně jako ze začátku u něj nedůvěra v sebe samu, s čímž úzce souvisí také prožitek a víra v situaci.

Na této letní škole své kurzy vedli také Sara Mangano a Pierre - Yves Massip - duet "Compagnie Mangano - Massip", kteří byli posledními žáky Marcela Marceau. Letní školu jsem se rozhodla navštívit právě kvůli nim, ale nakonec to byl Ménard, kdo mě zasáhl nejvíce. Když si zpětně na tento kurz vzpomenu, všichni tito pedagogové měli každý odlišný přístup, ale jádro, které spočívalo v opravdovosti, konkrétnosti a přesnosti na jevišti zůstávalo pořád stejné. Aniž bych si to tehdy pořádně uvědomovala, setkání s Ménardem pro mě bylo velice zásadním. Když jsem se dozvěděla, že bude vést kurz na půdě katedry nonverbálního divadla na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze, věděla jsem, že musím přijít určitě ještě jednou.

Lionel byl pro mě klíčovou osobností ve smyslu sebepoznání a v objevení vlastní identity na jevišti. Jeho metodika práce s přítomností mi otevřela úplně nové obzory a dosud neprozkoumané krajiny. Díky jeho obrovské lidskosti, upřímnosti a otevřenosti se člověk na jeho kurzu nebojí "udělat chybu". Tím nejdůležitějším, co musí herec mít je sebedůvěra, která je u začátečníků zpočátku velice křehká, protože se přirozeně stydí a stále ještě hledají cestu. Ví co chtějí sdělit, ví co mají cítit nebo to dokonce cítí, ale ještě nejsou vybaveni řádnými prostředky a technikou, jak toho dosáhnout.

Myslím si, že Lionel mě nejvíce zaujal právě svou schopností pomáhat lidem a schopností u téměř každého člověka rozklíčovat jeho herecký problém nebo strach.

Podobně jako Lionel s Marceauem, i já jsem měla nutkání s ním být nadále v kontaktu a pracovat s ním. Což se nakonec povedlo a navíc jsme se stali dobrými přáteli.

5. Choreodrama

"Vytvoření představení, podobně jako výuka, je dobrodružství, na které lze nahlížet z různých úhlů.

U mě, vzhledem k povaze mé práce, se podobá migraci: skupinka převezme roli živočišného druhu, ale stejně jako on se stane formou i zárodkem cesty zároveň. Její itinerář je determinován jednotlivými prvky, momentem, hráči. K označení konečné destinace rád používám termín choreodrama. Choreografická dramata, tedy příběhy s využitím tance a choreografií, jsou nejvhodnější scénické formy k předání výsledků mého výzkumu."

Takto Lionel Ménard vystihuje svou učební metodu, zvanou Choreodrama. V centru pozornosti stojí repertoár Marcela Marceau, jehož protikladem jsou fantazie Philippa Gentyho a intenzita představitosti Jeana Paula Goudeho³.

³ francouzský fotograf, ilustrátor, grafik a režisér specializující se na reklamní tvorbu

Hlavní otázkou této divadelní metody je zjišťování, co v umělci generuje pohyb, jak jej vést, živit a jak umožnit, aby se jeho výkon rozvinul. Jak zabydlet lidské tělo v průběhu vystoupení, jak jej povznést nad techniku a pokyny režiséra, nechávat se znovu a znovu vyzívat ke hře, znovu ji hrát, hrát pro to, co je v sázce, znovu se dívat a nalézat potěšení, aniž by ho neumožila daná pravidla. Zhmotnit něčí přítomnost, překročit mentální přípravu, která vytváří uvědomění: "umělec se podobá špičkovému atletovi, který vybíhá na dráhu s pocitem, že je to marné, ale představuje to celý jeho život."

K tomuto pojmu Lionel dospíval celkem dlouho. Mnozí lidé se ho opakovaně ptali, jak chce nazvat svůj kurz. Najít název pro něj bylo velmi těžké, ale jednoho dne cirkusový umělec James Thiérree mluvil o tomhle hudebně dramatickém tvaru, který pochází ze 16. století. To se Lionelovi zalíbilo, protože to přesně vystihovalo podstatu toho, co dělal a na čem pracoval, tedy drama obsažené v každé choreografii.

Lionel se z herců snaží dostat přirozenost a konflikt zároveň, ale pokud už se pracuje na konkrétnější etudě nebo delším jevištním tvaru, vyžaduje choreografickou přesnost. Pohybový materiál musí být v těle ukotven tak, že ho herec musí být schopen zopakovat pokaždé ve stejném tvaru. Toto si velice rád ověřuje, a to tak, že herce požádá provést daný pohybový materiál dvakrát za sebou a pokaždé úplně stejně. V tu chvíli se soustředí pouze na pohyb, nikoli na emoce, a pokud není pohyb dostatečně ukotven, tímhle cvičením se to vždy ukáže.

Svá pravidla a cvičení má osvědčená, ale vždy záleží na konkrétní skupině lidí.

Přijde, vidí a snaží se improvizovat dle svých pocitů.

Za nejkrásnější momenty své práce považuje zasvěcení skupiny do svého tématu, na kterém zrovna pracuje. "Když pozorujete, jak si herci začnou klást ty samé otázky jako vy, jak s nimi pracují a jaké postoje k nim zaujmají, když jsem schopen někomu pomoci a udělat s ním ten zásadní krok - Myslím, že právě k tomu jsem povolán."

V pedagogické metodě Lionela Ménarda vidím velký potenciál, a to hlavně ve smyslu nabývání herecké sebedůvěry. Lidský přístup ve vztahu pedagog versus žák je dle mého názoru jednou z nejdůležitějších složek divadelního umění. Díky

jeho velké schopnosti empatie je jeho metoda v tomto smyslu nesmírně prospěšná. Má schopnost naslouchat každému studentovi individuálně, a to je klíč pro semknutí celé skupiny.

Dokáže své studenty či herce dle svých instinktů dovést do předem vytyčeného cíle. Má velký talent odhadnout lidskou osobnost. Na svých kurzech studenty nenásilně vede kupředu, je upřímný, kritický, ale jeho zpětné vazby člověka nikdy nezablokují, naopak pohánějí ku předu. Skrze jeho metodu přesně ví, čeho chce u každého zvláště dosáhnout, což by měla být vlastnost každého dobrého pedagoga.

Jako první, co si vybavím, když se řekne Lionel Ménard, je neuvěřitelná lidskost, klid v duši, klid pro práci, nadšení pro práci a motivace. Dokáže skupinu neuvěřitelně semknout a jako pedagog a mentor si vybudovat důvěru, která potom funguje oboustraně.

5.1. Metodika choreodramatu a její příklady

Aspekty, které Lionel považuje u herců za nejdůležitější jsou schopnost kreativity, pohotovost - ve smyslu rychlých reakcí na vnitřní a vnější podněty, a hlavně radost ze hry. Na tomto základě se snaží rozvíjet empirickou metodu, nebo - li metodu založenou na zkušenosti a vlastním prožitku - která bere v úvahu přítomnost na scéně. Empirické prostředky jsou na každém kurzu jiné. Vzhledem k odlišnosti každého člověka a skupiny jsou Lionelovi kurzy pokaždé koncipovány odlišným způsobem. Hlavním posláním sice zůstává vést herce k opravdovosti tak, aby vyčerpali všechnu svoji kapacitu na to být kreativní, ale někteří lidé se v tom občas ztrácejí, a to je to, co je pro Ménarda nejvíce vzrušující. Na jeho kurzech je kladen důraz na neustálé pokládání si otázek, zkoumání vnitřních procesů, a vzájemné interakce a komunikace mezi všemi zúčastněnými. Čím více jsou studenti ztraceni, tím snáze s nimi Ménard hledá cestu, aby nakonec byli připraveni hrát hru s opravdovým potěšením. Mluví sice o studentech, ale myslí tím kohokoli, v tomto jsou uředníci i profesionálové na stejné lodi. Snaží se, aby nikdy nebyl dogmatický, učit se od každého, s nímž se setká, a podle toho investovat konkrétní prostředky zpět. Na konci se pokouší o to, aby se nepřenášelo do studia něco už hotového, ale pečlivě sleduje, vybírá, a pak se jednotlivé elementy toho, co viděl, pokouší co nejvíce je to možné využít jako podněty k improvizaci, která probudí nějaké pocity.

