

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE**

**Divadelní fakulta**

**Katedra autorské tvorby a pedagogiky**

**Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku**

**Diplomová práce**

**Klaunská tvorba na JAMU a DAMU a spojení  
s Dialogickým jednáním**

**BcA. Vojtěch Hříbek**

**Vedoucí práce: MgA. Petra Oswaldová, Ph.D.**

**Oponent práce: doc. MgA. Mgr. Michal Čunderle, Ph.D.**

**Datum obhajoby: 5. 6. 2018**

**Přidělovaný akademický titul: MgA.**

Praha, 2018

**THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS**  
**THEATRE FACULTY**  
**Department of Authorial Creativity and Pedagogy**  
**Performing focused on authorial creativity and pedagogy**

**Diploma thesis**

**Clownery at JAMU and DAMU and their  
connection with dialogical acting**

**BcA. Vojtěch Hříbek**

**Consultant: MgA. Petra Oswaldová, Ph.D.**

**Opponent: doc. MgA. Mgr. Michal Čunderle, Ph.D.**

**Date of defence: 5. 6. 2018**

**Assigned academic title: MgA.**

Prague, 2018

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Klaunská tvorba na JAMU a DAMU a spojení s Dialogickým jednáním

vypracoval 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.



## **Bibliografický záznam**

HŘÍBEK, Vojtěch. *Klaunská tvorba na JAMU a DAMU a spojení s Dialogickým jednáním [Clownery at JAMU and DAMU and their connection with dialogical acting]*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní Fakulta, Katedra autorské tvorby a pedagogiky, rok. 2018 s. 62 Vedoucí diplomové práce MgA. Petra Oswaldová.

## **Anotace**

Diplomová práce „*Klaunská tvorba na JAMU a DAMU a spojení s dialogickým jednáním*“, pojednává o mém studiu. Je to shrnutí zkušeností z klaunské a autorské tvorby, kterou jsem měl možnost na těchto dvou školách absolvovat. V průběhu studia jsem měl možnost setkat se s výraznými pedagogy a různými přístupy, které pomáhaly formovat mé autorství. Rozhodl jsem se proto napsat tuto práci, jako resumé svých poznatků. Velmi mne v průběhu studia překvapilo, jak blízko k sobě má klaunství a Dialogické jednání s vnitřním partnerem. Když jsem se při svém studiu poprvé setkal s těmito disciplínami, vůbec mne nenapadlo, že by mohly mít tolik společného, a tak se navzájem podporovat. To byl další motivační moment k napsání této práce.

## **Abstract**

The masters thesis "Clownery at JAMU and DAMU and their connection with dialogical acting", deals with my studies. It is a summary of my experiences of clownery and authorial acting, which I had the opportunity of studying at these two institutions. In the course of my studies I had the opportunity of meeting pedagogues with strong personalities and different approaches, who helped form my own concept of authorship. I therefore decided to write this thesis, as a resume of my experiences. I was very surprised during my studies, how close clownery is to dialogical acting with the inner partner. When I first encountered these disciplines as a student, I had no inkling that they could have so much in common, or that they could offer each other so much. What connects them both is dialogue, which is essential to both, despite taking different routes. I discuss this in detail in my thesis.

## **Klíčová slova**

Klaun, klauniáda, Gulko, otevřenost, radost, Dialogické jednání

## **Keywords**

Clown, clownery, Gulko, openness, joy, Dialogical acting

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.

V Praze, dne 15.5.2018

Vojtěch Hříbek

## **Poděkování**

Na tomto místě bych rád poděkoval Petře Oswaldové, díky které jsem přišel na to, o čem chci psát, a proč.

# Obsah

|   |           |
|---|-----------|
| <b>ÚVOD</b> .....                                     | <b>9</b>  |
| <b>1. HISTORIE KLAUNSTVÍ</b> .....                    | <b>10</b> |
| 1.1 KDO JE TO KLAUN? .....                            | 10        |
| 1.1.1 <i>Klaunérie, klauniáda a klaunství</i> .....   | 11        |
| 1.2 PRVNÍ KLAUNI .....                                | 11        |
| <b>2 PEDAGOGOVÉ</b> .....                             | <b>15</b> |
| 2.1 JACQUES LECOQ .....                               | 15        |
| 2.2 PROF. CTIBOR TURBA .....                          | 16        |
| 2.3 DANIEL GULKO .....                                | 19        |
| 2.4 PETRA OSWALDOVÁ.....                              | 21        |
| 2.5 PROF. IVAN VYSKOČIL .....                         | 23        |
| <b>3 TECHNIKY A METODY A DIALOGICKÉ JEDNÁNÍ</b> ..... | <b>25</b> |
| 3.1 MASKA .....                                       | 25        |
| 3.1.1 <i>Neutrální maska</i> .....                    | 26        |
| 3.1.2 <i>Expresivní maska</i> .....                   | 27        |
| 3.1.3 <i>Larvální maska</i> .....                     | 28        |
| 3.1.4 <i>Klaunský nos</i> .....                       | 28        |
| 3.2 DIALOGICKÉ JEDNÁNÍ S VNITŘNÍM PARTNEREM .....     | 29        |
| <b>4 KLAUNI NA JAMU</b> .....                         | <b>31</b> |
| 4.1 PRÁCE S DANIELEM GULKEM .....                     | 31        |
| 4.1.1 <i>Cvičení v rámci procesu</i> .....            | 35        |
| 4.1.2 <i>Tvorba klauna</i> .....                      | 37        |
| 4.1.3 <i>Výroba klaunského nosu</i> .....             | 38        |
| 4.1.4 <i>Cesta ke klaunům</i> .....                   | 39        |
| 4.1.5 <i>Klaunská tvorba</i> .....                    | 40        |
| 4.1.6 <i>Viktór</i> .....                             | 43        |
| 4.1.7 <i>Klauni poprvé na veřejnosti</i> .....        | 44        |
| 4.2 CHAOS SRDCE.....                                  | 45        |
| <b>5 KLAUNI NA DAMU</b> .....                         | <b>48</b> |
| 5.1 KLAUNI S PETROU OSWALDOVOU .....                  | 48        |
| <b>6 Z MÉHO ÚHLU POHLEDU</b> .....                    | <b>51</b> |
| 6.1 PROPOJENÍ DIALOGICKÉHO JEDNÁNÍ A KLAUNIÁDY .....  | 51        |
| 6.2 ROLE KLAUNA PŘI MÉM STUDIU.....                   | 51        |
| 6.3 KLAUN A JÁ .....                                  | 52        |
| 6.4 DIALOGICKÉ JEDNÁNÍ V PRŮBĚHU STUDIA .....         | 53        |
| 6.5 REFLEXE Z DJ.....                                 | 53        |
| 6.6 FILIACE.....                                      | 56        |
| 6.7 MOJE DALŠÍ TVORBA .....                           | 57        |
| <b>ZÁVĚR</b> .....                                    | <b>59</b> |
| <b>POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE</b> .....                | <b>60</b> |
| <b>SEZNAM ZKRATEK A ZNAČEK</b> .....                  | <b>61</b> |



## Úvod

Cílem této práce je seznámit čtenáře s klaunem: kde se klaun vzal, v z čeho vychází, jak se liší jednotliví klauni a jaké je spojení klauniády a Dialogického jednání s vnitřním partnerem. Dalším důvodem vzniku této práce je pro mě rekapitulace. Shrnutí a reflektování mého studia klaunství. Velice rád bych díky ní nastínil svůj vztah k tomuto žánru a důvody, proč mě tolik zajímá a chci ho i nadále provozovat. Klaunství je vlastně už součástí mého autorského stylu. Ovlivnilo mě v tvorbě a určilo moje směřování.

Díky tomu, že jsem při svém studiu navštěvoval více divadelních škol, mohu se pokusit srovnat si jednotlivé přístupy, zejména pokud jde o klaunství. To je také cílem této práce: porovnání přístupů „mých“ jednotlivých pedagogů ke klauniádě a objevování mojí vlastní cesty k němu. Díky tomu, že jsem měl možnost pracovat s Danielem Gulkem a ten mě v klauniádě nejvíce formoval, mohu jednotlivé přístupy rozlišit. Práce s ním se velmi lišila od práce s Petrou Oswaldovou, a to oba byli studenty Ctibora Turby. Snažím se tedy přijít na to, jak se jednotlivé přístupy liší a co z nich je zásadní pro mě a mojí klaunskou tvorbu. V mém vývoji taky sehrálo podstatnou roli Dialogické jednání, které jsem začal zkoušet už na JAMU, ale daleko intenzivněji se mu věnuji teď, při svém studiu na Katedře autorské tvorby a pedagogiky, proto jsem se o něm a jeho vlivu na sebe rozhodl zmínit i v této práci

Dialogické jednání s vnitřním partnerem i klauniáda je o dialogu. V tomto směru vidím spojení obou disciplín, které se mě tak dotýkají. Proto jsem se tedy rozhodl o nich zmínit ve své práci.

# 1. Historie klaunství

V této kapitole bych rád zmínil, kde se vlastně vzal klaun. Kdo byli jeho předchůdci? Co to vlastně znamená být klaunem? Kdo přišel s červeným klaunským nosem, který se stal jeho symbolem?

## 1.1 Kdo je to klaun?

*„Klaun nevypráví příběh, on sám je příběhem.“*

*Heinzi Lorenzen*

Klaun by se dal charakterizovat jako postava v nás, která není vázána žádnými konvencemi. Je jako dítě, které nikdy nezestárlo. Jedná impulzivně, není vázaný žádnými pravidly a vše, co dělá, dělá celou svou bytostí. Klauna vytváří maska ať už je to typický červený klaunský nos nebo jen líčení. Je nutnou podmínkou k tomu, aby se člověk/herc mohl do klauna „obléci“.

*„Klaun je jeden z nejjednodušších, možná primárních scénických předobrazů člověka.(...) Klaun má i jisté duchovní určení – je konstruktivní anarchista, samoučelného, exentrického chování.“<sup>1</sup>*

Klaun je tedy stejně jako hrdina dávným archetypem. Má své místo v divadle i dramatu už pradávna. Blázen, šašek, nebo klaun, ti všichni jsou částečně v nás. Záleží jen na tom, jak velký prostor jim jsme ochotní dát.

*„Klaun reaguje nestandardně na běžné situace či oslovení nebo naopak svět či společnost připravují klaunovi situace, které se jemu jako nenormální (popř. Nové nikdy nezažité) jeví.(...) Svět je prostě složitější a funguje jinak, než se klaun domnívá.“<sup>2</sup>*

Zde Patrice Pavis mluví o tzv. „Klaunské logice“. To je klaunova charakteristická vlastnost. Znamená, že klaun řeší situace „nestandardním způsobem“, tedy podle své logiky. Důležité je však říci, že klaun je vždy stoprocentně přesvědčen, že jedná správně, a tím nejvhodnějším způsobem. Jen tak může jeho jednání fungovat - vzbuzovat v divácích smích.

---

<sup>1</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava. Div. Revue č.1, 10.roč., str. 88-89

<sup>2</sup> PAVIS, Patrice. Div. Revue č.1, 10.roč., str. 88.

*„Elie Faure<sup>3</sup> řekl, že klaun „vymýšlí si, sestavuje a hraje svou úlohu, která stačí jeho silám a vytváří tak celek, obraz, sonátu, báseň, v níž není prostředníka mezi obecnstvem a autorem a vníží vnucuje obecnstvu svou tvůrčí sílu a svou vlastní tvůrčí schopnost.“*

### **1.1.1 Klaunérie, klauniáda a klaunství**

Dříve než se pustím do historické části, je třeba si vyjasnit pojmy, které užívám. Klaunérie a klauniáda jsou myslím pojmy, které zahrnují klaunská čísla a výstupy tak, jak byla vnímána dříve. Ty byly zaznamenány díky Tristanu Rémymu v jeho knize *Klauniády*. Najdeme v ní přes šedesát zaznamenaných výstupů různých klaunů. Také se zde dočteme, že klaunské výstupy se zrodily postupně z šaškovských výstupů v manéžích cirkusů. Klauni byli tedy původně akrobaté a krasojezdci, kteří zestárli a už nebyli schopni vykonávat svá nejlepší čísla a začali se tedy soustředit na jiný druh zábavy, a sice na komiku.

Pojmem klaunství myslím umělecké směřování. Nejde už o předvádění nazkoušených klaunských výstupů – což samozřejmě neznámá, že by se jejich představení nezkoušela. Myslím tím, že klaun není ani herec ani akrobat. S jistou nadsázkou by se dalo říct, že klaunství je „životní styl“. Samozřejmě herec, akrobat a kdokoliv jiný může být klaunem, ale to, že jím je, ho nějak promění. Samozřejmě i forma klaunských vystupů se změnila. Klaun už není jen postavou z cirkusu. Je svébytnou figurou v uměleckém světě a velice se přiblížil k divadlu.

## **1.2 První klauni**

Postavy, které by se daly přirovnat ke klaunům, můžeme najít v dramatech už od dob antického divadla. Samozřejmě jsou s nimi příbuzní velmi vzdáleně. Už v antickém Řecku můžeme najít klauna v Aristofanových komediích. Např.

*„Sokrates            Ted' zachovej, starče, posvátný klid a modlitbu vyslechni zbožně! Ó nesmírný  
vzduchu, ty vladaři ctný, co zemi v povětrí držíš, o éthere jasný, vy oblaky, vy  
božské vládkyně hromu, vy oblačné mlžiny, vyjděte a zjevte se tomuto žáku.*

---

<sup>3</sup> Elie Fraure (1873 – 1937), francouzský historik umění a esejista.

*Strepsiadés* (si zakrývá hlavu pláštěm). *Ach ne, ještě ne, abych nezmokl, až si přehodím plášť kolem hlavy. Jdu já nešťastník, já se seberu, jdu a s sebou si nevezmu klobouk.*<sup>4</sup>

Na první „opravdové“ klauny můžeme v historii narazit už v 16. století v Anglii. Zde se objevují první znaky, které si klauni drželi i dále. Jde o výrazné líčení, zejména bílá barva na obličejích a velmi zvýrazněná červená ústa. Samozřejmě nejde o klauny s červeným nosem, jak si je představujeme dnes, ti vznikli až daleko později. Jsou to spíše šašci a baviči. Dvorní blázni a šašci, kteří si mohli dovolit říci panovníkovi to, za co by jiný byl ztrestán. S takovými se můžeme setkat ve hrách W. Shakespeara, např. *Král Lear*.

*Šašek* „Prosím tě, kmochu, postarej se o nějakého kantora, jenž by tvého blázna lháti učil. Já bych tak rád se učil lhát.

*Lear* Opovážíš-li se lhát, chlapíku, budeš bit.