Nejdůležitější principy a postupy jeho metody spočívají ve cvičeních v práci s přítomností. To je jeden ze stěžejních bodů jeho výzkumu a práce. Aby byl herec přítomný na jevišti jak psychicky tak fyzicky. Na tomhle Lionel hodně pracuje a je to obsaženo ve skoro každém cvičení.

Vedle cvičení práce s přítomností však nezanedbává ani techniku pohybu. U herce se snaží rozvíjet přesnost a obratnost. Aby byl schopen rychle reagovat nejen v pohybu, ale také v hereckých akcích, využívá k tomu svá technická cvičení. Jedno ze cvičení je na rozvinutí vnímání a koordinace. Provádí se ve trojici. Jako nástroj se používají barevné špejle. Jedna černá a dvě červené. Dva pomocníci ovládají špejle a třetí je musí sledovat. Černá špejle slouží k tomu, aby ji herec sledoval očima. Jedna z červených špejlí je k tomu, aby herec její pohyb následoval prstem u libovolně zvolené ruky a podle poslední špejle herec otáčí hlavu. Dalším ze zásadních technických cvičení, které patří ke skupinovým je cvičení s tenisovými míčky. Provádí se v pěti a více lidech. Jeden je uprostřed a ostatní kolem něj uzavírají kruh. Ten uprostřed je v pozici na všech čtyřech a ostatní mu pod nohy a ruce kutálí tenisové míčky. Úkolem toho uprostřed je, se každému z míčků vyhnout tím způsobem, že zvedne buď ruku nebo nohu a míček by pod jeho tělem měl proběhnout. Toto je cvičení na obratnost, koordinaci a pružnost hercova těla. Na začátku každého kurzu si účastníky ověří. Postaví je do kruhu, jeden po druhém vystoupí a každý se musí představit. Už tady je Lionel zahleděn do každého zvlášť a zkoumá, jak člověk stojí, jestli si je jistý v hlase, jestli s ním a s dalšími studenty udržuje oční kontakt, jestli své jméno vyslovil dostatečně nahlas nebo dokonce to, zda je vůbec o svém jménu přesvědčen. Potom svá cvičení odvíjí na základě toho, jak na něj skupina a jednotlivci působí a snaží se každého správně nasměrovat. Mně například už na začátku řekl, že nikdy nebudu dobrý mim, ale že jsem dobrý herec a klaun. Tehdy jsem se poprvé dotkla práce s přítomností a hodně jsem nad tím přemýšlela. V rámci práce na jednotlivých charakterech a emocích, kterou jsme na Letní škole pantomimy ve Varšavě v roce 2017 prošli, jsem si uvědomila, co to opravdu znamená být na jevišti přítomný v situaci a ještě k tomu v charakteru. Objevila jsem tam svým způsobem svého klauna. I když to paradoxně vůbec nebyl klaunský kurz, ale při jedné etudě, kterou příležitostně se svou kolegyní Paulou König hráváme (například Mime fest Polička 2017/Palco Aperto - Teatro Dimitri 2019), se mi lidé neuvěřitelně smáli. Byl to klíč k objevení stylu, ve kterém jsem si začala na jevišti připadat přirozeně. Když se nad tím zamyslím dnes, je to přesně to, co mi sedí. Tato etuda, která se jmenuje "Konkurz" má pouze danou linku, odkud kam by měla postupně vygradovat, ale uvnitř je velký prostor pro improvizaci, tudíž nikdy nevíme, jak etuda skončí. Je to něco, co nás nenechává chladnými a musíme být stále ve střehu.

Situace spočívá v tom, že jdeme na konkurz, máme nacvičený kousek choreografie, který předvádíme, ale nikdy nevíme, jak na nás diváci budou reagovat. Podle nich se řídíme. Někdy etuda trvá pět minut, někdy deset. Přišla jsem na to, že Lionel má tedy nejspíš pravdu. Opravdu se cítím lépe a přirozeněji spíše v klaunské poloze, kdy mám bezprostřední vztah s divákem, kdy nikdy moc dopředu netuším, co se stane, musím být stále připravena reagovat a mít zostřené všechny smysly, abych mohla zpracovat co nejvíce vnějších i vnitřních podnětů. Klaun mi přináší větší vnitřní potěšení, než se stylizovat do nějaké jevištní formy a pilovat pantomimickou techniku, aby byla dokonalá. Spíše se nechávám neustále překvapovat a čekám, co se stane.

Jednotlivé postupy a samotná práce s Lionelem v tomto duchu už potom záleží na tom, jak často se s ním člověk vídá a kolik jeho kurzů navštíví. Jeho kurz je koncipován tak, že je vhodný opravdu pro každého performeru. Jeho druh práce je velice specifický a myslím, že úplně každý od něj odchází nějakým způsobem obohacen a se znalostí něčeho nového.

Student získá nové zkušenosti jak ve tvorbě samotné, tak v technických cvičeních. Dává základy techniky mimu corporel, tudíž se dotkne opravdu všeho, co by měl kompletní fyzický herec ovládat. Jeho metoda je založena především na koncentraci, vzájemných zpětných vazbách a sdílení názorů na veškeré dění.

Lionelův přístup se nijak neliší, pokud se jedná o začátečníky nebo o pokročilé. Rozdíl mezi začátečníkem a pokročilým si Lionel definuje takto: "Začátečníci mají problém pouze s konstantním opakováním zadaných cvičení, ale zároveň přinášejí "čerstvý vzduch", který zkušenější herci potřebují."

Nemyslím si, že by Lionelova metoda byla podobná nějaké jiné divadelní metodě, protože se snaží rozvíjet potenciál jednotlivců na skutečně osobním základě. Mnozí lidé se ho ptají, kde mohou pokračovat v tomto způsobu práce či výzkumu, a on odpovídá "Naneštěstí nebo naštěstí to jde jen se mnou. "Nemyslím si, že tahle metoda je nejlepší ze všech, ale je to jistý způsob, vycházející z mého vidění divadla a pocitu existence na scéně." Trvalo dlouho, než tuto metodu rozvinul. Svou metodu nyní pokládá za možné téma k inscenování, jelikož spočívá ve zkoumání herecké podstaty a vztahů mezi herci na jevišti.

Na svých kurzech účastníky rovněž vnímá spíše na neverbální úrovni. Pamatuje si je pohybově, předjímá, co v nich je a jaké jsou jejich potenciální možnosti. Snaží se zadaná cvičení nepředvádět, ale podněcovat v lidech jejich vlastní

fantazii. Dodává pouze herecké a pohybové vyjadřovací prostředky, ale spíše herce vede, aniž by jim doslovně říkal, co mají dělat.

Jeho metoda je navzdory otevřenému lidskému přístupu uzavřeným systémem. Má určitou skladbu jak technických tak hereckých cvičení, kterou na každém kurzu drobně obměňuje, ale svá cvičení a postup zásadně nemění. Jeho kurzy mají ustálenou kostru, podle které se Ménard řídí. Improvizuje pouze na základě naladění a schopností dané skupiny.

Já jsem s ním absolvovala celkem tři kurzy a na posledním kurzu, mi bylo řečeno, že už pro mě žádné nové cvičení nemá, že co se týče technických a hereckých cvičení, není možné už nic dalšího získat, kromě sebeupevňování se v dané herecké technice.

5.2. Aplikace metody v konkrétním projektu

V inscenaci "Než vše začalo...", které mimo jiné přináší téma těhotenství, si Lionel ještě více uvědomil a měl ten pocit, že to, co se děje na jevišti je zejména o nás. O režisérovi a autorovi, který téma přináší a o nás hercích - o vztahu mezi námi. Když mluví o vztazích, zní to teoreticky, ale má na mysli určitou opravdovost, kterou všechny tyto vztahy uvnitř sebe mají, když někomu říkáme, že ho milujeme, že ho nenávidíme nebo že se stydíme. Všechny tyto emoce, které jsou denním chlebem našeho reálného života jsou velice dobrým prostředkem k inscenování. Utužování vztahů během zkoušení a práce na emocích by měla být na jevišti znatelná ze všeho nejvíc.

Už před procesem "Než vše začalo..." již s herci pracoval na vývoji této metody - jak mezi nimi vztahy pevněji utvrdit, ale výsledný tvar představení ho v tom přesvědčil a nyní si je jist, že může pracovat jak na příběhu, tak na vztahových vazbách mezi herci.

Příkladem je níže zmíněné cvičení v kapitole Metodika práce na emocích - trhání fotografie, které bylo velkým zážitkem pro nás všechny, ale v konečné fázi se to bohužel nepoužilo, jelikož to v konečném tvaru sloužilo pouze jako cvičení, které dává silnou emoci, ale nemůže do hry v tomto případě opravdu prostoupit. Lionel to však nazývá přesným příkladem toho, co má na mysli - úžasnou divadelní sekvenci v kombinaci cvičení, které emoce nechá volně proudit a navíc zůstáváme stále s partnerem. Myslí si, že je důležité učit v průběhu tvůrčího

procesu, protože se hledá stále stejná věc po celou dobu. "Je obtížné vysvětlit, jak plavat a nikdy nevkročit do studené vody."

5.3. Metodika práce s přítomností

V této kategorii je nezbytné zmínit takzvaný moment grácie, nebo -li elegance. Moment, kdy sami cítíme, že nám je na jevišti dobře, že to funguje a že jsme se dotkli něčeho důležitého, kvůli čemu hereckou profesi vůbec děláme. Tento moment je přesně něco mezi nebem a zemí a nedá se skutečně popsat, pokud ho člověk sám neprožije. Lionel přestal být sám interpretem, jelikož tento moment neprožíval tak často, jak by ho dle jeho úvah prožívat měl. Cvičení má základ v technice *mimu corporel*⁴. Student stojí ve druhé pozici, v tenzi. Nejprve se ustálí ve svém postoji a zasoustředí se sám do sebe. Když je o svém postoji přesvědčený, pomalu začne zdvihát pravou nebo levou paži - která je mu pohodlnější - hřbetem ruky nahoru. Začíná s ní vykreslovat kruh kolem svého těla. Musí být opravdu soustředěn a přesvědčen o tom co dělá, jaký má jeho ruka cíl, kam chce dojít a kam směřuje. Moment grácie se objevuje ve chvílích, kdy naše ruka cestuje nad hlavou. My ji musíme stále sledovat a nespustit z ní oči. Je to výborné cvičení na koncentraci a něco jako uspokojení a pochopení se opravdu začne objevovat, pokud cvičení věnujeme dostatečnou pozornost a bereme ho vážně. Někde tam nahoře se dotkneme magického propojení jeviště a našeho těla. Je možné, že někdo tento moment vůbec nenajde. Já si ale myslím, že z pragmatického hlediska to můžeme brát něco jako obyčejnou víru v situaci, která není hercům vůbec cizí. Toto cvičení je příkladem osobitého a jedinečného stylu výuky, v jejímž duchu se dá opravdu pokračovat pouze s Lionelem.

⁴ teorie "čistého mimu" (mime pure). Tvrdí, že stará pantomima hrála hlavně obličejem a tělo se přizpůsobovalo této mimice. Ale má to být opačně: hraje se především tělem a obličej se tomu přizpůsobuje, nebo vůbec nehraje, poněvadž je pokryt maskou bez výrazu. Pro Decrouxe je to vrchol v hierarchii pantomimy. Nemiluje obličej, poněvadž prý vyjadřuje tělesnost, ale miluje tělo, poněvadž vyjadřuje duši.

Další ze cvičení na přítomnost spočívá v tom, že studenti stojí na pomyslném jevišti otočení zády k publiku, "na povel" se otočí, udělají tři kroky v před a následně dostanou zpětnou vazbu, zda jsou přítomni či nikoliv. Bylo velmi zajímavé sledovat studenty, kteří přítomni nebyli, a to se jasně projevovalo hlavně na jejich těle, kdy někteří z nich při pohybu vpřed doslova nechávali nohy za sebou, tím pádem jejich tělo a mysl nebyli dostatečně propojené. Toto cvičení se dále rozvíjí a aplikuje na dalším a dalším pohybovém materiálu, a to v tom smyslu, že pokud propojení těla a mysli není, divák to uvidí. Lionel to vždy jednoduše zhodnotil slovy "ano" nebo "ne".

5.4. Metodika práce s emocemi

Emoce můžeme buď znásobit anebo naopak úplně minimalizovat. Je potřeba se naučit jak je používat s mírou. Lionel na nich pracuje na základě zážitků z vlastního života. Herec si stejně většinou musí každou situaci upravit podle sebe tak, aby byla pro diváka autentická, přirozená a uvěřitelná. Divák musí poznat to, že jsem smutný, ale jaký podtext či situaci pod touto emocí já sama cítím, to už záleží pouze na mně. Jedno z klíčových cvičení je takzvané pomalé stupňování emoce prováděné ve dvojicích, maximálně trojicích. Jeden má emoci postupně gradovat a druhý nebo dokonce třetí je mu koučem a pomáhá s tím, aby byl herec opravdový, věřil si a byl ve svém pocitu silnější. Ménardem je tím více sledovaným kouč, ne herec. Dle jeho slov je celý výzkum choreodramatu uvnitř tohoto cvičení.

Studenti stojí na jevišti a pomalu přicházejí směrem k divákům. Na forbíně by měla být emoce herce na škále od jedné do desíti - na desítce. Velikost emoce je třeba si rozfázovat tak, aby to bylo co nejvíce uvěřitelné, a to hlavně pro herce. Kouč pomáhá s vybavením a udržením emoce. Lionel se přiznal, že pozoruje pouze kouče, jelikož on sám se koučingu věnuje a zajímá ho, do jaké míry jsou studenti empatičtí. Pokud je toto cvičení součástí konkurzu do představení - Lionel zkoumá do jaké míry je kouč schopen podpořit partnera na jevišti, do jaké míry mu je schopen pomoci jak je ve svém nabádání a povzbuzování druhého člověka citlivý a jak je do něho osobně zainteresovaný. Úplný začátek tohoto cvičení spočívá v tom, že si účastníci kurzu vytvoří dvojice a mají si navzájem říct své nejšťastnější nebo naopak nejsmutnější vzpomínky a zážitky, které jim danou emoci budou evokovat nejsilněji. Lionel dá každému na sdělení si krátkého příběhu přibližně pět minut.