*Šašek* Divím se, jak jste si příbuzní ty a dcery tvoje: ony mne chtějí vidět bita za pravdomluvnost; ty zase mne chceš bít pro lhání, a časem bývám bit, že držím hubu. Raděj bych už byl čímkoli jiným, jen ne šaškem; a předc bych nechtěl býti tebou, kmochu, neboť jsi svůj vtip ostríhal s obou stran a v prostřed nic nezbylo.<sup>5</sup>

Zde je velice dobře vidět, že postava si je vědoma svého bláznovství, tudíž nemůže být bláznem. Nejvýstižněji myslím problematiku popisuje Leszek Kolakowski: „Blázen je ten, kdo se pohybuje v dobré společnosti, ale nepatří do ní a říká jí *impertinence*; ten kdo pochybuje o všem, co platí za samozřejmé“<sup>6</sup>

Zmiňuje velice důležitou věc, jež je společná šaškům, bláznům a klaunům - jsou součástí naší společnosti, i když do ní nepatří.

Je třeba mít na paměti, že dějiny divadla jsou hlavně dějinami dramatu nebo literárního divadla, tudíž je velmi těžké hledat informace o divadle, které na textu založeno není. Klauniáda vznikala na ulici nebo na jevišti, ale nebyla postavena na pevném textu a mnohdy se bez textu obešla úplně. Díky tomu si našla jiné vyjadřovací a výrazové prostředky, kterými oslovovala své obecenstvo.

<sup>4</sup> ARISTOFANES. *Oblaky*, Československé divadelní a literární jednatelství, Praha, 1954.

<sup>5</sup> SHAKESPEARE, William. *Král Lear*, překlad L. Celakovský, Praha, 1856

<sup>6</sup> KOTT, Jan. *Shakespearovské črty*, Československý spisovatel, Praha, 1964, str.129

Prvním známým klaunem byl Joseph Grimaldi (1778 – 1837). Je považován za „prvního klauna“. Tento anglický herec, tanečník, mim a komediant se stal velmi oblíbeným díky svému klaunovi zvanému „Joey“. Musel být opravdu velmi výrazný, když se o něm dochovaly i zápisy v kronikách. Vytvořil takzvaný *anglický typ klauna*, který byl narozdíl od *francouzského typu* založen na akrobacii a slovním humoru. Jeho kostým byl ušitý z látek pestrých barev.

Dalším neméně důležitým mužem v historii klaunské tvorby je Jean Gaspard Debureau. Tento francouzský mim, narozený v Kolíně 31.července 1796, se proslavil díky pantomimě ve Francii. Je známý zejména postavou *Pierota* – bílého klauna francouzského typu. Pierot je smutný a zádušný a jeho gesta jsou velmi stylizovaná, mluvíme zde o iluzivní pantomimě. Je pro něj charakteristické líčení bílou barvou na obličeji a červené rty – tzv. *bílá pantomima*. Jeho kostým se skládal z bílé blůzy s velkými bílými knoflíky a dlouhými rukávy, které byly velmi volné stejně jako jeho kalhoty. To bylo charakteristické pro pierota, jelikož to velmi dobře dokreslovalo jeho pantomimu. Debureau se stal velkou inspirací následujícím klaunům i mimům. Díky tomu, že Debureau vystupoval v době, kdy nebylo všem divadlům povoleno používat slovo, využíval ostatní možné prostředky. To ještě více podpořilo iluzivnost jeho pantomimy. Toto je tedy „*francouzský typ klauna*“ – němý, více stylizovaný, velmi zaměřený na mimiku a iluzivní pantomimu.

V letech 1837 – 1880 se anglický typ klauna velmi upozadil. Na scéně se objevují cirkusy a v nich nacházeli klauni své uplatnění jako akrobati nebo jezdci na koních. V této době se nehrálo s katastrofou – klauniády nebyli spojeni se selháváním klaunů, naopak klauni byli mistrnými akrobaty a k tomu neváhali pracovat s humorem a vtipnou pointou. V roce 1880 se objevuje italsko-francouzská klaunská komedie (textu-dialogu-činu). Zároveň vzniká dvojice *Footit et Chocolate*-první, ve které vystupoval černosšský klaun.

Roku 1888 se zrodil August, postava klauna v cirkuse, který do cirkusu nepatří. August neumí žádná cirkusová čísla, dělá jen katastrofy a v tom je jeho síla. Je to takzvaný „budižkničemu“. Říká se, že tvůrcem tohoto klauna byl Tom Belling v cirkuse Retz v Berlíně, nicméně-neví se to přesně. August je první klaun s červenýmnosem.

Slavnou klaunskou skupinou, která propojovala zmiňované klaunské typy, byli *Bratři Fratellini* (1920-1940). Tři klauni: Paul, Francois a Albert. Přičemž Francois byl ředitelem a bílým klaunem francouzského typu, který byl ale daleko více komický než typ, který vytvořil Deburau. Paul si převzal Augusta z Německa, upravil ho do francouzského prostředí, a jeho nemotornost nahradil důstojností. Albert byl šaškem, který čerpal svou komičnost z anglické pantomimy. Skupina skončila až v roce 1940 smrtí Paula Fratelliniho.

Na začátku dvacátého století se objevuje Jacques Copeau (1879 – 1949). Byl původně divadelním kritikem, ale nebyl spokojený s tím, jak se pracuje v divadle s textem. Snažil se divadlo vrátit více k jeho kořenům a pokoušel se o obnovení nebo renovaci divadla směrem k jeho původu. V roce 1913 založil divadelní Společnost starého holubníku (*Vieux Colombier*) a roku 1920 založil hereckou školu, v níž se soustředil hlavně na práci s tělem a pohybem. Při výuce herectví používal mimo jiné i červený klaunský nos.

V dalších letech, zejména po roce 1960, dochází k velkému úpadku cirkusu, ale hlavně klanů v něm. Je to zapříčiněno zejména nástupem televize a jiných médií. V nich se ale klaunům dostává nových příležitostí, což můžeme sledovat nejvíce v němém grotesce a osobnostech Charlieho Chaplina nebo Bustera Keatona. Klaunská figura v cirkuse se však úplně vytrácí.

Zároveň v této době vznikají školy, kde se klaunství začíná vyučovat např. *École internationale de théâtre*, kterou zakládá Jacques Lecoq v roce 1956 v Paříži. V jeho přístupu a škole dostává klaunský trénink zásadní roli ve vzdělávacím procesu mladých herců. Z jeho žáků jsem si vybral několik výrazných osobností, o kterých bych se rád zmínil, protože právě oni jsou pro mne základními kameny obrody klaunského umění.

V první řadě to je Pierre Byland, který do výukového procesu přinesl červený klaunský nos - dnešní symbol klauna a zároveň „nejmenší obličejovou masku“, která se postupně rozšířila pro všechny klauny. Vycítil totiž, že je pro herce velice dobrým prostředkem k otevřenosti a pravdivosti na jevišti. Inspirován zkušeností s neutrální maskou od Lecoqa, zaměřil se již více na klauniádu a práci s klaunským nosem. Mezi dalšími je to Ctibor Turba nebo Daniel Gulko, kterým se budu věnovat dále.

## 2 Pedagogové

Po krátkém úvodu do historie klaunérie cítím potřebu věnovat se trochu šířeji konkrétním pedagogům. Je to určitá liniie, kterou se ke mně klaunství dostalo, a proto mi připadá tak důležité se o ní zmínit. Myslím, že takový postup usnadní čtenáři chápání mých úvah. Stejně jako v předchozí kapitole začnu chronologicky, řekneme od kořenů až ke mě, který jsem na konci. Ve své autorské klaunské tvorbě zatím pouze čerpám ze zmiňovaných zdrojů.

Jde pouze o stručný přehled toho, čím jsou tyto všechny osobnosti důležité pro mě. Nejde zde o přesný záznam všech aktivit a činností jednotlivců, spíše o přiblížení tvorby a uvažování. Také tímto chci poukázat na propojení jednotlivých disciplín, o kterých budu dále psát.

### 2.1 Jacques Lecoq

Narodil se 15. prosince 1921 v Paříži a zemřel 19. února 1999. Byl hercem, režisérem i pedagogem. Od mládí velmi aktivně sportoval. Plaval a cvičil gymnastiku, a to ho velmi ovlivnilo ve vnímání těla a pohybu. Vystudoval vysokou školu sportu a tělesné výchovy v Bagatelle. Stal se pedagogem pro plavání a atletiku. V roce 1941 se setkává na fyzické dílně divadelní školy s Jeanem Contym, basketbalovým hráčem, který byl pověřen tělesnou výchovou ve Francii, a mimo jiné byl také přítelem Antoina Artauda.

Lecoq dále pokračoval ve výuce tělesné výchovy, avšak vztah k divadlu už mu zůstal. Stal se hercem a členem spolku v *Comédiens de Grenoble*, kde se brzy setkal s technikami tréninku Jacquesa Copeaua. Nejvíce ho ovlivnila koncepce přírodní gymnastiky. Díky dalším hereckým zkušenostem (zejména z *Comédie dell 'arte*, se kterou se setkal v Itálii) se stále více začal zabývat tělesným projevem na jevišti. To vše ho přivedlo také k mimu a masce. Pomohlo mu to v tom, že si sám vytvořil metodu, které měla pomoci mladým adeptům herectví.

V roce 1956 se vrací do Paříže a otevírá svou vlastní divadelní školu, v níž se klade velký důraz na improvizaci a analýzu pohybu. Prostřednictvím těchto dvou

okruhů se herec postupně dostává ke konkrétním divadelním formám jako jsou *commedie dell' arte*, klauniáda, buffonství, antická tragédie. Trénink má za cíl rozvíjet kreativitu jedince namísto předávání zavedených dovedností.

Byl to Lecoq, kdo do hereckého studia přinesl neutrální masku. Využíval ji jako nástroj k tomu, aby se herec zbavil expresivity v obličejí, vyhnul se tak zbytečným grimasám a mohl se lépe soustředit na zapojení svého těla. Jakmile studenti zažili zkušenost s neutrální maskou, mohli dále pokračovat zkoušením s maskami larválními (ty využíval zejména proto, aby se herci zbavili pocitu, že musí hrát realisticky), expresivními maskami, maskami z *commedie dell'arte*, půlmaskami až k nejmenší masce – klaunskému červenému nosu.

Tato maska byla záměrně použita jako poslední. Jde totiž také o neutrální masku, ale mnohem osobnější - proto je tak náročná. Podmiňuje vytvoření si vlastního klauna. Lecoq říkal, že studium klauna je studiem sebe sama. Svě žáky vedl ke třem základním dovednostem: hravosti, soudržnosti a otevřenosti.

## 2.2 *prof. Ctibor Turba*

O profesoru Turbovi se zmiňují zejména proto, že podle mého názoru velmi silně pomáhal formovat mé učitele, o kterých budu psát později. Je zásadní osobností českého klaunského umění a fyzického divadla vůbec.

Narodil se 16. října roku 1944 v Mariánských lázních. Studoval Střední umělecko-průmyslovou školu v Brně v letech 1958 – 1962, obor hračka- loutka. Ještě jako student získával praxi v brněnském divadle Radost jako výtvarník. Také se podílel na několika animovaných filmech Hermíny Týrlové a Karla Zemana. V letech 1968-1969 studoval dva semestry divadelní vědy na Univerzitě Karlově v Praze. K divadlu tíhnul od dětství.

*„U jiných bývají začátky otázkou volby, u mne to bylo jako pád kamene. Zjistil jsem prostě, že v sobě mám divadlo, a nebylo vyhnutí, pudilo mě to tou řečí mluvit. Vymýšlel jsem si situace a příběhy a dělal jsem vlastně to, co celý život.“<sup>7</sup>*

---

<sup>7</sup> HOFFMANOVÁ, Judita. CTIBOR TURBA – Inscenační a režijní práce v letech 1966 – 1990, JAMU, 2011. Str. 11



Už jako čtyřletý vystupoval v opeře Národního divadla v Praze. V Brně pak působil v dětském souboru herce Eduarda Muroně v divadle Na výstavišti. Díky spolupráci tohoto divadla s velkými brněnskými divadly se Turba dostal k příležitostem pracovat s významnými českými režiséry, jako byli např. Aleš Podhorský či Ladislav Smoček. Na střední škole se zúčastnil s divadlem Poezie X inscenace *Velké prádlo* (1961). Začátkem šedesátých let založil vlastní soubor RING a zkoušeli společně hrát textapealy a pantomimu. Mimo to se také začal zajímat o film, jelikož byl okouzlen americkou němou grosteskou. Poté se na Soutěži tvořivosti mládeže setkal s Borisem Hybnerem. V polovině šedesátých let nastoupil povinnou vojenskou službu v Armádním uměleckém souboru, kde potkal Jana Kratochvíla. Hybner a Kratochvíl se později stali jeho dlouholetými kolegy. S Hybnerem společně nazkoušeli pantomimickou scénku *Nezabiješ úplně bližního svého aneb Traumata francouzského koloniálního důstojníka*, se kterou vyhráli amatérskou přehlídku pantomimy v Litvínově v roce 1966. Ještě tentýž rok společně založili soubor Pantomima Alfréda Jarryho. O dva roky později s ní uvedli svoji premiérovou inscenaci *Harakiri*. Odkláněli se od klasické pantomimy směrem k němé filmové grotesce. V roce 1967 se Turba s Hybnerem díky představení *Laterny magiky – Revue z bedny* (Ladislav Rychman) dostali na světovou výstavu Expo 67 v Montrealu v Kanadě. Zásadní zkušenost s propojením filmu a divadla, kterou přinášela *Laterna magika*, Turbu velmi ovlivnila v jeho další tvorbě.

Pantomima Alfréda Jarryho fungovala šest let přičemž k sobě přizvala mnoho hostujících umělců jako např. Boleslava Polívku, Jiřinu Třebickou, Josefa Platze a jiné. V roce 1972 byla vyhoštěna ze Státního divadelního studia a tím byla její činnost násilně ukončena.

Po jejím skončení se díky pozvání dánského pouličního souboru *Danish Jokec Teatret* dostali Hybner, Turba a Kratochvíl do Dánska. Dále vytvářeli inscenace a hráli svá představení. Turba zde reprízoval své pantomimy *Udělejte mu to zprava aneb Turba tacet a P.A.R 3441*. Bohužel si při jedné z repríz vážně zranil nohu a následky tohoto zranění mu znemožnily dále profesionálně vystupovat. I když do roku 1975 stále ještě vystupoval, zaměřil se následně už více na režijní, dramaturgickou a pedagogickou práci.

V letech 1973 – 1977 působil Turba jako externí pedagog na Katedře nonverbálního divadla při taneční katedře HAMU v Praze. V roce 1974 byl na

tříměsíční stáži na École internationale de théâtre v Paříži. Zde se detailně seznámil s metodami práce Jacqua Lecoqa, které pak dále využíval ve své tvorbě, ale zejména pedagogické činnosti. V témž roce také založil soubor Cirkus Alfred spolu s Otou Jirákem, Janem Kratochvílem a Janem Ungrem. S tímto souborem hráli v cirkusovém stanu inscenaci *Klaunerie*, která se bohužel v Československu dočkala pouze dvacetišesti repríz. Toto byla jedna z prvních inscenací, kde Turba začal pracovat s klaunstvím jako takovým. Později byl ve své roli vystřídán Polívkou. Potom nebyla Turbovi prodloužena licence na cirkusový stan a celý soubor byl nucen hrát zejména v zahraničí a na festivalech. Inscenace *Klaunerie* se hrála až do roku 1979, kdy stejně jako celý Cirkus Alfred zaniká.