Úkolem účastníků je zapamatovat si co nejvíce z vyprávění druhého partnera, aby mu potom v průběhu samotného cvičení dokázali pomoci. Předem neví, co bude následovat. Jsou vždy vedeni krok po kroku.

Z osobní zkušenosti mohu říci, že je to opravdu velmi náročná a koncentrovaná práce. Když poslouchám partnerův příběh, snažím se si ho opravdu co nejpřesněji zapamatovat, ale zároveň soustavně přemýšlím o svém vlastním zážitku a vzpomínce, kterou budu posléze já sama svému partnerovi říkat. Musím se přiznat, že je to pro mě osobně vždy trochu frustrující. Chci naslouchat svému partnerovi, ale současně přemýšlím o své dobré interpretaci vzpomínky. Takže se mi několikrát stalo, že jsem partnera nevnímala dostatečně. Což se vždy vymstí, jelikož jsem ho nedokázala dobře koučovat a musela jsem se ho opakovaně na příběh ptát, takže jsem spolupráci brzdila. I když jsem se toto cvičení vždy snažila svědomitě a pravdivě splnit. Poslední fáze spočívá v tom, že kouč odstoupí a herec si emoci musí vystupňovat sám.

S touto formou jsme dále pracovali na klasické pantomimické etudě pocházející od Marcela Marceau - Mládí, dospívání, pozdní věk a smrt. Měli jsme přejít jeviště a vyvolávat si vlastní vzpomínky z těchto životních etap. Co se týče těch posledních dvou, museli jsme zapojit svou fantazii a opravdu se do svých vzpomínek a do své mysli ponořit.

Na těchto cvičeních jsem si ověřila, že to, co je uvnitř, je opravdu důležité. Pokud je herec dostatečně uvnitř svých pocitů, tělo se podle toho následně přizpůsobí.

Výše zmíněná cvičení jsou klíčová zejména pro Lionela Ménarda. Pro mě však byl klíčovým cvičením k silnému vyvolání si emoce na jevišti jeden z experimentů v rámci procesu zkoušení představení "Než vše začalo...".

5.5. Vyvolávání si emoce skrze osobní prožitek

V rámci jedné scény s názvem "trhání fotografie", která se následně v představení vůbec nepoužila jsme si každý měli přinést jednu svoji fotografii z dětství. Nějakou, kterou máme nejraději, přesněji řečeno nějakou, ke které máme osobní vztah nebo si pamatujeme souvislosti, osoby, události nebo okolnosti za kterých byla fotografie pořízena. Tato scéna měla být součástí konce představení.

Obrazu, kde rodiče odcházejí do pozadí - berou krabice "s brečícími dětmi" a představení končí.

Původně tato scéna byla celá mnohem delší. Když jsme já a Fanny Barroquérre seděly nad fotoalbem, Michal Heriban s Andreou Opavskou přicházeli z povzdálí jako staří lidé. Došli k nám, fotoalbum si od nás přebrali - my jsme předstíraly, že je nevidíme a šly jsme dozadu - oni zůstali s fotoalbem stát a postupně se proměnili zase v mladé. Vyndali z nich své fotky z dětství, dívali se na ně a měli se smířit s minulostí. V ten moment, kdy měli být smířeni se měli rozhodnout fotografii roztrhnout. Skoncovat s tím co bylo, jestliže byli opravdu rozhodnuti. Tento moment byl velice silný. Původně jsme si toto cvičení zkoušeli úplně všichni. Mně a Andree vyhrkly okamžitě slzy jen při prvním podívání se na fotku a uvědomnění si, že to, co bylo už bylo a musím sama sebe roztrhnout.

Já jsem měla fotku sebe - byla jsem přibližně pětiletá a v ruce jsem měla dřevěnou loutku Hurvínka, kterou mi vlastnoručně vyrobil dědeček. Při prvním pohledu na fotku jsem si okamžitě na dědečka vzpomněla, jelikož už není mezi námi. Není tady už ani můj otec, na kterého jsem si také vzpomněla, tudíž jsem začala okamžitě brečet. V záplavě pláče jsem se se situací snažila smířit, a když k tomu došlo, fotku jsem roztrhla na dva díly.

Když fotka byla na dva díly, měli jsme ji znovu dát dohromady a podívat se na ni ještě jednou. Znova si situaci navodit, smířit se s tím, co se již stalo a že čas nelze vrátit a fotku roztrhnout na čtyři díly. Opět jsme se s tím měli vyrovnat a fotku se pokusit znova složit a potom ji zase roztrhnout na víc dílů, až z ní byli jen malé mikročástičky, které jsme takto skládali a rokládali pořád dokola.

Potom začaly brečet děti, a částičky fotek měly sloužit jako metafora k jejich uklidnění. Začali jsme je do papírových boxů sypat. Dítě utichlo, když jsme mu tam nasypali určitý počet "střepin". A potom začali brečet další a další... A my jsme se je snažili utišit.

Skrze toto cvičení jsem si naplno uvědomila, co znamená vyvolávat si emoce skrze osobní prožitek. V tomto cvičení dle mého názoru nešlo lhát nebo něco předstírat. Fanny a Michal se narozdíl od nás vůbec nerozbrečeli. Měli fotku, která pro ně byla silná, ale v jiném slova smyslu. Všichni, kteří jsme toto cvičení podstoupili, jsme si uvědomili, že jsme se dotkli něčeho nového. Promítaly se nám v hlavě neskutečné obrazy. Hlavně ty, na které už jsme dávno zapomněli. Já jsem měla opravdu silný prožitek skrze osoby, co už nejsou mezi námi. A byl to velmi

těžký moment. Věděla jsem, že to, co se mi děje, je naprostá pravda, ale zároveň jsem si uvědomovala, že se na mě koukají lidé a že jsem pořád na divadle. Snažila jsem se to tedy ještě k tomu nějakým způsobem reflektovat s diváky, ale potom

jsem od toho musela upustit, jelikož mě prožitek pohltil. První "roztrhnutí" bylo nejbolestivější. Při tom druhém a těch dalších jsem se přistihla, že se ten prvotní moment snažím opakovat a znova a znova si navodit tu úplně první emoční reakci, ale musela jsem to nechat plynout.

Tenhle zážitek mohu s jistotou charakterizovat jako ten nejupřímnější moment, co jsem na jevišti zažila. I kdybych sebevíc chtěla pláč udržet, nešlo to.

5.6. Metodika práce ve skupině či ve dvojici

Jako další metodicky prospěšný materiál v rámci choreodramatu bych ráda uvedla příklady práce ve skupině a ve dvojici.

Na kurzech se většinou pracuje s větou - "Můj nejšťastnější moment v životě, který už ale pominul". Studenti si vytvoří solový výstup na maximálně dvě minuty. Každý den se na tomto zadání pracuje přibližně patnáct minut s tím, že Ménard k zadání přidává nové úkoly. První den si studenti většinou vymyslí něco na základě této věty. Druhý den mají šanci to ještě nějakým způsobem vylepšit a další den mají za úkol utvořit dvojice a vzájemně si své nápady nikoli ukázat, ale přetlumočit. Začnou tedy zpracovávat etudu partnera, kterou o pár minut později předloží. Funguje to jako vzájemné předložení návrhů a nápadu pro partnera, který si z toho může leccos odnést anebo si naopak říct, že to chce dělat úplně jinak.