Ctibor Turba také učil na prestižní cirkusové škole ve švýcarsku *Scuola Dimitri* ve Versciu. Všechno ho vedlo ke stále většímu zdivadelňování klauna, zejména setkání se švýcarským mimem Dimitrim a ruským klaunem Jerganikovem. Veškerá setkání jej velice ovlivnila a sám je zhodnotil takto:

*„Klauniádu utrhli cirkusu, klaun stál na scéně sám, vše, co fenomén klaunství vytvářelo, jsme měli v paměti, nebylo zapotřebí ječících zvířat, rotujících akrobatů, žonglujících zázraků, blyskavých kostýmků obnažujících tělíčka a svalnatá těla. Dimitri utrhnul svůj díl světa cirkusu a přenesl ho do intimity malých divadel.“<sup>8</sup>*

V roce 1980 se znovu vrací jako externí pedagog k výuce na pražské HAMU a její katedře nonverbálního divadla, kde působí dalších pět let. Poté zakládá společnost Alfred a spol. V ní účinkují zejména Turbovi žáci. Nazkoušel s nimi dvě inscenace, a to *Deklaunizaci* a *Archu bláznů*. Celá společnost vydržela do roku 1989.

Od roku 1992 působil na katedře nonverbálního divadla a komediálního herectví na HAMU jako pedagog a vedoucí katedry. V témže roce zároveň zakládá Mezinárodní pohybové studio Kaple v Nečtinách, které působí až do roku 1995. V roce 1994 získává titul profesora a roku 1999 opouští HAMU.

Roku 2003 zakládá katedru Klaunské scénické a filmové tvorby na divadelní fakultě JAMU v Brně. Působí zde jako vedoucí a pedagog až do roku 2008. Ve svém

---

<sup>8</sup> HOFFMANOVÁ, Judita. CTIBOR TURBA – Inscenační a režijní práce v letech 1966 – 1990, JAMU, 2011. Str. 64

ateliéru se snaží propojit fyzické vzdělání performerů, divadelní dramaturgii a vztahy mezi filmem a performancí.

Ctibor Turba jako pedagog nasměroval mnoho lidí k práci s klaunem, mimo jiné právě mé učitele, Daniela Gulka a Petru Oswaldovou.

I já sám jsem se s prof. Turbou setkal. Bylo to při přijímacím řízení na Klaunskou scénickou a filmovou tvorbu na JAMU v Brně, kterou po Turbovi převzal Pierre Nadaud. Přijímací zkoušky byly vedeny formou tří denního workshopu s různými pedagogy. S prof. Turbou jsme měli dílnu masek. Všechna cvičení byla individuální. V prvním z nich jsme si sedli na židli ve středu místnosti a na hlavu si nasadili pytel. Měli jsme ztvárňovat slova, která nám profesor říkal, pouze pravou rukou. Vše ostatní mělo být v klidu, proto jsme měli sedět na židli. Pytel na hlavu zde byl proto, abychom se zbavili výrazu v obličeji a mohli jej dát do gesta. V dalším cvičení nás vyzval, abychom si prohlédli masky, které přinesl a potom si jednu vybrali a ztvárnili. Já jsem si v tomto případě zvolil masku klauna – červený klaunský nos. V tuto chvíli jsem byl ještě velmi naivní, a myslel jsem si, že klaun musí být vtipný, takže si myslím, že jsem nezvolil nejmoudřeji. V každém případě jsem se obratně vyhnul maskám, o kterých jsem nic nevěděl. Byly to většinou masky Comedie dell'Arte.

### 2.3 *Daniel Gulko*

Narodil se 26.3.1962 v San Diegu v Americe. Už od mládí chtěl být hercem nebo spíše stand-up komikem. Jeho vztah ke komice výrazně ovlivnili Charlie Chaplin, Buster Keaton, Woody Allen a Mel Brooks. Už v patnácti letech Gulko žongloval na ulici a vytvářel svá pouliční představení. V roce 1980 se odstěhoval do Montrealu v Kanadě, kde začal studovat taneční techniku *José Limona*<sup>9</sup> prostřednictvím *Jo Lechay*<sup>10</sup> a objevil svět nového cirkusu.

---

<sup>9</sup> José Limon - (12.1.1908 – 2.12.1972). Americký tanečník s osobitým přístupem k modernímu tanci, studoval u Doris Humphrey a její taneční techniku rozvinul později do své vlastní taneční školy.

<sup>10</sup> Jo Lechay - Kanadanka, působící v Montrealu se svým souborem *Danse Jo Lechay*, zapojovala do tance zpěv, řeč a kontaktní improvizaci, byla proti „půvabnému tanci“, nyní se věnuje výtvarnému umění.

V dalších dvou letech studoval ve škole moderního mimu Omnibus. Gulko se začal formovat jako velice všestranně zaměřený umělec. Určitě nejen díky tomu se ve svých 23 letech stává profesionálním žonglérem v Cirque du Soleil<sup>11</sup>. Působil zde však pouze rok, protože se jeho umělecká vize neslučovala s vizí tohoto souboru. Díky zkušenosti v takovém souboru je mu jasné, že nechce být žonglérem, který jen plní choreografii, ale postavou, charakterem. A právě tehdy obrací svou pozornost ke klauniádě.

Hledá formu, která by byla populární, politická a přijatelná v estetice současného umění. Tu nejdůležitěji naplňuje klaun, protože je univerzální. Díky tomu, že v Montrealu žilo v osmdesátých letech mnoho bývalých studentů Jacqua Lecoqa, byla Lecoqova klaunská technika první, se kterou se setkal – v zastoupení Franciene Côté, Granta Heislera a Richarda Pochinky. Poslední jmenovaný studoval u Lecoqa v letech 1970-1972 a po svém návratu do Kanady začal propracovávat vlastní, tzv. „Pochinkovu techniku“, v níž propojoval americký a evropský klaunský přístup s tradicemi malovaných představení původního kanadského obyvatelstva.

V roce 1989 míří Gulko do Evropy, aby se zde učil dalším klaunským technikám. Přichází do Československa a setkává se se Ctiborem Turbou, u kterého se chce učit. Opakovaně navštěvuje Turbovo Studio Kaple v Nečtinách. Díky setkání s ním se Gulko vydává do Francie na Lecoqovu školu. Tam se Gulko pod vedením Philipa Gauliera (Lecoqova žáka, který později založil vlastní školu *École Philippe Gaulier*) plně odevzdává klaunství. Vytváří své sólové divadelní představení, v němž ale pracuje bez nosu. Snaží se být „kýmkoliv“, co nejobyčejnějším a „nejnormálnějším“ a jeho kostým je velmi prostý = jen oblek a kravata. Na přelomu devadesátých let jezdí po světě, hraje sólově, spolupracuje s jinými soubory nebo učí.

V roce 1993 se Gulko poprvé představuje jako režisér. S novocirkusovým kolektivem, který vystupuje pod názvem *Pocheros*. S tímto souborem pracuje 4 roky až do zániku tohoto souboru.

Poté zakládá svou vlastní skupinu pod názvem *Cahin- Caha* a usazuje se v Marseille. Se skupinou si Gulko ujasňuje, s jakou poetikou chce pracovat. V roce 1999 vzniká první inscenace s názvem *Raw doG*, ve které šestice performerů využívá směsici různých disciplín - klaunství, žongláž, akrobacie, tanec, herectví, zpěv.

---

<sup>11</sup> Cirque du Soleil – Jedno z nejznámějších světových novocirkusových uskupení.

Gulko sám svůj přístup k práci popisuje takto: „*Jsem skutečný bastard. Nejsem odnikud, z žádné kultury, z žádné umělecké školy. Ja jen spojuju věci dohromady svým vlastním způsobem a vytvářím svoji bastardskou formu, protože neexistuje žádný rámec, který bych ovládal. Ani tanec, ani divadlo, ani cirkus. Některí lidé můžou takový typ rámce nazývat škaredým, protože je to smíchaný rámec. Ale proto, co si slibuju dělat, hledám, jakým způsobem můžu spojovat tyto rozdílné prvky a používat pravidla jednoho na druhý.*“<sup>12</sup>

Díky tomu, že založil soubor a začal pracovat více v kolektivu, ustupoval od práce s klaunem. V jeho inscenacích se klaunské principy objevovaly, ale on sám se sólové práci s klaunem nevěnoval.

V roce 2013 začal Gulko spolupracovat s Ateliérem Klaunské scénické a filmové tvorby (KSFT) na Janáčkově Akademii Múzických Umění v Brně. Práci s ním jsem byl sám přítomen, ale o tom více následující kapitole. V průběhu pěti semestrů připravoval studenty na vytvoření současné klaunské inscenace *Chaos srdce* (2015). Díky tomu se po téměř dvaceti letech vrátil k vlastnímu klaunovi a vytvořil sólové představení *Bottom* (2017).

## **2.4 Petra Oswaldová**

Narodila se 3.10. 1978 v Klatovech a vystudovala Katedru nonverbálního a komediálního divadla na HAMU v Praze, kde se setkala s prof. Ctiborem Turbou. Následovalo studium Katedry Autorské Tvorby a Pedagogiky (KATaP<sup>13</sup>) na DAMU v Praze. Poté šest let působila jako herečka pohybového divadla v autorských projektech režisérky Jany Svobodové v Divadle Archa v Praze. Mimo jiné se věnuje výuce a individuální praxi Feldenkraisovy metody a stala se interní pedagožkou na KATaP. Jako externistka vyučuje také na Univerzitě Karlově v Praze na 2. Lékařské fakultě, Lékařské fakultě OSU v Ostravě a na FTVS v Praze.

Jejími slovy:

„*Se Ctiborem Turbou jsem se osobně poprvé setkala v roce 1998, u přijímací zkoušky na obor Nonverbální a komediální divadlo na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze, který založil. Stala jsem jeho studentkou a na konci prvního ročníku jsem poprvé v životě letěla letadlem, do města Toyama v Japonsku, kde jsem se svým spolužákem ze Severní Korey hrála lovce, v oboustranné masce, v Turbově režii Péti a vlka (hudba:*

<sup>12</sup> ČERNICKÝ, Rozhovor Viktora Černického s Danielem Gulkem, 2016

<sup>13</sup> Katedra Autorské Tvorby a Pedagogiky

*Sergej Prokofjev). Pak Turba HAMU opustil a dál jsem pokračovala ve studiu pod vedením doc. Borise Hybnera.*

*Během následujících několika let, kdy jsem absolvovala Katedru autorské tvorby a pedagogiky na Divadelní fakultě AMU v Praze a mezinárodní výcvik Feldenkraisovy metody, stala se interním pedagogem Výchovy k pohybu na zmíněné katedře a praktikem FM, jsme s panem profesorem nebyli v přímém kontaktu. Vedl tou dobou obor Nonverbálního divadla na Janáčkově akademii múzických umění v Brně a věnoval se nepřetržitě své vlastní autorské tvorbě v mnoha formách.*

*Potkali jsme se znovu v prosinci 2015, kdy jsem pana profesora oslovila s žádostí o realizaci komplexu čtyř víkendových dílen pro svoje studenty z KATaP DAMU, z českého i anglického magisterského programu. Jelikož koncepce KATaP vychází primárně z disciplíny Dialogického jednání prof. Ivana Vyskočila, dohodli jsme se s prof. Turbou na tématu práce s maskou, která s principem dialogu pracuje přímo a bezprostředně, je jím podmíněna.*

*Na jaře 2017 pan profesor navrhl zopakovat setkání s vybranými studenty, kteří se zúčastnili předchozího intenzivního bloku dílen s ním, s konkrétním záměrem: hledal osobnosti, které by byly schopny verbálně reflektovat své pocity za maskou. Po společné domluvě jsem k účasti na Turbově projektu oslovila studenty 2. ročníku anglického magisterského programu a své dvě kolegyně z KATaP, Michaelu Raisovou a Terezu Roglovou.*

*V přímé spolupráci s panem profesorem Turbou pak vznikl následující text, který je mozaikou reflexí čtyř studentů autorské tvorby, jejichž osobní a profesní zázemí je obdivuhodně různorodé, a jejich tři pedagogů z oborů pohybové a hlasové výchovy.<sup>14</sup>*

Já jsem se s Petrou Oswaldovou setkal jako student KATAP na hodinách výchovy k pohybu. Nemohl jsem si nevšimnout jisté podobnosti ve cvičeních, které jsem absolvoval s Pierrem Nadaud<sup>15</sup> či Danielelem Gulkem na KSFT na JAMU v Brně. Pod jejím vedením jsme se postupně také dostali ke klaunům. Byla to pro mě velmi cenná zkušenost, o které se blíže zmíním v následujících kapitolách.

---

<sup>14</sup> Z připravované knihy prof. Ctibura Turby – Příběhy za maskou, do které P. Oswaldová přispívá reflexemi práce se studenty.

<sup>15</sup> Aktuální vedoucí Ateliéru Fyzického divadla (dříve KSFT) na JAMU v Brně. Ve své práci se o něm záměrně nezmiňuji více, jelikož hlavní práci na klaunské tvorbě Pierre přenechal Danielu Gulkovi. S Pierrem jsme se více věnovali treninku v oblasti fyzického divadla.

## 2.5 *prof. Ivan Vyskočil*

Ivan Vyskočil je spisovatelem, dramatikem, hercem, režisérem i pedagogem a velmi výraznou osobností českého divadla. Narodil se v roce 27.dubna 1929 v Praze. Hned po maturitě nastoupil na pražskou DAMU, kde vystudoval režii a herectví. Dále pokračoval ve studiu na Univerzitě Karlově v oborech psychologie a pedagogika.

Už v roce 1937 zakládá na Spořilově společně s Jiřím Suchým a dalšími divadelní společnost *Kolektiv Zumra* (Kolektiv zušlechtění mravů). Později se Suchým v Redutě vytvářeli text-appealy- přitažlivé texty, toto slovo Vyskočil vymyslel. Při těchto kabaretních večerech Suchý zpíval své písně a Vyskočil četl své texty a inscenoval je. Stal se také spoluzakladatelem Divadla Na Zábradlí, kde v letech 1958 – 1962 působil jako režisér a umělecký šéf. V roce 1953 založil *Nedivadlo*, což byla společnost, pod kterou vystupoval s různými dalšími umělci, např. Leošem Suchařípou, Vlastou Špicnerovou, Přemyslem Rutem nebo Otakarem Roubínkem. Po roce 1970 také učil na tzv. Lidové konzervatoři herectví a autorskou tvorbu.

Roku 1990 zakládá na DAMU Katedru Autorské Tvorby a Pedagogiky (KATaP). Zde se věnuje hlavně psychosomatickým disciplínám ve vztahu k herectví. Celá katedra je založena na jeho „metodě“ Dialogického jednání s vnitřním partnerem. Na Vyskočilově katedře nejde o výuku divadelních dovedností a technik, jedná se zejména o posilování vlastních přirozených schopností a dovedností tak, aby byl autor schopen se s nimi sám prezentovat na jevišti.