Tímto Ménard otevírá dveře k dalšímu principu možnosti tvorby, kterou je inspirace druhým člověkem a vzájemné sdílení nápadů. Tímto můžeme partnerovi sdělit náš pohled na dané téma a přinést mu podněty, které by sám neodhalil. Ve výsledné práci musí být zakomponovaný nejšťastnější moment v životě, čímž Ménard myslí emoci štěstí a moment gracie. V rámci skupiny také pracuje na energetickém rozpoložení mezi účastníky. Z počátku se jedná o práci jednotlivce, který si na základě práce s emocemi prošel jistými stádii míry emoce, tudíž už si je vědom toho, v jakém okamžiku je určitá emoce nejsilnější. V tomto okamžiku

musí tedy logicky vynaložit největší množství energie na to, aby stádia dosáhl. Jedno z Ménardových cvičení je přímo na uvědomování si energetického rozpoložení hercova těla a následně i celé skupiny. Herec stojí na jevišti, zcela přítomný a vědomý. Následně si má představit, že se mu chce spát a tou nej-jednodušší cestou začne "ulehat do postele". Začnou se mu zavírat oči, jeho tělo slábne a pomalu si začne lehat na zem, kde se pohodlně uvelebí, jako kdyby měl každou chvíli opravdu usnout. Tímto procesem tedy slábne jeho energie, tím pádem i přítomnost. V okamžiku, kdy cítí, že už je čas vstávat, začne zase naopak svoje tělo nabýjet energií, až se opět dostane do výchozí pozice ve stoje, do plně přítomného stavu. Tento proces je následně opakován s koučem, který mu pomáhá se dostat na zem a zpět na nohy, a potom cvičení provádí celá skupina, která volně improvizuje, účastníci si střídavě lehají a vstávají, přirozeně vznikají dramatické situace a Lionel je pobízí, aby naplno použili svoji fantazii, přijímali veškeré impulsy a neustále se překvapovali a riskovali.

Těmito cvičeními se účastník učí, jak si jako herec na jevišti být vědom nejen sebe a svých vlastních prožitků, ale také svých partnerů a okolí.

5.7. Metodika práce na roli - příklad v rámci inscenace "Než vše začalo..."

Jak už jsem zmiňovala, Lionel se v hercích snaží dolovat hlavně emoce a pocity, které by jejich postava měla mít. Co se týče práce na roli, snaží se je vést celým představením zejména po emoční stránce. Po tom, co má postava prožívat. Protože to pro každého člena týmu byla úplně nová práce na představení, častokrát jsme se Lionela ptali, o čem konkrétně má daná situace být, co je ten základ který máme sdělit, co pro nás má situace znamenat sama o sobě a také v kontextu celého příběhu. Zvláště pro starší členy Lenka Vagnerová&Company, kteří jsou narozdíl ode mě tanečníci, to byla prvotní zkušenost s touto formou herectví. Všichni jsme byli velmi trpěliví a tiše jsme se snažili dojít k požadovanému výsledku.

Vzhledem k tomu, že Ménard na vyvolávání si emocí pracuje prostřednictvím vnitřního prožitku, pro mnohé z nás bylo někdy těžké oprostít se od jeviště.

Představení se mimo jiné týká hlavně rodinných vztahů, takže jsme si každý vybavoval své vlastní rodinné trauma, štěstí a obecně rodinné zážitky. Občas nás na zkoušce provázely neuvěřitelně silné chvíle pláče nebo štěstí.

Jedním z příkladů je výše zmíněné cvičení v kapitole metodiky práce s emocemi - cvičení s trháním fotografie z dětství.

Lionel to vždy nechal plynout a snažil se v nás víc a víc probouzet a budovat opravdovost. Sami k sobě, k postavě i k situaci. Stále nám kladl na srdce, že si představení musíme hlavně užívat a myslet na sdělení divákovi skrze naše vlastní prožitky. Ze začátku procesu nám hodně říkal, že divák by měl mít pocit, že postava, kterou na jevišti vidí, žije i nadále svůj život mimo scénu a ještě dále za jevištěm, mimo odehrané představení. Musíme si být vědomi toho, že jsme to právě my herci, kteří celý ten svět na jevišti tvoří. A v zásadě je to hlavně příběh o nás.

Moje role v představení "Než vše začalo..." je průvodce, obvykle zvaný jako malý princ. Celá inscenace je stejnojmennou knihou Saint Exuperyho inspirována. V prvním týdnu zkoušení jsme všichni dostali za úkol si knihu znova přečíst a také se podívat na film Melancholie Larse von Triera.

Z počátku si Lionel nebyl jist, jestli malý princ budu já, anebo Fanny Barroquère. Úplně v prvním týdnu jsme se tedy alternovaly, což spočívalo v tom, že zadaný materiál jsem předvedla nejdříve já jako malý princ, potom ona. Následně moje role přirozeně vyplynula, hlavně po fyzické stránce, každá máme úplně jiný fyzický slovník, a když jsem hrála její roli například ve scéně královny, kdy se propadá dolů pod igelit, a potom se tam probouzí, Fanny se na toto svým fyzickým vyjádřením hodí více, a já jsem zase naopak od podstaty všetečnější, hravější a drzejší.

Z počátku jsem měla velký problém se do role nějakým způsobem dostat. Pamatuji se, že mi to celkem trvalo. Všichni ostatní to měli celkem jasné - máma, táta, dítě. Ale já jsem pořád bádala a snažila se porozumět, co přesně po mě režisér chce. V půlce procesu jsme měli diskuzi ohledně celé inscenace, a já jsem byla dokonce napomenuta, že se moc ptám. Chtěl po mě víc a víc, abych si na svoji postavu přicházela sama, a potom jsem pochopila proč. Protože on sám vlastně nevěděl. Měl pouze určité představy, jak by měla postava působit. A to jsem nevěděla zase já. Moc jsem se ho snažila pochopit, co po mě vlastně chce, protože jsem vždy byla zvyklá pracovat s režisérem, který má jasné vize. Ale teď jsem najednou měla prostor pro vlastní hledání. O této výtce jsem dlouho přemýšlela a potom jsem konečně natrefila na správnou cestu. Začala jsem sama sebe překvapovat, měnit situace a neustále si zkoušet nové věci.

Potom už mi bylo jen říkáno, kde mám ubrat, kde naopak přidat anebo co raději vůbec nemám dělat. Začala jsem si být čím dál tím více jistá. Najednou šlo vše snadněji.

Co se týče konkrétnosti dílčího procesu zkoušení, ze začátku jsem měla velké problémy nějakým způsobem přizpůsobit a zkoncentrovat svoje tělo, udělat si takzvaný odstup od postavy. V emocích jsem měla naprosto jasno. Bylo pro mě naprosto zřejmé, co mám ve které situaci prožívat. Ale častokrát se stávalo to, že jsem byla v situaci příliš, že moje tělo nebylo v souladu s emocí. Byla jsem do pocitu zainteresovaná takovým způsobem, že jsem si absolutně neuvědomovala, jak reaguje zbytek mého těla. Občas mi Lionel vždy řekl, že mi věří naprosto vše, ale že když odcházím z jeviště, nebo ho nějakým způsobem přecházím, nebo když se situace překlápí z jedné do druhé - jdu, a najednou udělám nějaký nečekaný pohyb ruky, který si nejspíš ani sama neuvědomuji. Když jsem se na to soustředila, zjistila jsem, že to tak opravdu je. Byla jsem uvnitř situace, ale vůbec jsem si neuvědomovala, jak se moje tělo chová. Propojení mysli a těla jsem ještě neměla tak důkladně vypracované. Začala jsem si to tedy uvědomovat a více se v tomto ohledu hlídat. Postupně jsem si přicházela na to, jak být v situaci a současně mít povědomí o tom, co se kolem mě děje.

Nyní po několika reprízách a v dokončené inscenaci (která není nikdy dokončená a máme to největší právo se stále něčím překvapovat) můžu říct, že jsem si postavu sama pro sebe pevně ukotvila. Z mého pohledu má moje postava mnoho z malého prince, ale cítím, že do ní přináším určitou lidskou všetečnost nebo dokonce i zášť. Originální postava malého prince je čistá duše. Dětský hrdina. Nikomu by neublížil. Já mám ve své interpretaci malého prince ještě něco svého (je to patrné například v jedné ze závěrečných scén, při takzvané hře - umírám anebo spím?) Malý princ zpoza domečku posléze přijde na jeviště a začne se ohromně smát, když se rodiče bojí, že jejich dítětko nespí, ale je mrtvé. Něco takového by originální malý princ nikdy neudělal. Já jsem ale průvodce dějem a alterego všech zúčastněných. Toto cvičení bylo další ze silných prožitků, stejně tak jako cvičení s trháním fotografie.

Od Lenky Vagnerové mám dokonce pokyn, že když budu chtít, nebo když se nepovede cokoli technického, například když budeme mít na jevišti příliš mnoho vody po scéně s rybičkou, já mám pravomoc stopnout celé představení. Mám největší odpovědnost za to, co se na jevišti děje. Musím být stále ve střehu a pohotová.

Moje role je díky mé pozici začátečníka v souboru Lenka Vagnerová & Company pro profesionály "čerstvým vzduchem", což Lionel na konkurzu dobře věděl, a proto si mě vybral.

Jak už to ale bývá, každé představení je úplně jiné. V zásadě jsou všechny scény nazkoušené a nikde nemáme prostor pro improvizaci. Dějová linie je jasná. Tu nemůžeme měnit. Své charaktery jsme oprávněni přizpůsobit například své aktuální náladě, jak se v den představení cítíme. Po každém odehraném představení si říkám, jak je to úžasné a zvláštní, být hercem. Někdy se cítíte perfektně, že se vám to dnes ohromně povedlo a někdy se naopak cítíte přímo pod psa, i když se struktura představení vlastně nemění. Inscenace je přesně nazkoušená a neměl by být žádný problém. Je tu jen jediný, a to je ten mezi nebem a zemí - někdy zkrátka konstelace hercům přejí a někdy bohužel nikoli. Vzrušující na každém odehraném představení je to, že vlastně nikdy nevíme, proč se věci dějí tak, jak se dějí. Nemluvím o selhání techniky, ale přesně o tomto aktuálním naladění, kdy je po technické stránce vše v pořádku, ale herec se zkrátka nemůže do role dostatečně vcítit.

6. Zhodnocení inscenace "Než vše začalo..."

„Pojďme si společně představit, že by naše první vzpomínky sahaly do doby před narozením, do doby, kdy jsme ještě byli ukryti v matčině břiše. Vše, co jsme zapomněli, nebo čemu jsme nepřikládali žádnou váhu, by se nám mohlo stát zdrojem neuvědomělé moudrosti a instinktivní energie.

Staňme se po dobu představení dětmi a položme si otázku: „Přijíždí vlak na pražské nádraží, nebo je to nádraží, které přijíždí k vlaku?“

Mimodrama *Než vše začalo...* je syntézou herectví, pantomimy, tance, loutkohry a magického vizuálu.

Autorská inscenace režiséra Lionela Ménarda a souboru Lenka Vagnerová & Company vznikla v koprodukcii s Městskými divadly pražskými.

Malé Manon

Žádám o prominutí všechny dospělé, že jsem věnoval tuto inscenaci dítěti. Mám pro to pádný důvod – tato dívenka je nejstatečnější a nejodvážnější ze všech. Druhý důvod je také podstatný – tato dívenka neustále nad vším dumá a úplně všemu rozumí, i inscenacím pro dospělé. A za třetí - tato dívenka žije na jihu Francie a potřebuje útěchu.

Pokud tyto důvody nebudou stačit, pak bych chtěl inscenaci věnovat dospělé ženě, kterou se jednou stane. Všechny děti budou jednoho dne dospělými, ale ne všechny si pak vzpomenou, že kdy byly dětmi.

Opravuji tedy své věnování: Budoucí, dospělé Manon.

Budu vám vyprávět jeden velmi starý příběh, tak starý, že si již ani nevzpomínám, zda je o mně, nebo o vás. Tento příběh je složen ze střípků, které jsou podobné špičce ledovce, jež vyčnívá nad hladinou. Zbytek, který zůstane naším zrakům navždy skrytý, je místem, kde se setkává to viditelné i to neviditelné z každého z nás.

Uprostřed vesmíru existuje pustá, širá pláň z bavlny, život na ní je plný nepředvídaných událostí. Její obyvatelé se společně vydávají na devítiměsíční pouť, ale nikdo si nemůže být jistý, zda ji zvládne. Ti obyvatelé jsou čtyři: budoucí děťátko, tatínek, maminka a průvodce obvykle označovaný jako malý princ. Dítě, které se chystá na svět, si není jisté, jestli přežije svou malou smrt, rodiče neví, zda jsou na tuto událost ve svém životě již připraveni, a malý princ netuší, zda dokáže předat rodičům všechna poselství včas.⁵

Hlavní inspirace pramení z filmu *Melancholie* od Larse von Triera a z knihy *Malý princ*. Zbytek už je čistě autorský, napsaný Lionelem Ménardem. Co se týče textů v představení, z velké části jsme je vymýšleli my - protagonisté a Lionel, který nám k textům dával podněty na základě jeho představ. Ve chvíli, kdy jsme měli jasno co se týče úplné dějové linie a znění textů, do finální podoby v českém jazyce je upravil scénárista Tomáš Jarkovský.

Stěžejními pilíři však zůstávají film *Melancholie* a postava malého prince. Planeta, která se celou dobu přibližuje - převzato právě z filmu *Melancholie* - je metaforou k brzkému narození dítěte. Když na projekci vidíme "explozi" ve stejné době dojde na jevišti k narození dítěte. Postava malého prince označuje v inscenaci "Než

⁵ <https://www.mestskadivadlaprazska.cz/inscenace/915/nez-vse-zacalo/>

vše začalo..” spíše průvodce, který doufá v to, že dokáže rodičům předat všechna poselství včas.

Lionel nikdy neví, kam jeho práce vlastně povede. Kam povede jeho výzkum. Stejně tak, jako když pořádá kurs, ani u představení si není nikdy sto procentně jist výsledkem. Co se týče jeho režie, čerpá z herců a z podnětů kolem sebe. Je hodně přemýšlivý a velice empatický. Na začátku měl pouze myšlenky, obrazy, které nám sděloval a my jsme je “naplňovali”, tudíž sledoval, jak přebíráme jeho představy a děláme si to po svém. Často se stávalo, že nám dal různé podněty k sekvenci, kterou si představoval, dal nám například dvacet minut na přípravu, potom jsme to měli ukázat a on byl vyloženě šokován tím, co vidí. V jeho mysli to bylo úplně jinak, než jak jsme jeho představy interpretovali my. Někdy nás tlačil opravdu do toho, co si představoval on, ale u některých sekvencí to naopak nechal více plynout, řekl, že se mu líbí tento opak, který jsme mu předložili, na druhý den o tom hodně přemýšlel a rozhodl se, jak to tedy nakonec uděláme. Občas vzal půlku ze své představy a půlku z naší. Vždy než jsme skončili zkoušku a přišli jsme buď my nebo on s něčím novým, vždy jsme se ideu snažili nejprve nějakým způsobem dokončit. My jsme stáli na jevišti nebo ve zkušebně, byli jsme přímo v té situaci, kterou jsme právě tvořili a Lionel nám dával různé nové podněty, říkal nám udělejte to tak či onak. Museli jsme být často velmi pohotoví a připraveni okamžitě reagovat na nově zadané podněty.