Stejně jako s prof. Turbou i s prof. Vyskočilem jsem se potkal na přijímacích zkouškách na KATaP. Nebylo to tak intenzivní jako s Turbou, protože přeci jen prof. Vyskočil je již velmi starý pán a navíc velmi špatně slyší. Musím navíc narovinu říci, že jsem o něm věděl pramálo, když jsem se na jeho katedru hlásil. Při individuálních úkolech se však velmi zapojil. Vzpomínám si, že jsem vyprávěl o svém o tom, že hraji v Brně představení Niels aneb podivuhodná cesta, a v něm si hrajeme na husy, které letí nad krajinou. Pana profesora to velice zaujalo a hned mě vyzval, abych mu předvedl, jak nad tou krajinou letím. Neustále mě pobízel, abych víc letěl a popisoval mu přitom krajinu, kterou pod sebou vidím. Bavilo mě to a hlavně jsem měl pocit, že všechno vyprávím dědečkovi, který to sám už zažít nemůže. Tenhle pocit jsem měl

hlavně proto, že mi komise sdělila, že pan profesor už špatně slyší a musí se na něj tedy hlasitě mluvit a směřovat vše do ucha, kde má naslouchátko.



### 3 Techniky a metody a Dialogické jednání

V klauniádě je nutné pracovat s nějakou technikou, jako v každém uměleckém oboru. Je mi důležité mít základ v nějaké metodě nebo technice, aby se to, co předvádím, dalo považovat za umění. Samozřejmě, že existují lidé, kteří mají „dar od Boha“ a mohou vystupovat bez jakékoliv předchozí přípravy. Nemyslím si však, že by to bylo možné praktikovat v klaunérii. Stejně tak jako mim musí mít perfektně zvládnutou techniku pantomimy a akrobat akrobacii, musí klaun umět pracovat s konkrétními a ověřenými principy. Každý, kdo by chtěl klaunérii dělat, by měl začít prací s maskou.

Dialogické jednání na rozdíl od masky nevyžaduje žádnou techniku. Samozřejmě jsou principy, které je dobré dodržovat nebo je mít na paměti. Jak jsem již zmínil, obě disciplíny propojuje princip dialogu, kterému se budu podrobněji věnovat později. Nyní tedy zpět k masce.

#### 3.1 *Maska*

Pro popsání práce s maskou využiji příklady z metodiky Jacquese Lecoqa, která ji velice dobře vysvětluje. Maska není principem ani metodou, i když obojí práce s ní vyžaduje. Využívá principu dialogu, a to dialogu mezi hercem a maskou samotnou. Tímto dialogem vzniká charakter/postava, kterou herec společně s maskou vytváří. Maska je objekt na obličeji. Práce s ní má jisté zákonitosti a pravidla, která umožňují sdělnost masky. Zde pár základních pravidel:

Masku nikdy nepokládáme obličejem na zem.

Masku si vždy nasazujeme a sundáváme zády k publiku.

Pokud máme obličejovou masku, nikdy se neotáčíme zády – pokud to není záměr, jelikož pokud masku nevidíme – nehraje.

Pokud hrajeme, nikdy se masky nedotýkáme – tím se porušuje její funkčnost.

Masek je ohromné množství – neutrální, expresivní, rituální, bojové, symbolické, půlmasky, celoobličejové, larvální, karnevalové atd. Pro přehlednost zde uvedu ty, které jsou pro tuto práci nezbytně nutné a mají přímou souvislost s klauniádou.

### 3.1.1 Neutrální maska

Je vytvořena proto, aby si herec našel svobodu v těle, ale zároveň nebyl maskou tlačěn k žádné expresivitě. Maska je totiž schopna předat herci svojí neutralitu. To je podstatné. Neutrální maska nevyjadřuje žádnou emoci, konflikt nebo pohnutky. Má neutrální rysy a otvory na oči a ústa. V neutrální masce se nikdy nemluví. Podle Lecoqa je důležité, aby byla maska vždy trochu větší než hercův obličej. Neměla by na něj přímo přiléhat, mezi ní a hercem má být prostor.

Proč explorace začíná prostřednictvím neutrální masky? Tento typ masky dává herci zažít vědomí neutrality a volnosti pohybu. Vyžaduje po herci pohyb, který není zatížený žádným konkrétním charakterem. Umožňuje tedy pohybovat se pouze tak, jak je nezbytné. Vede k ekonomičtější práci s pohybem a větší účelnosti a sdělnosti. To jsou velmi zásadní poznatky, zejména pro hereckou práci. Herec se díky masce zbavuje svých stereotypních pohybů.

Podle Lecoqa (a já se s jeho teorií plně ztotožňuji) je nezbytné udržovat jistou posvátnost masky, úctu k masce. Dříve než s ní začneme pracovat, je potřeba si ji pečlivě prohlédnout. Navázat s ní vztah - dřív než si ji nasadíme. Při prvních kontaktech s maskou se stává, že v lidech probouzí velmi silné emoce a reakce. Někomu je vyloženě nepříjemné si něco takového dávat na obličej, mají pocit, že se dusí, můžou se objevit i náznaky klaustrofobie. Lecoq například nedovoloval svým žákům dívat se při práci s maskou na sebe do zrcadla. Zejména proto, že by dělali to, co vidí, a ne to, co cítí. Tím by maska ztrácela smysl.

Neutrální maska se využívá zejména a pouze pro účely hereckého tréninku. Je pouze pomůckou a nástrojem k herectví bez masky. Proto je u ní tak důležité, aby měla zcela neutrální výraz a nevyjadřovala žádný vnitřní konflikt. Nejprve je studentům umožněno experimentovat s pohybem a nevázat se žádnými pravidly, aby sami mohli nasbírat zkušenosti. Příkladná pro Lecoqovu práci s neutrální maskou je etuda „**Loučení**“:

Jdete se rozloučit s Vaším velice drahým přítelem, který odplouvá na moře, a vy už ho nikdy nevidíte. Přicházíte na molo, ale zjistíte, že loď už odrazila od břehu. Běžíte tedy na konec mola a máváte za ním, abyste se s ním naposledy rozloučili.

Lecoq kladl velký důraz na hledání podstaty situace. Co je zde podstatou situace? - Odloučení.

Dále byla neutrální maska využívána, když byli studenti vyzváni, aby ztvárnili živly nebo materiály. Zkušenosti se ztvárněním materiálů, zvířat, žvlů a jejich polidštění směřuje víc a víc k charakterizaci – tedy k tvorbě postavy. Nejdůležitější při tomto procesu je velice konkrétní představa, díky ní můžeme v těle najít asociaci k pohybu.

### 3.1.2 Expresivní maska

*„Expresivní masky přinášejí specifický způsob herectví. Herec, který má expresivní masku, dosahuje esenciální dimenze dramatické hry zahrnující celé tělo a emocionální a expresivní sílu zkušenosti, která se stává stálou součástí jeho schopností.“<sup>16</sup>*

Expresivní maska navazuje přímo na práci s neutrální maskou. Co to ale znamená expresivní maska? Maska má nějaký výraz, něco ji odlišuje od neutrality. Maska zvýrazňuje nebo nadsazuje nějaký rys tváře, ale nejedná se o karikaturu. V tuto chvíli je nezbytná fáze prohlížení masky. Herec musí zjistit, co je na masce výrazné, čím se odlišuje od neutrálu, a co tedy může reprezentovat za charakter. Není však divadelně funkční, pokud má maska např. smutný nebo stále veselý výraz. Maska nesmí dokonale padnout na tvář, musí být vždy trochu menší nebo větší než hercův obličej. Pokud přesně přiléhá na hercův obličej, je maska mrtvá.

Charakterové – expresivní masky můžeme nalézt například v Comedii dell'Arte – zde byly používány půlmasky (maska nezakrývá ústa, aby mohli herci mluvit). Maska sice zvýrazňuje vlastnost postavy např. Pantalone – má zvětšený nos, ale zároveň musí být schopna vyjádřit „celou“ škálu emocí.

Lecoq se studenty používal masku zvanou „Jezuita“. Maska měla zkřivenou jednu stranu tváře. Pro práci byly možné dva přístupy. Jedním bylo snažit se najít psychologii postavy a skrze ni odhalovat pohyby a chování postavy. Druhou možností je nechat se vést formou masky. Tím se maska stává řídicím elementem. Ovládá tělo herce a prostor (skrze hercův pohyb) a tím se ukáže její charakter. Expresivní maska tedy herce vede k reakci na vizuální podněty, které v něm sama vyvolává. Identifikací podnětů může herec rozvíjet výraz svého těla a naplnit fyzickou podobu masky. Lecoqem využívané masky nesou lidské rysy, tedy směřují

<sup>16</sup>

LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 53.

k zobrazení člověka. Na rozdíl od orientálního tanečního divadla se symbolickými expresivními maskami (nesou znamení bohů, démonů, duchů apod.) Lecoq se symbolickým významem masek nepracuje.

*„Symbolická dimenze v divadle je sice důležitá, ale používání již zakódovaných symbolických gest nemůže být na scéně předváděno, dokud herec nezvládne látku, kterou nabízí reálný život.“<sup>17</sup>*

### 3.1.3 Larvální maska

Tento typ je blízký charakterovým maskám, tvarově je však velmi odlišný. Jsou daleko větší než jakékoliv charakterové masky a jen velmi vzdáleně připomínají lidskou tvář. Proto se jim říká larvální - jsou to larvy, zárodky lidí. Mají jen malé otvory na ústa a oči, je tedy velmi složité skrz ně pozorovat okolí - proto je práce s nimi velice náročná. Herec, který je v masce, vlastně vyžaduje neustálé pozorování. Kolegu, učitele, který vidí, co se děje, a dokáže děj reflektovat a herci pomoci. V larvální masce se většinou pohybujeme pomalu, neboť už samotný tvar masky k tomu vybízí. Nemotornost, obezřetnost a „hloupost“ jsou vlastnosti, které se velice často objevují při zkoušení s larválními maskami. Znovu jedno příkladné cvičení na práci s nimi:

*„Byli zatčeni neznámi tvorové a mají být podrobeni testování. „Lidé“, nemaskované postavy v bílých pláštích je podrobují následujícímu testu: nechávají tvory chodit sem a tam, píchají do nich klacíkem, snaží se je vyděsit... a pozorují při tom jejich reakce.“<sup>18</sup>*

Herci se v tomto případě nabízejí možnost vyzkoušet si velmi jednoduché pohyby, aby maska ožila – to je velký rozdíl v porovnání s maskami charakterovými. Díky svému tvaru umožňují odpoutat se od realistického ztvárnění světa a probouzí fantazii, což je přesně jejich účelem.

### 3.1.4 Klaunský nos

Jak už jsem dříve zmínil, byl to Pirre Byland, kdo přinesl do výuky červený klaunský nos. Říká se, že se jedná o „nejmenší obličejovou masku“. Za tuto masku se však člověk neschová. V tom vidím já osobně největší rozdíl, neboť jakákoliv jiná maska vás částečně skryje, klaunský nos ne. Klaunský nos nepřináší žádný charakter. Pouze dovoluje vystoupit bytosti ukryté uvnitř každého z nás. Může se stát, že se člověk s

<sup>17</sup> LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 60.

<sup>18</sup> LECOQ, J. *The Moving Body*. New York: ROUTLEDGE, 2001, s. 59.

klaunským nosem stává „zlým“. Klaunský nos totiž umožňuje „pustit ze řetězu“ naše vnitřní touhy, které pečlivě skrýváme v běžném životě.

Hlavní rozdíl mezi klaunským nosem a jinými maskami je dle mé zkušenosti kontakt s divákem. To už přímo souvisí s klauniádou. Je to nutný dialog. Klaun zkrátka bez dialogu s divákem neexistuje. Dialog je právě spojnicí mezi Klauniádou a Dialogickým jednáním. Pro obě tyto disciplíny je dialog nezbytnou součástí, každá ho však zaměřuje jiným směrem. Více se tomuto tématu věnuji v dalších kapitolách.

### **3.2 Dialogické jednání s vnitřním partnerem**

Sám prof. Vyskočil ho popsal při úvodní besedě se studenty brněnské JAMU v roce 1997 takto: *„Dialogické jednání není nic hotového. Není to metoda, a už vůbec ne technika. Jestli, tak to je jistá inspirace, otevřená otázka.(...) Mluvíte a jednáte sami se sebou? Zpravidla o samotě? Když jste sami? A leckdy hlavně proto, abyste nebyli tak docela sami? Protože potřebujeme někoho, partnera v té situaci.“*<sup>19</sup>

Velmi výstižně řečeno, avšak k čemu tedy je Dialogické jednání? To si nejspíš musí každý zjistit sám, k čemu jemu samotnému dialogické jednání slouží. Základním přínosem však je, že učí člověka odbourávat pocit studu a vede ho k otevřenosti a autenticitě na jevišti. Pracuje se Stanislavského pojmem *veřejné samoty*<sup>20</sup>. Pracuje se tak, že lekci vedou jeden až dva asistenti. V optimálním případě se hodiny účastní 5 – 10 lidí, kteří chodí postupně na „plac“. Záměrně se vyhýbám slovu jeviště, protože zde nejde o žádné herectví nebo hraní ve smyslu divadla. Jde především o hru. O probouzení dětské hravosti v nás dospělých.

Každý jednotlivec by se v jedné lekci měl (v ideálním případě) dostat na „plac“ minimálně 2x na 3 minuty. V prostoru se samozřejmě jedná, ale nejsou skoro žádná omezení, více méně jen doporučení. Např. nekontaktovat se s „diváky“ a zkusit se vyhnout konfrontaci s nějakými předměty v místnosti. Obojí totiž odvádí

---

<sup>19</sup> VYSKOČIL, Ivan a kol., *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*, JAMU, Brno 2005, str. 13-14.

<sup>20</sup> *Veřejná samota* – Pojem, který vymyslel K. S. Stanislavskij – Tento pojem znamená, že se herec na jevišti uzavírá do úzkého okruhu pozornosti, ve kterém nevnímá diváky, aby ho nerozptylovali.

pozornost od nás samých. A o pozornost tady jde především. Snažíme se být pozorní k sobě a svému tělu, co se s námi děje, když tam jsme sami.

V začátcích je velice složité brát sama sebe jako partnera. Velice rychle totiž zjistíme, kolik v sobě máme sebeobviňování a jak malou trpělivost se sebou máme. O co nám totiž v DJ jde, je vztah. To je ona dialogičnost nebo rozdvojenost, díky které můžeme na jednu věc nahlížet z více stran. To je ale velice těžké, je to „partneřina“ sama se sebou. Jak už řekl kdysi prof. Vyskočil: „Jak mám být na jevišti s někým, když jsem tam sám?“

Dovolím si zde odcitovat doc. Jana Hančila: „*Opět je třeba zdůraznit, že často vůbec nejsme zvyklí jednat se sebou jako s partnerem. Umíme se sebou ztrácet nervy, umíme se obelhávat, umíme se kritizovat, umíme se sebou nesouhlasit, umíme se nudit, ale být partnerem – ne. To se teprve musíme učit. To znamená, musíme se naučit být na sebe zvědaví, být k sobě shovívaví, objevit rozšafnost místo unáhlenosti, humor místo posměchu, naučit se přistoupit na to, že nejsme kdovíjak originální, prostě naučit se brát taková, jací jsme.*“<sup>21</sup>

V tom je pro mne tedy DJ tak lákavá disciplína, stejně jako klaunství. Dialogické jednání tedy vyžaduje partnera – stejně jako klauniáda. Obojí vyžaduje otevřenost a přijetí se. Hledání hravosti a zaujetí v tom, co děláme.