Ve finále měl však poslední slovo pochopitelně on. Vždy si rozpracovaný materiál dovedl do výsledné podoby. Co se týče pohybového materiálu, to měla zase na starost Lenka Vagnerová. Ta pracuje narozdíl od Lionela úplně jinak. Lenka má o všech svých choreografiích velice jasnou představu, kterou potom tanečnickům a hercům přímo předává. U Lenky naopak není moc prostoru k improvizaci nebo k tomu, aby herec sám nabízel.

Co se týče celé scénografie i kostýmů, to vše si dělal Lionel sám. Celá idea všech instalací - projekce, baráčku, všechny rekvizity, to vše vychází z něj. My jsme se to snažili naplnit. Všechno co v představení hraje roli je pro všechny důležité, a myslím, že to všechno dává smysl. Divák to možná ani nepozná, nebo má trochu jiné spojitosti a souvislosti co se týče celého představení. Ale pro nás je každá rekvizita docela zásadní a každý k ní máme určitý vztah.

Například moje interakce s hadem - značí těhotenský test. Jinou symboliku přináší had v souvislosti s malým princem. Malého prince had uštkl, tudíž se ho bojí, stejně tak matka se na počátku bojí těhotenského testu. Takže had je metaforou těchto dvou souvislostí. Nebo červené střevíce. Andrea Opavská hraje s jinými střevícemi než Fanny Barroquére. Nejsem si jistá, zda si toho divák všimne, ale pro nás to je symbol toho, že dítě si vždy zkouší máminy střevíce, které jsou mu pochopitelně větší. A když jsou oboje boty vedle sebe (což v představení nikdy nejsou - ale my to víme) vypadají jako jedny boty mámy - a jedny dcery.

Takhle je to u každé rekvizity. Moje kniha je fotoalbem - kde jsou mimochodem fotky nás všech z dětství - a manuálem, jak vytvořit tu správnou rodinu.

Co se týče pohybu - každý pohyb má vnitřní smysl a odůvodnění. Žádný pohyb není navíc. Herci naprosto přesně vědí, co pohybem myslí a co vyjadřují. To je zase něco z dílny Lenky Vagnerové.

Gesta a mimika, to je zase Lionelova práce a souvisí s konkrétností situace, s naším emočním naladěním a cítěním. Vždy jsme upomínáni na jednu důležitou věc. Pokud hrajeme "Než vše začalo..." v den, kdy se necítíme nejlépe, nebo jsme nemocní, máme to adaptovat do naší role a tudíž změnit postoj celé postavy podle toho, jak se opravdu cítíme. Když mám špatnou náladu, nemá prý cenu hrát šťastného malého prince. Samozřejmě se o to mohu snažit, ale musím být u toho opravdová, upřímná sama k sobě a vědoma si toho, co hraji a jak to sděluji. Tak se dosahuje tomu, že každé jednotlivé představení se trochu liší, má jinou atmosféru.

Co se týče kostýmů, ty jsme vytvářeli poněkud netradičním způsobem. Jedno odpoledne jsme v rámci zkoušky vyrazili do obchodů se zbožím z druhé ruky a vybrali jsme všechny bílé věci, které by mohly být potencionální součástí kostýmu. Potom jsme vše přinesli zpět na zkušebnu a Lionel nás oblékl do kostýmů podle svých představ. Následně přišla paní kostymérka a byla požádána, aby kostýmy upravila podle toho, jak to Lionel chtěl.

Konkurz do inscenace proběhl začátkem června 2018. Zkoušení začalo v půlce července a zkoušeli jsme vždy v blocích, jelikož Lionel nežije na území České republiky. Každý měsíc od července do listopadu jsme měli jeden týden v měsíci s Lionelem. A když tady Lionel nebyl, měli jsme vždy vyhrazené minimálně tři dny s Lenkou Vagnerovou, se kterou jsme pracovali hlavně na pohybových sekvencích. V listopadu jsme měli deset generálkových dní.

Lionel: *„Práce s Lenkou byla senzační. Velmi jsem se inspiroval jejím talentem pro choreografii. Nejdůležitější byla její lidská velkorysost. Když jsem viděl některé její kreace, přemýšlel jsem o tom, jak bych její skupinu mohl zavést do jiných končin. Snažil jsem zkoumat emocionální stránku, to, jak vytvořit inscenaci, kde lidská bytost je tím nejdůležitějším. Jsem opravdu šťastný co se týče výsledku, možná šťastnější co se týče procesu a celého týmu, který je vždy nejdůležitější. Jedna z věcí, které lituji, že Lenka nespolupracovala na celé inscenaci, pouze na konkrétních choreografických částech, Druhá věc, která mě mrzí, bylo to, že jsem neměl svobodnou volbu co se týče hudby, o níž jsem měl jinou představu když jsem začal psát libreto, měl jsem představu jiné zvukové barevnosti. Zároveň jsem si byl ale od začátku vědom, že spolupracovat se skladatelem nebo choreografem bude vždy znamenat, že budeme muset dělat vzájemné kompromisy, a že mě to také zároveň obohatí a otevře dveře do jiné krajiny. Jestli že mám determinovat rozdíl mezi mnou a Lenkou během procesu "Avant tout", řekl bych, že Lenka začala režírovat v momentě, když se věci daly do pohybu - a já jsem byl spíše zodpovědný za nepohyblivost herce. V konečném výsledku nemám potřebu na inscenaci nic měnit, protože každá lidská cesta má svá úskalí a nejdůležitější je vždycky spíše proces tvorby než výsledek samotný.“*

Od premiéry inscenace už uplynula nějaká doba. Ménard ještě některé části pozměnil, ale jinak je inscenace stabilní.

Nicméně, v průběhu jednotlivých představení. se stále někam posouvá. My jako herci si v celém příběhu hledáme další a další spojitosti jak ve vztazích mezi sebou, tak ve vztazích k rekvizitám a gestům. Na základě faktu, že inscenace je uváděna pod hlavičkou Lenka Vagnerová & Company, ale nabízí něco zcela jiného, než na co jsou diváci zvyklí, se nesetkala s úplně kladnými ohlasy. Diváci, kteří sledují tvorbu Lenky Vagnerové a pravidelně navštěvují její představení, jsou toho názoru, že se tito dva tvůrci příliš nesešli. Jsou vnímány rozdíly mezi částmi, které dělal Ménard a mezi částmi, které choreografovala Vagnerová. Dle kritiky je inscenace zastaralá, díky Ménardovo pantomimickému stylu, na kteří příznivci Vagnerové nejsou zvyklí a hlavně měli na základě její předchozí tvorby úplně jiná očekávání.