---

<sup>21</sup> VYSKOČIL, Ivan a kol., *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*, JAMU, Brno 2005, str. 41.

## 4 Klauni na JAMU

*„Rozvoj herecké osobnosti na bázi podobných principů vyučovaných v oborech herectví, silná výuka pohybových technik dovolujících vyjádřit složitější scénickou myšlenku, bloky, které považujeme za základ výuky. Ale vlastní tvorba studujících musí zůstat jediným ukazatelem ospravedlňujícím existenci tohoto ateliéru.“<sup>22</sup>*

*Prof. Ctibor Turba 2004*

Na Ateliér klaunské scénické a filmové tvorby na JAMU v Brně nás v roce 2013 nastoupilo 9. Připojil se k nám také jeden externí student a jedna dívka z Německa, která byla na JAMU v rámci projektu Erasmus. Já osobně jsem vůbec nevěděl, co od této školy můžu očekávat. Ano, už jsem měl nějaké povědomí o divadle. Dva roky jsem před tím studoval Vyšší odbornou uměleckou soukromou školu ve Zlíně, obor hudebně-dramatické umění. Co si ale člověk může představit pod názvem „klaunská scénická a filmová tvorba“? Klauna jsem si představil, říkal jsem si, že chci bavit lidi a že tohle je tedy přesně to, co chci dělat. Díky svému studiu ve Zlíně jsem se seznámil s Romanem Blumaierem a Jakubem Círem, kteří měli tento ateliér vystudovaný, a mohl jsem se tedy, alespoň teoreticky, blíže seznámit s obsahem studia.

### 4.1 Práce s Danielem Gulkem

*„Daniel Gulko přináší velmi komplexní pedagogický přístup, který zdědil od Lecoqa prostřednictvím Phillipa Gaulliera a od Drecrouxa prostřednictvím Jeana Asselina v Montrealu i dalších pedagogů. Protože vychází z cirkusu a pouličního divadla a tvoří pro cirkus, reprezentuje Gulko dramaturgický přístup opřený o risk, ať jde o fyzický výkon nebo o improvizaci, a o interakci s diváky: to, co by chom mohli spolu se současnými francouzskými kritiky nazvat „novým klaunstvím“.<sup>23</sup>*

---

<sup>22</sup> TURBA, Ctibor. Charakteristika KSFT na jeho internetových stránkách, 2004.

<sup>23</sup> NADAUD, Pierre. Inovace inscenačních uměleckých výstupů Ateliéru Klaunské Scénické a Filmové Tvorby v letech 2012 – 2014, JAMU, 2016.

Moje studium začínalo dvoutýdenním blokem s Danielem Gulkem, se kterým jsme poté trávili pravidelně minimálně 2 týdny za semestr. Toto setkání pro mě byl úplně „jiný vesmír“. Nezažil jsem předtím moc setkání se zahraničními pedagogy. Daniel je opravdu všestranný umělec, ale co hlavně, je v něm kus cirkusového umělce. To bylo něco, co jsem z něj cítil hned. Je to komediant v pravém slova smyslu.

Na úplném začátku jsem neměl ponětí, že s ním v závěru budeme dělat klaunské představení. Pracovali jsme s tělem. Opakovali jsme a učili se pohybovou partituru, kterou nám Daniel ukazoval. Každým dnem se rozrůstala a stávala složitější. Nakonec jsme z ní měli kompletní 20 minutovou rozvičku, která se celá odehrává na podlaze. Zároveň to už nebyly jen jednotlivé cviky po sobě, ale byla to choreografie, kterou jsme „tančili“ všichni společně „jako jeden muž“.

Daniel při práci s námi používal termíny/pojmy/slova, díky kterým se nám postupně dařilo popisovat a mluvit o tom, co a jak děláme. Pro představu uvádím „námi“ vytvořený slovník:

**Radost, potěšení/ Pleasure** - To byl pocit, který Daniel zdůrazňoval při každém cvičení, které jsme dělali. I když šlo třeba „jen“ o pohybovou improvizaci. Neustále zdůrazňoval, že v tom co děláme, musíme najít potěšení a z toho plynoucí radost.

**Preciznost** – Další velmi důležitá věc, i když o ní Daniel nemluvil tak často jako o radosti. Říkal, že radost nikdy nesmí jít na úkor preciznosti. Preciznost znamená vytvářet čistou a přehlednou formu, aby se v ní mohla projevit radost.

**Zero** - Byl pokyn k vyčištění mysli. Je to velmi podobné neutrální pozici - snažit se na nic nemyslet, prostě jen být. Uvolněný, nepřemýšlet nad okolním světem, ani nad sebou, být prostě prázdný – nula.

**Usadit se** – To byl stav úplného uvolnění těla. Pokyn, kterým Daniel říkal: „Uvolni se, ale nevypínej se“. Uvolni se, oddychni, přestaň se namáhat.

**Impuls/ Rozmach** – Bylo nezbytné naučit se ho vnímat. Jakýkoliv impuls, ať už je to v mém těle, nebo jen pohyb v prostoru. Jakmile se mě to nějak dotýká, musím ho vzít do hry.



**Velká práce (work hard)** - Nutnost dosáhnout maxima. Snažit se splnit úkol za každou cenu. Posouvat svoje hranice. Hledat hranice svojí fyzické síly a výdrže.

**Velká radost** – Podobně jako velká práce, jde o vysoké nasazení. Ponoření se do toho, co dělám a fanscinace tím. Jde o to užívat si jedinečnost okamžiku. Cítění přítomnosti. Velká radost přichází většinou z **Velké práce**.

**Shaking** – To jsou naše bolesti. Co nás trápí, naše strachy, bezmoc a samota. Situace, kdy ukážeme svoji zranitelnost navenek. Způsob, jakým pláčeme.

**Breathing** - Uvědomování si dechu a svého těla. Soustředění se na ně.

**No brain** - Znamená, že vyhazujeme z hlavy vše ostatní, co nepatří k práci. Odstraníme „mozek“ z hlavy a koncentrujeme se jen na to, co se děje právě tam, teď a v tu chvíli.

**Suspension/Zadržení** - Zastavení v pohybu, „štronzo“, spíše ale mířené ke zklidnění, než k udržení pevného tvaru těla. Šlo o udržení energie v těle a nepovolení tělesného napětí. Čekání na další impulz v plném soustředění na to, co může přijít.

**Base/Základ** - Vytvoření pouta mezi aktéry. Ať už v rytmu, dechu, cítění se v prostoru. Společné naladění se na sebe a držení společného „základu“, ze kterého se dále vychází, rozvíjí se úkoly a možnosti.

**Major, Minor** – Základní vztah mezi aktéry na jevišti. Díky uvědomování si toho kdo je hlavní – **Major**, a kdo vedlejší – **Minor**, vznikal mezi aktéry vztah. Dávalo nám to také rámeček. Můžeme se více a konkrétněji soustředit na úkol a dostat se k tomu, co bychom za jiných okolností přešli bez povšimnutí.

**Chaos** – Dalo by se říct, že **Chaos** je opak **Base**. Je to neorganizovanost, která vyznívá díky tomu, že je nějaký společný base. Chaos jsou vlastně i diváci, protože do nich směřujeme energii našeho jednání.

**Odkud přicházím, kam jdu?** – Toto bylo základní uvědomění si principu cesty a plynutí času. Kde je moje minulost, moje možná budoucnost a co se děje právě teď a kam to přesahuje.

**Přítel** – osoba, která byla společně s námi zúčastněná cvičení nebo jiného dění. „Je v tom se mnou.“ Sdílíme s ní společný *impuls/rozmach* nebo si ho navzájem předáváme.

**Kanály/ Channels** – Používáno při meditaci, označovalo různé zdroje vnímání okolí. Podrobněji popsáno dále.

**Monsieur Looyal/ Pán Looyal** – „Manažer Cirkusu“ a role, do které vstupoval Daniel, když jednal s klauny. Nasazoval si proto vysokou chlupatou čepici, tím bylo jasno, kdo s námi v tu chvíli hovoří. Je to postava z cirkusu, která je pánem klauna a proto ho klaun musí poslouchat. Je to skvělý nástroj, jak pedagog může komunikovat se studentem, když je „v klaunovi“. Student tím pádem neztrácí klauna, ale je povinen poslouchat, co se po něm chce. Zároveň je však jasné, že si klaun s instrukcemi poradí po svém.

**Paní Palma** – Moment trapna. Okamžik, kdy je celá energie pryč a divák má pocit, že by na jevišti mohl být klidně on místo klauna. Zde podle Gulka začíná klaunský výstup.

**Průhlednost/ Transparentnost** – Ohromně důležitý pojem pro klauniádu. Je třeba neskrývat (pokud ano, tak ukážu divákům, že něco skrývám). Jsem naprosto otevřený a nepředstírám.

Zde popíši pár cvičení z procesu s Gulkem, než jsme se dostali k samotné tvorbě klauna a klaunského představení. Je nutné říci, že většina zmíněných cvičení probíhala bez klaunského nosu.

Již jsem se zmiňoval o rozcvičce na podlaze, kterou jsme praktikovali každý den v začátku našeho společného tréninku. Díky ní jsme se zkoncentrovali, protáhli a společně naladili na stejnou „vlnu“ a mohli jsme tak velmi efektivně pracovat.

### **4.1.1 Cvičení v rámci procesu**

#### **Chobotnice**

Cvičení pro 2 – 5 osob naráz, podle velikosti místnosti. Lidé si stoupnou vedle sebe do řady na šířku místnosti, tedy tak aby před sebou měli co nejdelší možnou plochu, zároveň aby kolem sebe měli dostatek místa. Důležitý je kontakt mezi nimi. Postaví se tedy do řady a podívají se na sebe, aby věděli, s kým cvičení dělají. Potom už je pohled upřed v před a následuje *zero*, vyčištění mysli, prázdnota. Pokud nás přeci jen nějaké myšlenky okupují, nebojujeme s nimi, přijmeme je a snažíme se poslat je pryč, abychom měli čistou hlavu. Poté padáme na zem. Kontrolovaně samozřejmě, abychom si neublížili, ale tak, aby to bylo co nejrychleji a s minimální energií. Stejně tak probíhá dál celé cvičení. Posunujeme se v před prostorem až na druhý konec místnosti. Po podlaze, s co nejnižším výdejem energie. Necháváme se vést končetinami. Jdeme za rukou, za nohou podle toho, která končetina je zrovna nejbliže k cíli. *Odkud přicházím, a kam jdu?* Nebo spíš kam mířím? Jde o to být v plynulém pohybu jako chobotnice. Bez kostí. Může dojít k menšímu *suspension/zadržení* v průběhu naší cesty. Důležité je vnímat při celém průběhu cesty ostatní, kteří se také posouvají, a být s nimi. V chobotnici se může ozvat i zvuk, a ten nám může přinést nečekaně velou *radost*, která je nedílnou součástí celého cvičení. Jakmile se všichni dostávají na druhou stranu, společně vyletí (prudce se zvednou) do stoje, jako raketa, která je zakončena společným „Ha“. Jde jen o vypuštění a ozvučení dechu, který z nás tlakem vyletí. Poté následuje další společné kontaktování očima s ostatními, a odcházíme do *chaosu*. *Chaosem* je v tomto případě míněn svět okolo cvičení, diváci.

#### **Savana – sloni a poutníci**

Skupinové cvičení pro nejméně pět lidí. Je zaměřené na hlas a vnímání se navzájem ve skupině. Všichni účastníci se rozestaví do kruhu. Je nutné, aby vnímali své tělo a naslouchali impulsům. Když vycítí impuls, jdou do předklonu s uvolněním hlavy a rukou a pokrčenými koleny. Při celém cvičení je důležité nebýt na napnutých nohách, ale lehce pokrčených nohách, být pružný v kolenou, aby byl člověk uvolněnější. Přechodem do této pozice stává se člověk „slonem“ a opouští lidský

svět. Je také dobré, aby se „slony“ nestávali všichni lidé z kruhu naráz, aby byl vyvážený počet „poutníků a slonů“. Tedy, „sloni“ vytváří zvukový základ tohoto cvičení, vydávají co nejhlubší tón. V žádném případě nejde o silové tlačení hlasu do nejnižšího tónu. Jde hlavně o to, aby byla hlava i krk v uvolnění a zvuk se z nás linul nějak sám. Představa slona nám pomáhá v hlubokém zvuku. Když „sloni“ naleznou svůj tón, vydávají se prostorem uvnitř kruhu - savanou, v té samé pozici v jaké jsou. Pohyb je velmi pomalý a uzemněný díky poloze těla a hloubce hlasu, při pohybu je důležité neztrácet hlas. Může přitom využít podporu ostatních slonů a díky tomu může docházet k nádherným souzvukům „celého stáda“. S ostatními „slony“ se také setkáváme v kruhu fyzicky, a to dotyky boků a zad, navzájem si tedy dávají váhu a podpírají se a hledají společný tón nebo harmonii. Mohou tak vznikat nejen dvojice, ale i větší skupiny. Jakmile se „slon“ dostává na hranici kruhu, vrací se do lidského světa. Nejdříve se natočí čelem do kruhu a opouští zvuk, poté se pomalu „vyroluje“ do vzpřímeného stoje.

Ostatní účastníci, kteří mezitím stáli v kruhu na svých místech a nebyli slony, stávají se poutníky. Ti tvoří melodickou linku cvičení. Kontaktují se navzájem pohledem a vokály doplňují zvuky slonů. Způsob jejich komunikace hlasem je založen na představě volání na dlouhou vzdálenost tzv. *halekačky*<sup>24</sup>. Takto mohou pracovat s „poutníky“ po svých bocích, s těmi protějšími, nebo se výjádřit sólem. „Poutník“ však také může vyrazit do „savany“, tj. přejít dovnitř kruhu. Pohybem se kvalita jeho hlasového projevu moduluje, ale musí být také obezřetný, aby neupoutal pozornost zvěře. Jakmile „poutník“ docestuje savanou na okraj kruhu, znovu se vrací k volání přes ni, nebo se stává slonem. Tímto způsobem si účastníci neustále mohou střídat role a střídat „lidskou a zvířecí podobu“.

V tomto cvičení jde zejména o práci s hlasem a vnímání skupiny a práci s ní.

### **Riddiculus sound/Směšný zvuk**

Cvičení určené až pro 5 osob. Při cvičení využíváme židle, těch je nutný stejný počet jako účastníků. Rozestavíme židle do řady na „jeviště“. Vedoucí potom zadá každému aktérovi zvuk, který chce, aby vytvářel. Čím divnější tento zvuk je, tím líp. Např. letadlo havarující do továrny ze sklem, automat na hamburgery v McDonald's, pračka z roku 1920 atd. Aktéři se tedy snaží co nejprecizněji vydávat tento zvuk. Je zároveň důležité, aby přitom odbourali veškerý jiný pohyb, proto jsou

---

<sup>24</sup> Dialogické pastýřské zvolání, sloužilo k dorozumívání se mezi sebou na velké vzdálenosti.

usazení na židlích. *Radost/potěšení* má vycházet jen z úst. To je velmi důležité, aby účastníci našli *potěšení/radost* ve vytváření a děláni toho zvuku. Tato část trvá například pět minut. Je nutné u toho vydržet, aby člověk uměl takovou činnost dělat nějakou dobu a pořad v ní měl takové *potěšení*. Poté se do zvuku přidává nějaké sdělení. Aktér musí držet svůj *směšný zvuk*, ale zároveň se obecně snaží sdělit nějakou úplně obyčejnou informaci, např. co jsem měl dnes k snídani, co jsem dělal ráno atd. Nejdůležitější je tedy držet *směšný zvuk*, ale zároveň skrze něj se snažit procedit informace. Hlavním cílem je v tomto cvičení najít a udržet si *radost*.

Skrze tato cvičení jsme procházeli blíž a blíž ke klauniádě.

#### 4.1.2 Tvorba klauna

Tvorba samotného klauna byla s Gulkem velký zážitek, jeden velký rituál. Určitá magie, která celému procesu velmi prospěla. Na klauny jsme se více zaměřili ve druhém ročníku našeho studia. S Danielem jsme se setkali v září a prosinci roku 2014. Práce v prosinci směřovala ke krátkému výstupu s klauny před lidmi. Díky tomu jsme si mohli zkusit klaunské principy před publikem, což byla myslím velmi cenná zkušenost, nicméně se musím přiznat, že jsem se předváděného tvaru v prosinci nezúčastnil, jelikož jsem byl nemocný.

To, co jsme velice rychle zjistili, když jsme začali na klaunech pracovat, bylo, že být klaunem neznamená být vtipný. Jacques Lecoq ve své knize vzpomíná, jak se svými studenty pracoval s klaunským uměním: Studenti dostali za úkol rozesmát publikum a tak samozřejmě zkoušeli všechno možné. Publikum však sedělo v tichu. Když si ale potom zdrcení a frustrovaní odcházeli sednout, v tu chvíli v publiku propukaly výbuchy smíchu. Když konečně ukázali svou slabost a neschovávali se za charakter, který si vymysleli. Odcházeli v osobě, která se skrývala pod povrchem bezzbranná a vystavená všem pohledům. Zde je velice patrný rozdíl mezi klaunem a komikem, který nás rozesmívá svými vtipy. Klaun nás totiž rozesmívá odhalením svých slabostí. Klaun zkrátka není charakterem, není to postava z naší společnosti, spíš vypadá, jakoby přišel z jiného světa. Daniel Gulko říká: „*Klaun není kdokoliv, je to nikdo.*“<sup>25</sup>

I nás tedy Daniel vedl, stejně jako Lecoq své studenty, k hledání klauna v nás. Chtěl, abychom se nesnažili být vtipní, což byl pro mě konkrétně (tedy minimálně ze

---

<sup>25</sup> Z originálu. Gulko: „*Clown is not anyone, he is no one.*“

začátku) velký problém a stává se mi to pořád. Naše vtipnost se vlastně objeví sama, když se necháme překvapit svojí vlastní slabostí. Pokážeme svůj výstup, zakopneme a to dává publiku pocit nadřazenosti. Díky selhávání odhalujeme svoji křehkost, v níž diváci nachází svou vlastní lidskou přirozenost, dotýká se jich to osobně a smějí se.

Už od začátku našeho setkávání s Danielem jsme hodně pracovali v kruhu. To vede k větší rituálnosti klauna, který vyšel z cirkusové manéže. Kruh je totiž docela jiný prostor než jeviště a hlediště. Gulko možná volil kruh i po zkušenosti s Pochinkem, který ho formoval při jeho klaunských začátcích, a do svého klaunství tak přinesl něco z rituálů původních obyvatel Kanady. Šlo o spojení s šamanstvím. Šaman je v kruhu a prožívá nějakou transformaci: stejně jako klaun. Ten se transformuje z člověka skrz kostým, líčení, nos. Mění svoje bytí a jde do alternativního světa. Není to o přecházení do pozice vtipného, ale o to, dostat se do zvláštního místa a přinést o něm zprávu lidem. Této transformaci jsme se věnovali při třetí části našeho workshopu s Danielem, v září 2014 - jak převádíme impuls do jednání.

### 4.1.3 Výroba klaunského nosu

Na rozdíl od jiných masek, jako např. masky *Commedie dell'Arte*, které dávají vyniknout archetypům, jež každá maska nese, klaunský nos umožňuje vyniknout individualitě. Dává nám možnost vytvořit si osobnost ze svého nitra.

S Danielem jsme si namísto klasických kulatých červených nosů dělali nosy vlastní. Každý nos se lišil tvarem, velikostí i barvou. V celé tvorbě Daniel kladl důraz na *No brain*. Tím je myšleno, abychom nepoužívali zbytečně moc intelekt a nechali se překvapovat<sup>26</sup> vlastními tělesnými impulzy. Bylo to hlavně proto, abychom se naučili pracovat s tím, že klaun je bytost žijící pouze v přítomnosti, a zvykli si na to. Klaun neřeší to, co svými skutky způsobí. „Být teď a tady.“ Celý proces byl veden k prohloubení citlivosti k impulsům a používání intuice na úkor intelektu.

Proto jsme si nosy vytvářeli se zavřenýma očima, abychom se zbavili své představy o tom, jak by měl nos vypadat a nekalkulovali s tím. Nos byl formován pouze hmatem. Šlo o naslouchání impulsům a radosti z tvaru, než aby byl nos precizně vytvarovaný. Uhnětli jsme si hliněnou kuličku do tvaru, jakou měl nos mít,

<sup>26</sup>

Viz. **Kapitola 6.**

tu jsme pak vložili do kelímku a zalili sádrou. Poté bylo nutné hlínu vytáhnout a forma na nos byla hotová. Pak už jsme si jen namíchali barvu ze silikonu, který zároveň postupně vytvářel nos. Trpělive jsme formu zalévali a vylévali silikonovou tekutinou, která postupně vysychala a vrstvila se na sebe. Samozřejmě bylo do formy nutné vložit gázu, na kterou se silikon lépe přichytil. To už byla ta méně rituální část výroby našich nosů. Jakmile jsme nosy měli hotové, mohli jsme s nimi začít zkoušet.

#### 4.1.4 Cesta ke klaunům

Než jsme provedli přerod do klauna, byla tady ještě jedna velmi důležitá fáze (minimalně v procesu s Gulkem byla zásadní), a tou byla meditace. Společná meditace nás všech, než jsme si vzali nos. Bylo to velmi důležité pro oddělení se od toho, co se dělo předtím, a koncentraci na to, co přijde. Znovu jsme pracovali v kruhu. Seděli jsme v něm společně, v tureckém sedu se zavřenými očima. První část trvala pět minut. V ní jsme se snažili soustředit na svůj dech a oprostit se od dalších myšlenek. Soustředění na dech mě osobně velice pomáhalo v tom, „nechat plavat“ vše ostatní. Potom zazněl zvukový signál, a my jsme měli začít zkoumat *kanály*, kterými k nám impulsy přicházejí. Měli jsme se snažit vždy identifikovat, ze kterého *kanálu* podnět přijel a uvědomovat si to - abychom byli schopni určit, který kanál je zrovna aktivní.

1. **Zvukový kanál / hearing channel** – vjemy, které slyšíme, i ty, které si vymýšlíme, ale cítíme, že k nám přicházejí skrze zvuk.
2. **Vizuální kanál / seeing channel** – vnímání všech vizuálních změn - ať už jsou v našich představách nebo je skutečně vidíme(i skrze zavřené oči).
3. **Tělesný kanál / proprioception channel** – Vnímání našeho těla – všech pocitů, které tělesně zažíváme, např. nepohodlí u sezení, tlačí mě nohy (moje velmi časté pocity u meditace)

V těchto kanálech jsme se pohybovali dalších deset minut. Poté jsme otevřeli oči, ale snažili se udržet jejich vnímání v sobě. Poté se impulsy z kanálů dostávaly do pohybu. Dostali jsme se takhle přímo k cvičení, kdy jsme si nasazovali nosy.

## Balance

Přecházelo se do něj přímo z meditace, abychom mohli využít princip kanálů a pracovali s ním i dále. Bylo to cvičení, kde docházelo k proměně z herce na klauna. Poté jsme si nasazovali nosy.

Celá skupina utvořila těsný kruh. Každý si nasazoval nos podle svého *impulzu*. Vprostřed kruhu byl prostor pro *majora* - klauna. Ten, který vycítil potřebu se projevit, šel do středu a nechával se vést impulzy z *kanálů*. V tomto momentu šlo zejména o hledání *radosti* v *impulzech* a jejich převedení do pohybu. Jakmile skrze *impulz* našel člověk pohyb, který v něm probudil radost, sdílel ho s ostatními v kruhu. Tímto způsobem se vystřídali postupně všichni účastníci v kruhu. Jakmile byli všichni, mohli jsme přejít k líčidlům.

## Líčení a kostým

Bylo rozestaveno na stolech na boční straně místnosti. Líčili jsme se intuitivně a impulzivně, jako klauni, a bez zrcadel, abychom se přitom nehodnotili. To se vždy odvíjelo podle aktuálního naladění.

Jakmile byl jednotlivec hotov s líčením, šel na kostým. Kostým se vytvářel stejně jako líčení. Na opačné straně místnosti byla velká hromada různého oblečení všeho druhu a klauni si na sebe navlékli, co se jim zachtělo.

Zde podle mě docházelo k velkým omylům. Klaunský kostým totiž nesmí zastínit klauna samotného - a to se nám velice často dělo. Nejspíš to bylo tím, že jsme si jako klauni vybírali kostýmy sami. Mám pocit, že tím, jak jsme byli velice výrazně nalíčení a k tomu ještě výrazně kostýmovaní, tím se klauni samotní trochu ztratili. To je jen takový můj postřeh s odstupem času. Byli všichni nachystaní - a co přijde teď?

*„Je pravda, že kostým je pro klauna jeho dekorací. Přitom je však nutné, aby jeho bohatost, jeho pestrost anebo jeho směšnost nezastínily herce, který jej oblékl.“<sup>27</sup>*

### 4.1.5 Klaunská tvorba

Takto, jak jsem doposud popisoval, jsme pracovali každý den v jednom týdnu během workshopu s Gulkem. Znovu a znovu jsme procházeli procesem. Každý den jsme

<sup>27</sup> RÉMY, Tristan. *Klauniády*, Orbis-Praha 1968, str. 14



vypadali trochu jinak a Daniel si vše zapisoval a dokumentoval, abychom z těch všech možností mohli nakonec objevit podobu svého klauna.

Přicházejí na řadu různá cvičení, při kterých na sebe Daniel bere roli *Monsieur Looyal* - tím nám napomáhá s klauny více vědomně pracovat. Vždy to přirovnával k situaci, jako bychom byli jezdci na klaunech. Klauna necháváme jednat volně, ale někde v zadu přece jen jsem Já, který „drží otěže“. Místnost je nachystána, v publiku je *Monsieur Looyal/ Pán Looyal* (dále jen ML) a většinou i nějakí další diváci. Klauni jsou skrytí v zákulisí, které je vytvořeno z paravanů. V úplně prvních pokusech šlo jen o to, přijít před diváky a existovat v této zvláštní postavě před nimi. V těchto momentech nás vedl právě *pán Looyal*. Klaun sám nic nevytváří, jen reaguje na pokyny ML, který se vlastně vyptává, této bytosti na scéně: „*Kdo jsi? Umíš mluvit? Kde jsi se tady vzal?*“ Pro klauna je to zjištění, že takové věci neví, a to v něm vyvolává jeho vnitřní konflikt. Dostávám se k jedné zásadní věci u existence klauna - a to je *průhlednost/ transparentnost*.

Nejzásadnější princip klaunství: Být připravený, přiznávat vše, co se děje. Nestydím se za to, že nevím, nebo že otázky, které jsou mi kladeny, jsou mi nepříjemné a já neznám odpověď. Souvisí to velice úzce s klaunským *tady a teď*, není totiž žádná jiná situace než ta, kterou klaun právě teď zažívá a ta je, že stojí před diváky.

Samozřejmě, že později už jsme pracovali na konkrétně zadaných situacích nebo cvičeních, jako je například *Zametání*. Důležité je ale říci, že zadání dostává vždy student bez nosu od Daniela Gulka jako pedagoga. To byl velice čistý princip, který skvěle odděluje oba světy. Student dostal zadání, šel za paravan, tam si nasadil nos a „vklouzl“ do klauna. Teď, když se stal klaunem na scéně, nekomunikoval s ním pedagog, Daniel Gulko, ale ML. Uvádím pár klaunských cvičení pro představu.

### **Dobrý den, nashledanou**

Velice jednoduché cvičení a podle mne vysoce efektivní. Skvěle učí klauna kontaktu s divákem. Princip je prostý. Klaun vyjde na „jeviště“ a má jediný úkol – pozdravit diváky. Tedy říci „*Dobrý den*“. Samozřejmě, musí na jeviště vyjít s výrazným *impulzem a radostí*, jinak jej *Monsieur Looyal* pošle zpátky do zákulisí. Klaun by si měl chtít naklonit diváka na svou stranu, zaujmout jeho pozornost. Snaží se to tedy udělat tak, aby vyvolal nějakou, nejlépe kladnou, reakci. Pokud je divák pobavený, klaun může pokračovat. Zjištěním toho, že „to funguje“ (např. klaun říká *dobrý den*,

velice smutně) tak pokračuje dál v tomto principu, pracuje s ním vědomě. Jakmile je publikum bez reakce, klaun se loučí slovem „*Nashledanou*.“. Tím ale může znovu upoutat divákovu pozornost, a celá hra může začít „na novo“. Nakonec hledá klaun impuls k odchodu, ke kterému může posloužit právě slovíčko *Nashledanou*. Je však těžké rozhodnout se odejít, když cítíte, že to funguje a lidé reagují. Je to jedna z nejtěžších, ale zároveň nejzásadnějších dovedností. Odcházet za smíchu publika je daleko příjemnější, než odcházet za ticha, když už víte, že vám nic jiného nezbyvá.

Toto cvičení jsem si vyzkoušel nejen jako aktér, ale i jako „pedagog“ na volných klaunských setkáních, které pořádala Petra Oswaldová pravidelně jednou za dva týdny v zimním semestru 2017/2018. Díky jistému časovému odstupu od cvičení Danielelem bylo velice zajímavé vidět, jak se s ním vypořádávají lidé, kteří neabsolvovali stejný proces jako já. V některých momentech jsem měl pocit, že nevědí, co se po nich vlastně chce. Díky tomu jsem taky pochopil, proč bylo tak důležité, že jsme jim věnovali tolik času.