(Fotografie ze zkušebního procesu inscenace "Než vše začalo.." viz. Příloha číslo 3)

Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se rozhodla reflektovat pedagogickou a tvůrčí činnost francouzského režiséra, pedagoga a pohybového trenéra Lionela Ménarda. Díky tomu, že jsem s ním měla možnost spolupracovat na inscenaci "Než všel začalo" (Avant tout), jsem se do výzkumu jeho osobnosti a způsobu práce ponořila opravdu do hloubky. Na základě reflexe procesu ve své bakalářské práci jsem si ujasnila aplikování a průběh výukového procesu herce a ukotvila jsem se ve vlastním procesu sebepoznávání a sebereflexe.

Jeho metoda je specifická a vázaná na jeho osobu. V praxi jsem si ověřila, že choreodrama se opravdu dá zkoušet pouze s ním, ale určité zásady, které jsou pro divadlo a herectví klíčové, je možné, ba dokonce i nutné si osvojit. A je možno se jimi inspirovat a používat je ve vlastní herecké práci.

Ménard mě naučil určité principy a zásady fungování na jevišti, ze kterých budu nejspíš čerpat po celou dobu své herecké kariéry. Naučila jsem se také systematický způsob jak tvořit příběhy jak chronologické, tak "snové".

Co se týče mé budoucí pedagogické činnosti, budu se rovněž snažit do procesu tvorby přinášet hlavně lidskost, pokoru a budovat ve svých budoucích žácích sebedůvěru, protože ta patří v herecké profesi k nejdůležitějším.

Po mnohaměsíčním zkoumání jsem dospěla k názoru, že Ménardova osobnost je prakticky nepostižitelná. To, jak pracuje na inscenaci, vypovídá také o jeho osobnosti. Při zkoušení vede herce k tomu, aby si pokládali otázky bez jakékoliv jisté odpovědi, a to samé jsem si ověřila rovněž při psaní teoretické práce o jeho výukové metodě a tvorbě. Co se týče jeho osobnosti a pedagogické metody, opravdu jsem objevila jsem více otázek než odpovědí.

Lionel mě vždy pobízel, abych se při zkoušení příliš neptala. Na spousta otázek jsem si vždy musela najít odpověď sama, mnohdy intuitivně, a tak se domnívám, že jsem si na ně alespoň částečně odpověděla právě ve své bakalářské práci, kterou jsem z části věnovala také zkušebnímu procesu "Než vše začalo.." (Avant tout).

Přílohy bakalářské práce

Seznam příloh

Příloha č. 1 - Philippe Genty

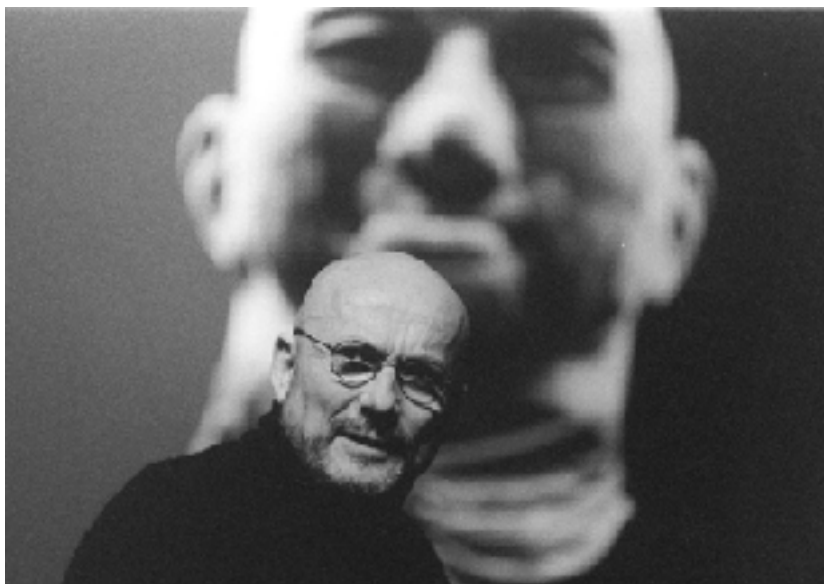
Příloha č. 2 - Marcel Marceau

Příloha č. 3 - fotky ze zkušebního procesu "Než vše začalo..."

Příloha č. 4 - dosavadní tvorba Lionela Ménarda

Přílohy

Příloha č. 1 - Philippe Genty





Příloha č. 3 - foto ze zkušebního procesu "Než vše začalo..."



Příloha č. 4 - Dosavadní tvorba Lionela Ménarda

Režijní spolupráce 2018 Louise et la petite lueur Philharmonie Luxembourg avec Ingrid Schoenlaub, Romane Petit, Guillaume collignon , Anthony Millet.
2018 Avant tout Cie Lenka Vagnerova, Prague
2018 - "Amatis et le cadeau inattendu" avec Amatis Piano trio et le Philharmonique du Luxembourg, Spectacle jeune Public
2018 , "Momo" de Pascal Dusapin avec Jules Werner, Maria del Pilar Blanco et Lucilin United. (Musique contemporaine)
2017 - Les Neige de l'Algave, Dancas Ocultas and Philharmonie Luxembourg
2017 - Lanza, Kagel, Tsangaris, Benjamin, United Instruments of Lucilin / Philharmonie Luxembourg /contemporary music
2017 - City Lights / Bodecker & Neander /Pantomime.
2017 - Jacques et le marchand de sable ; Philharmonie du Luxembourg, conte musical pour tout petit.2017 - La vie Parisienne d´Erik Satie, Bodecker Neander/Tobias Morgenstern / Spectacle Musical.
2016 - Nora Lantez retrospective / Flamenco.
2016 - Follow light / Bodecker Neander/Pantomime
2015 - Marcel , Warsow mime centrum/ Mimodrame
2015 - Le petit rouge/ Louis Terver / Jonglage.
2014 - Gogol, Warsow Mime centrum / Mimodrame.
2014 - 22h22- Lucrece Sacella / Pop Music.

Spolupráce jako pohybový trenér

2018 - "Pokoj" collectif Momentum , La Fabrika, Prague, Avril
2017, (cirque aérien)2017 - Berlin Alexanderplatz - Marie Vic - Filmproduction2017 - Lost hotel / Sinart Company / Physical Theater
2017 - Kafka -Trilogie / Anja Gessenhardt / Chinese pole
2017 - Pierre et le loup / Teatr LALKI Aktora Kubus Kielce /jeune public
2016 - Silent Pact, Dodo Cabegna / Physical Theater
2016 - Radio Hermitage, Ksenia Parkhatkaya / Swing dance.
2016 - Mafericotupi / compagnie Les Particules / jeune public.
2015 - Don Juan / Comédiens et Compagnie / theatre2015 - Simulacrum / Ruben Reniers / contempory dance
2015 - Labiche malgré lui / Burlesques associés / theatre
2014 - I odyssée / comédiens et compagnie / theatre.
2014 - Cromosoma/ Artekora duet / contemporary circus

Jako herec v Compagnie Phillipe GentyLigne de fuite - kromě Afriky proces-
tovali s touto inscenací celý svět

Seznam literatury a zdrojů

Literární zdroje:

ŠVEHLA, Jaroslav. Tisícileté umění pantomimy, Praha: Melantrich 1989.

Internetové zdroje:

Lionel Ménard - Tvůrce silných obrazů. Dostupné z: <https://www.lionelmenard.-com>

Duo Bodecker&Neander. Dostupné z: <https://www.bodecker-neander.de>

Marcel Marceau. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Marcel_Marceau

Philippe Genty. Dostupné z: <http://www.philippe-genty.com>

Vlastní zdroje:

Velká část práce vznikla na základě sebereflexe osobních zkušeností a rozhovoru s Lionelem Ménardem