### **Rozesměj mě**

Skupinové cvičení, ve kterém se klauni rozdělí na dva týmy proti sobě. Rozhodčí *Monsieur Looyal* dá signál k začátku utkání. Jakmile zazní signál, snaží se jeden tým rozesmát ten druhý. Může pro to použít jakýkoliv způsob, jen se nesmí dotýkat soupeře. Ten se samozřejmě snaží udržet neutrální výraz. Jakmile se někdo rozesměje, musí hru opustit. Po dalším zaznění signálu se úlohy v týmech mění. Hraje se, dokud jeden tým nerozesměje všechny hráče. Toto cvičení lze provádět s nosy i bez nich. Je velmi užitečné na vyzkoušení si spolupráce ve skupině, dvojicích, trojicích - se společným cílem.

### **Zametání**

Sólové cvičení, kdy klaun vyjde s koštětem na jeviště a úplně normálně zametá. Zametá už při příchodu. Jakoby zametal doma. Soustředí se na to až si všimne, že ho sledují diváci. Zvedne hlavu a všechny diváky zpozoruje. Zareaguje na to nějak a odchází zpět do zákulisí.

U tohoto cvičení byl kladen největší důraz na to, abychom nepřehrávali. Nechtělo se po nás žádné „velké hraní“ nebo improvizace. Šlo o to, udělat malou přirozenou reakci a odejít. Přesto i při takhle banální akci nám Daniel velice často říkal: „Méně! Nehraj!“

## **Tour de piste**

Cvičení „Předvedení se“. Zадáním bylo přijít, udělat pár koleček „manéží“ a přitom být v neustálém kontaktu s diváky. Poté se klaun zastaví uprostřed, třeba se představí a předvede to, v čem vyniká. Jde o jakýsi konkurz. Na scénu klaun vchází se silnou energií a nadšením z toho, co předvede. Jakmile se to ale stane, *ML* i ostatní diváci z toho nejsou nadšení a klaun ztrácí půdu pod nohama. Neví, co je špatně, zkouší to převést znovu a zase žádná reakce. Je zklamaný, překvapený a nechápe, proč lidé nereagují. Klaunovi je jasné, že to je katastrofa. Totálně selhal a neví, co má dělat. Přesně v tento moment může začít být vtipný pro publikum. To totiž vidí, že tohle není tak, jak by mělo být. V divadelní terminologii se takto označuje moment, když se v představení stane něco neočekávatelného – výpadek textu, někdo nepříjde na výstup, a je to tak evidentní, že to diváci poznají. Tomu se říká *palma*. Na divadle se herci snaží palmu samozřejmě nějak - co nejrychleji zamaskovat. Pro klauna to znamená opak, - *palma je darem*. Je základem klaunského výstupu. V tu chvíli nastupuje velice výrazně *ML*. Vyptává se: „*Co to má znamenat? Tohle bylo to tvoje mistrovské číslo? Zkoušel jsi to pořádně, nebo to děláš poprvé?*“ Záleží na herci v klaunovi, jak pravdivý je - čím více je sám sebou a za nic se neschovává, nepředstírá a ukáže svoji slabost, tím vtipnější bude pro diváky. Je to velký souboj s vlastním egem. S Gulkem jsme tento moment nazývali „*Příchod paní palmy*“.

Klaun má jinou, svou vlastní logiku toho, co je mistrovský výkon. Dejme tomu, že si jako svůj mistrovský výkon představuje říhnutí. Je absolutně přesvědčen, že to umí nejlíp na světě. Věří, že diváci ho za to budou milovat a obdivovat. Diváci mají ale jinou logiku a nechápou, co to má znamenat. Což vyvolá „*Příchod Paní palmy*“. Klaun v tu chvíli vyčerpá všechny možnosti, je na dně. To mu zároveň dává svobodu udělat cokoli - i to nemožné. On už totiž klesnout hlouběji nemůže. Prostřednictvím cvičení jsme se postupně dostali k různým improvizacím a také jejich fixování. Zpřesnily a ustálily se tak naše klaunské postavy.

### **4.1.6 Viktór**

*Viktór* je můj klaun. „Narodil se“ a byl formován procesem s Gulkem. Má šedý nos, který je na špičce zakončen kuličkou - tedy měl být. Takový byl můj záměr při jeho vzniku. Přesně tady tento kalkul v tvorbě se mi vymstil a je pro jeho nos typický.

Nos se totiž postupným vytvářením a vytáhnutím z formy zdeformoval. Takže z nosu, který má místo špičky baňku, se stala taková zvláštní pomačkanost, jako když zmuchláte papír do kuličky. Co se týče líčení, jsou výrazné oči, které jsou zvýrazněny každé jinou barvou - jedno oko je v modré a druhé v zelené barvě. Jinak je jeho tvář nalíčena bíle, až na černou čáru pod nosem, která značí knír a černě zvýrazněné obočí.

Je daleko více podobný zvířeti než člověku. Je to úžasný tvor. Mám ho moc rád, protože to je přesně ta moje část, která nechce přemýšlet, ale jednat impulzivně a hlavně pořád něco dělat. Je hyperaktivní a neustále ve střehu. Jako pes, který pořád chce, abyste mu házeli míček. S tímhle chlapíkem jsem se vydal do zkoušení *Chaosu srdce*.

#### **4.1.7 Klauni poprvé na veřejnosti**

Celé naše setkávání s Danielem Gulkem směřovalo k vytvoření absolventské inscenace. Velký krok k její realizaci byl první, veřejně prezentovaný výstup v prosinci 2014. V tu dobu už jsme všichni měli své klauny ustáleny.

První veřejná prezentace se uskutečnila na konci dvoutýdenního workshopu s Danielem. Velmi dobré bylo, že se výstup prezentoval čtyřikrát po sobě. Dvakrát v Divadle na Orlí v Brně a poté dvakrát na Jatkách 78 v Praze.

Tématem výstupu byla láska. Konkrétní podoby lásky: naděje, rány, ztráta a odpuštění. Téma zvolil Daniel. Pro každou podobu lásky klauni vytvořili situaci, které Gulko provázal různými cvičeními. Já sám jsem bohužel v průběhu tohoto workshopu onemocněl a této veřejné prezentace jsem se nezúčastnil.

Samotný výstup měl pevně danou strukturu. Byl složen ze čtyř scén a každá z nich byla věnována jedné podobě lásky. Všechny scény pracovaly s nějakým principem, se kterým klauni již setkali při cvičeních. Pravidla hry v jednotlivých scénách zůstávají jako princip ve cvičení, ale reakce jednotlivých klaunů se mohly při různých předvedeních lišit, díky rozdílnosti impulsů. Díky tomu mohly vznikat zcela nové situace v předem připravených scénách.

Tohle vlastně ve velké míře ukazuje styl Gulkovy práce – pevná struktura, která zároveň dává možnost k různé interpretaci. Naplno jsme to pocítili při zkoušení a praktické realizaci naší absolventské inscenace *Chaos srdce*.

## 4.2 *Chaos srdce*

Cílem našich setkávání bylo vytvoření absolventské inscenace, kterou bychom v průběhu našeho závěrečného ročníku hráli. To se podařilo. Gulko se pro tuto inscenaci rozhodl pracovat s hotovým textem a to ne ledajakým! Zvolil Shakespearovu tragédii *Romeo a Julie*, která se spojovala s tématem minulého výstupu – láskou. Byla to pro nás dost velká výzva. Já osobně jsem předtím nikdy klaunské představení nedělal. O to víc bylo náročné představit si nějaké propojení s *Romeem a Julií*.

Daniel měl od začátku přípravy inscenace představu tří různých prostorových úrovní, se kterými budeme pracovat. Nebe - svět nad zemí, měl být reprezentován vyvýšenou plošinou nad jevištěm. Prostor, kde se dějí věci mimo realitu. Do tohoto prostoru jsme se při představení dostávali pouze pomocí dřevěných krabic, které jsme stavěli na sebe, nebo po laně, které bylo pověšeno ze stropu. Země – prostor jeviště, ve kterém se klauni pohybují. Zde se dějí věci v „realitě“ příběhu. Peklo – podlaha, možnost třetího prostoru, který se měl odlišovat pohybem. Osobně si myslím, že jsme zde měli využít zkušenosti z tréninkových sérií na podlaze, které jsme s Danielem předtím praktikovali. Zároveň tyto úrovně měly napomáhat ve vyjádření hierarchie postav a nést i jiné významy. V průběhu zkoušení se od tohoto konceptu však upustilo. Nebylo totiž možné s tímto principem pracovat na zkušebně, což bylo nutné pro přípravu celé inscenace.

Výchozí situace tedy je taková, že klauni si chtějí zahrát *Romea a Julii*. Dostali prostor hrát v Divadle na Orlí. Problém je, že klauni vlastně ani neví, kdo je to Shakespeare, a jak by mělo vypadat divadlo. V partě devíti klaunů: *Milánek - Viktor Černický, Gerbera - Tereza Sýrovková, Missy - Ekaterina Plechková, Krumpřa - Jazmína Piktorová, Miluša - Marie Svobodová, Viktor - Vojtěch Hříbek, Quantus - Tomáš Janyška, Esmeralda - Silvie Kudelová, Olberta - Aneta Červená*) je tedy klaun *Milánek* (Viktor Černický) jakýmsi velitelem. Gulko – *Monsieur Looyal*, ho pověřil úkolem vést ostatní klauny. On sám sebe poté pasoval na *El direktóre*. Má totiž „největší povědomí“ o tom, co to je *Romeo a Julie*. Minimálně tedy tuší, že je to příběh o dvou zamilovaných lidech, a že to skončí špatně. Také ví, že v tom příběhu je někde balkón. Klauni se opravdu velmi těší na to, že si zahrají „velké divadlo“, i když vůbec nevědí, o co tam jde. Hrají Shakespeara v divadle; to zní skvěle, přestože neví kdo ten Shakespeare je.

Na základě této situace vznikla první scéna. Klauni předstupují před diváky ještě před oponu, která je sešita z různých hadrů. Snaží se publiku vysvětlit, že chtějí hrát Romea a Julii. Mají k tomu kartonové cedule, na nichž jsou napsána jména postav. Pokouší se touto cestou vysvětlit divákům, že ty dva rody, stojí proti sobě. Tedy Milánek se snaží všechno ozřejmit. Ostatní klauni mu více nebo méně „pomáhají“ úkol splnit.

V dalších scénách už se více vychází z původního textu, jako ze zdroje inspirace. Klauny bychom těžko nutili, aby odříkávali nějaký monolog. Gulko vybíral z textu scény, na jejichž motivy se poté improvizovalo. Například: všiml si, že se v textu používá metafora psů a koček, (Kapuleti- jsou kočky, Montekové – psi). Z tohoto vzniká scéna, která vyjadřuje souboj a nevraživost mezi dvěma rody. Klauni se rozdělují na dva „týmy“, které se navzájem trumfují v pouštění hrůzy a do toho si hrají s atributy zvířat.

Mě osobně nejvíce oslovoval princip práce s cedulemi. Ty byly opatřeny provázkem a klauni je brali tak, že jakmile si je nasadili, byli postavou. Neznamenal to samozřejmě, že vědí, jaká je jejich úloha v příběhu. Například pro *Viktora*, který byl celou dobu „hry“ *Milánkovým* asistentem, znamenalo to, že může nosit ceduli, že je hlavní postavou hry. V tu chvíli byl hercem. Tedy lépe řečeno - hrál si na herce.

Tím se dostávám k oblíbené scéně nejen mojí, ale také *Viktórové*. Je to scéna kdy *Quantus* (Tomáš Janypka), který se stále pokouší ve hře prosadit monolog ze Shakespeara, bohužel ale z Hamleta, je zastaven *Milánkem* a *Viktórem*. Seberou mu cedulku s Hamletem a nasadí cedulku Rómeo, protože teď je nutné odehrát scénu Rómea a Julie. Milánek odchází a na scéně zůstává zničený *Quantus*. *Viktór*, který dostává cedulku Páter (Kněz) a má pocit velké důležitosti, neboť je přesvědčen, že musí dohlédnout na odehrání scény. A také je zde *Esmeralda* (Silvie Kudelová), která visí na laně. *Quantus* velice neochotně a otráveně začíná hledat Julii. Ta cítí příležitost zahrát si velkou dramatickou scénu, ale zároveň bojuje s fyzickou námahou udržení se na laně. Tomu všemu přihlíží *Viktór* jako dozorce stojící opodál na dřevěné krabici. Jakmile se oba milenci setkávají a dochází k jejich fyzickému kontaktu, cítí *Viktór* povinnost zasáhnout. Děje se to hlavně kvůli tomu, že *Viktór* má cedulku a tím pádem pocit důležitosti a moci. Vstupuje rázně mezi ně a objevuje hru v tom, že ovládá kolegy silou své vůle. Začíná s nimi manipulovat v prostoru. Nechává je přiblížit se, aby je mohl znovu rozdělit a nechat roztáčet ve zběsilém kruhu, který končí *Quantusovým* skokem na lano.

V celé inscenaci jsme využívali principy, které jsme se s Gulkem učili. Zároveň bylo velice těžké pracovat s textovou předlohou. Jedna věc je totiž vědět jako herec, že zkoušíte představení, kde se klauni snaží hrát Rómea a Julii, a něco jiného je chovat se současně jako klaun a udržet si radost, hravost a to vše předávat divákovi. Myslím si, že to pro nás i pro Gulka byla velká škola. Místy totiž drhla sdělnost pro diváka - zejména v tom, že my sami jsme nevěděli, co je hlavním tématem: Bylo jím, že klauni chtějí přehrát Romea a Julii? Nebo šlo o diváka a jeho porozumění? Různé roviny byly občas třecími plochami, které brzdily sdělnost celé inscenace. Tedy z mého úhlu pohledu.

Každopádně musím přiznat, že to byla skvělá klaunská škola, která mne uvedla do tajů tohoto nádherného umění a dost mi učarovala. Od té doby se klaunství nějak nemůžu a nechci zbavit. Podstata klauna je myslím patrná v mé tvorbě - tato inscenace pro mě byla pouze odrazovým můstkem, myslím si.

## 5 Klauni na DAMU

V roce 2016 jsem začal studovat navazující magisterské studium na DAMU na Katedře autorské tvorby a pedagogiky (KATaP). Přišlo mi to docela logické, po tom, co jsem vystudoval. Dávalo mi to možnost postupovat dále směrem k mojí autorské tvorbě. Výchovu k pohybu zde vyučuje Petra Oswaldová, se kterou se mi velmi dobře spolupracovalo. Byl jsem totiž ze začátku skeptický, hlavně kvůli tomu, že jsem většinu principů a cvičení zažil už na JAMU. Myslím si, že zejména díky Petřinmu přístupu k výuce jsem si dokázal najít nové věci ve cvičeních, které jsem absolvoval na JAMU, a znovu si je užívat. Za to jsem velmi vděčný.

### 5.1 *Klauni s Petrou Oswaldovou*

S tím, že Petra dělá se studenty klauny, jsem se setkal na klauzurách v prvním ročníku, kdy jsem měl možnost sledovat studenty druhých ročníků, kteří se klauniádou prezentovali. Bylo mi jasné, že se jim nemůže věnovat taková plocha, jakou jsme klaunům věnovali na JAMU. O to víc jsem byl zvědavý... V druhém ročníku jsem se dočkal.

Díky tomu, že jsem už měl nějakou klaunskou tvorbu za sebou, byla Petra velmi otevřená tomu, abych do hodin přispíval svými zkušenostmi. Bylo to pro mne velmi přínosné - pozorovat, jak klauny vnímají moji spolužáci, jaké je jejich setkávání se s klauny. Na rozdíl od Gulka, jsme pracovali u Petry s klasickými červenými nosy. Myslím si, že to je velmi dobrá volba. Musím se však přiznat, že mi zde chyběl obecný základ práce s maskou. Možná je to jen moje „hnidopišství“, ale měl jsem pocit, že spolužáci nedávají masce dostatečnou vážnost. Jakousi posvátnou úctu, na kterou si do teď pamatuji se setkání s prof. Turbou. Ten zdůrazňoval, že maska se nikdy nesmí pokládat tváří k zemi a musí se nasazovat zády k divákům. S tím já naprosto souhlasím. Masky má svá pravidla, a pokud je nerespektujete, neslouží vám maska tak, jak by mohla.

Já jsem záměrně pracoval s Petrou s červenýmnosem a nebral jsem si nos, který jsem si vytvořil s Gulkem. Měl jsem pocit, že bych si rád vytvořil „nového“ klauna. Nebo spíš jsem se nechtěl vracet ke stereotypům, které by mohly s *Viktorem* přijít. Proto jsem si udělal vlastní, nový nos. Klasický červený, ale udělal jsem si ho zase sám, protože to je pro mě velmi důležité. Velice nerad používám kupované červené nosy. Potřebuji mít k masce osobní vztah.



## **Klaunské jméno**

Zde Petra pracuje velmi zajímavým způsobem. Klaun je sám v prostoru a hledá ve svém těle skrze dech, zvuk. Zvuk se pak formuluje ve slovo, které se stává jeho klaunským jménem. Toto slovo potom používá klaun i jako svůj jazyk, řeč. Velice výrazně na mě při tomto cvičení zapůsobila má spolužačka Zuzana Rainová. Velice drobná dívka, která začala divoce vířit prostorem ve velkém kruhu a „nabírala“ energii, která nakonec vytryskla skrze hlas, když se zastavila ve středu místnosti. „Rrrrrrrr...Raketáá!“ skoro až zakřičela. A znovu. Připomínala sopku, která se probudila po staletích spánku a teď konečně může vypustit tu všechnu nakumulovanou energii. Byl to pro mě velice silný a krásný zážitek - být přítomen tomuto zrodu. Cvičení lze později variovat, stejně jako Gulkovo cvičení *Dobrý den/Nashledanou* pouze s použitím svého slova - klaunského jména, namísto zadání těchto konkrétních slov.

Pro mě to byl velmi těžký úkol. Cítil jsem pořád nějakou vnitřní tenzi v tom, že už jsem jednoho klauna pojmenovaného měl. Byl ve mně rozpor. Herec Vojta moc chtěl mít nějaké skvělé klaunské jméno a to, myslím si, brzdilo klauna. Přesně to byla ta vypočítavost, nebo kalkul, který nedovolil klaunovi se naplno projevit. I když jsem se soustředil hodně na dech a snažil se opřít o práci s ním, nedařilo se mi najít vhodné slovo. Nakonec ze mě vypadlo něco jako „Žo!“ S tím jsem ale vlastně nebyl vůbec spokojený, a myslím, že jsem to jako svoje klaunské jméno nepřijal. Domnívám se, že tomu chyběla radost, která by měla být v jeho vyslovování, stejně jako u cvičení *Riddiculous sound/Směšný zvuk*, které jsme dělali s Gulkem.

## **Strašení se slovem**

V tomto případě jde o skupinové cvičení. Účastníci jsou rozděleni na dvě skupiny, které si stoupnou naproti sobě na jeviště bokem k publiku. Potom se navzájem snaží postrašit druhého za použití svého slova, ale samozřejmě i veškerého výrazu a všeho jiného. Chodí se jeden po druhém. Důležité je, že jsou klauni součástí skupiny, která je podporuje. Jde o týmovou energii. Ostatní, kteří zrovna „nestraší“, se snaží podporovat zástupce svého týmu.

Připomnělo mi to Gulkovo cvičení *Rozesměj mě*. V něm se sice pracuje jednotlivě, ale tým také podporuje svého „vyslance“. Myslím, že je možno toto cvičení rozšířit o možnosti pokusů ve dvojicích a trojicích.

## **Vyjádří se dechem**

Toto je další velice užitečné cvičení. Jedná se o improvizaci, v níž klaun přichází do prostoru a měl by hledat vyjádření skrze dech. Důležité je, že zadání dostává aktér, který do klauna později vstupuje. Klaun tedy hledá *radost* skrze dech, který graduje a ozvučuje. Může ho velice jednoduše gradovat v intenzitě nebo v rychlosti. Cvičení se dá také provádět ve dvojicích. Zde je potom kladen důraz na komunikaci mezi klauny. Dech se v tuto chvíli stává jazykem a jejich dorozumivacím prostředkem, který může přejít až v dialog. Velmi dobře se na něm dá vyzkoušet práce s partnerem. Velice důležité je zacílení pozornosti. Fokus – kde je teď pozornost. Jinými slovy, kdo je *Major* a kdo *Minor*.

V dalších hodinách jsme s Petrou pracovali na tématu taneční hodiny pro klauny. Klauni byli uvedeni do situace, kdy přišli do místnosti „na hodinu tance“. Jeden z klaunů mohl představovat taneční mistra, jiný žáka. To byl velice stručný základ improvizace, z které se poté vybírali výstupy, které vznikaly jednotlivým dvojicím nebo trojicím. Tyto výstupy se pak částečně fixovaly a předváděly na klauzurách.

Velmi si cením práce, kterou s námi Petra byla schopna udělat. Některé cvičení nebo principy by však vyžadovaly daleko více času. To bylo asi moje základní zjištění a uvědomění. V tu chvíli jsem si uvědomil, jaké jsem měl štěstí, že jsme s Danielem mohli klaunům věnovat tolik času.

## 6 Z mého úhlu pohledu

Touto kapitolou bych velmi rád shrnul rozdíly a podobnosti, které vnímám mezi DJ a klauniádou. Je samozřejmě jasné, že jde o úplně jiné disciplíny. Pro mě se mezi nimi nacházejí velice úzké spojnice, a proto bych je rád pojmenoval.

### 6.1 *Propojení Dialogického jednání a klauniády*

Vidím velice silné spojení v těchto disciplínách. Zejména v tom, že v DJ jsme vedeni k tomu, abychom se zbavili svého vnitřního kritika. Nebo naopak zveřejňovali to, co nám říká. V klaunovi je vlastně nutnost vymazat svého kritika, nějaká vlastní cenzura zde nemá místo. Díky masce, kterou si oblékáme, můžeme být tak svobodní. Jde hlavně o tu otevřenost, k sobě a divákům. Pravdivost, *průhlednost*- je to nejspíš jedno, jakým slovem to nazveme, ale v DJ se k tomuto pojmu dostáváme velice často.

V klauniádě je nejzrádnější, když se herec snaží být vtipný a podle toho jednat v klaunovi. Hodnotí své jednání a posuzuje, jestli to bylo dobré nebo ne. To je úplně to samé v DJ. Velice často říkají asistenti na DJ: „*Nechte se být.*“. Pro mne to znamená přesně tohle, nekontrolovat se, nekalkulovat, co bude dopředu.

Obě disciplíny jsou o dialogu, jak už jsem mnohokrát zmínil. Tento princip je jejich základním kamenem. Klauniáda vyžaduje diváka a je postavená na komunikaci s ním. Oproti tomu Dialogické jednání je disciplína, která není určena pro publikum. Je zkoušením zejména pro jeho účastníky.

### 6.2 *Role klauna při mém studiu*

Zdá se mi, že zejména v mém dosavadním studiu měl klaun zásadní roli, stejně jako DJ. To jsem si vlastně uvědomil až po příchodu na KATaP, protože zde jsem se mu začal věnovat intenzivněji. Najednou jsem měl pocit, že už „vím, proč bych to měl dělat“. Což byla samozřejmě hloupost, ale zpět ke klaunovi: ve studiu, které má vést jedince k autorské tvorbě a nalezení svého „autorského podpisu“, své oblasti tvorby nebo stylu, říkejme tomu, jak chceme, je nutné najít pravdivost.

V průběhu svého života jsem si osvojil dost mechanismů, jak se chovat tak, abych se vyhnul problémům. Nasazoval jsem si masky. Bohužel musím přiznat, že tyto masky mě odvedly od mého skutečného Já. V tvorbě jsem pak měl pocit, a stále

ho mám: ještě z toho nejsem venku, musím dělat věci tak a tak, aby se to líbilo lidem a „fungovalo to“. Mluvím teď zejména o herectví. Klaun byl pro mne cesta k sobě. Obrovská škola, kdy musím zapomenout na to všechno, co jsem si myslel, že vím nebo umím. Těžký proces, při kterém se člověk zbavuje naučeného a a ukazuje jen sám sebe. Bez toho, aby byl vtipný. „*Mám být klaun a ne být vtipný?*“ To pro mne bylo ze začátku nepopochopitelné. Samozřejmě se stává, že člověk i klaunovi vytáhne ověřený trik a on vyjde, a pak si říkáte, tak přece to funguje. Jistě, je to možné, jen se s tím musí zacházet velice opatrně a zřídka. To už se totiž váže k fixování klaunského výstupu.

Pro mě je klaun cestou k mojí pravdivosti. Způsob, jak se naučit pracovat s vlastní trapností, přijímat ji a dokonce si ji i užívat. *Paní Palma* byla v tomhle ohledu jedna z největších škol. Děkuji, že jsem se s ní mohl seznámit.

Klauniáda mě naučila daleko více se soustředit na práci a okamžik. Díky všem cvičením, která jsem zažil s Gulkem a posléze ověřil s Petrou Oswaldovou, si mohu přiznat, že klaun učí herce koncentraci a soustředění na jevišti a to je pro mě to nejcennější, co mi klaunství dalo. Tím vším chci říci, že ve studiu autorského herectví, autorství obecně, má klaunství své místo. Minimálně pro mě má. Je to jedna z cest, stejně jako Dialogické jednání.

### **6.3 Klaun a já**

Klaun je dítětem ve mně. Nemá žádné předsudky a nesoudí. Jedná instinktivně a vždy s těmi nejlepšími úmysly. Je to pro mě postava, kterou v sobě můžeme najít všichni. Když chceme, můžeme ji nechat vyjít ven a ukázat se, a k tomu nám právě dopomáhá maska – klaunský nos. Díky ní můžeme nechat klauna vyjít ven a být svobodným. Ta naše část, která je zbavená veškerého kritizování sebe sama, jedná okamžitě a nerozmýšlí se, jestli je to dobře nebo špatně. To je na něm to nejsvobodnější. Klaun je pro mě založený na kontaktu s divákem. Bez diváka klaun nemůže existovat, je na něm závislý. Divácké reakce jsou „jídlem“ klauna. Živí ho a dodávají mu energii k dalšímu jednání. Klaun jednoduše potřebuje prožívat a sdílet své okamžiky na jevišti s divákem. O to víc má můj klaun radost, když vidí, že jeho počiny diváka baví. Sdílení toho radostného okamžiku s publikem je pro mě to nejcennější v klauniádě.

## 6.4 Dialogické jednání v průběhu studia

Dialogické jednání jsem začal poprvé navštěvovat na JAMU v Brně pod vedením doc. Marty Musilové. Měli jsme ho v rámci studia jednou týdně, hodinu a půl. Začínali jsme s ním společně všichni z ročníku, kromě Viktora Černického a Tomáše Janyšky, kteří už DJ navštěvovali na Masarykově Univerzitě. Nikdo z nás nevěděl, o co jde. V začátcích jsem měl pocity velké beznaděje a byl sem ztracený. Neustále jsem si říkal: „*Co se po mě teda chce? Co mám dělat?*“, připadalo mi to celé hloupé a zbytečné. Navíc velice často docházelo k tomu, že se lidé zavírali do sebe a vyplavovali se na povrch velmi negativní emoce. Cítuji pár svých reflexí z průběhu mého studia.

## 6.5 Reflexe z DJ

Moje úplně první reflexe - 18.2.2014 první semestr na JAMU

*„Zkoušení pro mě bylo velmi zajímavé. Hlavně vidět své kolegy při takto niterných pocitech je velmi inspirující. Pro mě samotného je tohle zkoušení ještě dlouhá cesta. Díky zkušenostem z mého bývalého působiště jsem věděl zhruba o čem jde<sup>28</sup>. Ale samotné zkoušení pro mě bylo vlastně úplně nové. Proto jsem byl taky hodně zvědavý na své spolužáky. Mě osobně trvá déle než se dokážu dostat hlouběji k sobě a zbavit se pocitu, že se někdo dívá. Abych dokázal být úplně svobodný ve svém jednání. Většinou jsem se vždycky pohroužil do nějaké zvířecí podstaty sebe sama a ke své dětské hravosti. Přijde mi to jako, když jsem si hrával v dětství sám pro sebe. Hrál jsem si sám pro svoji zábavu. Občas mi prostě dělá problém poslouchat v sobě ten druhý hlas. Občas mám pocit, že ho slyším a dokážu na něj reagovat, ale většinou je to vlastně takový vnitřní dialog a já už ani vlastně nevím, který z těch dvou nebo více osob v sobě sem. Rád bych to zkusil na delší čas. Myslím si, že bych se dokázal dostat ještě daleko hloub do svého "nitra". Je to vlastně pro mě i taková drama terapie. Je v tom absolutní svoboda. Jen se člověk nesmí bát ji využít no a zbouřit všechny bloky, které v sobě má. Moji spolužáci jsou na tom určitě nějak podobně. Myslím si, že pro všechny je to velmi těžké takhle se otevřít před "neznámými" lidmi. Určitě se to bude ještě hodně vyvíjet. Jsem na ně velmi zvědavý jak to bude vypadat teď.“*

Reflexe druhého semestru – 26.6.2014

*„Zkoušení u mě zaznamenalo určitý posun. Tedy aspoň z mého úhlu pohledu. Tím, že si zapisuji Vaše poznámky. Poté se na ně snažím soustředit. Většinou se mi stává, že hodně "zbrkle" přecházím od motivu k motivu. Nezkoumám, co dělám. Přijde mi to, že přijde vlna =*

---

<sup>28</sup> Na umělecké VoŠ jsem se díky pedagožce Vandě Drozdové seznámil s principem Stanislavského *Veřejné samoty*. Zde jsme také prováděli zkoušení, které velice připomínalo Dialogické jednání.

*nápad, který mě začne unášet a posouvá se dál a já se na ní vezu a hrozně mě to baví. Jenže každá vlna jednou dojde k pobřeží a já musím zase plavat na moře a čekat na další vlnu. V dalším zkoušení jsem se snažil si pohrávat s hlasem a objevovat nový prostor. Také přišlo to, že jsem se schovával. Největší problém mi asi dělá nebýt zbrklý a poslouchat toho druhého v sobě. Je pro mě těžké, když jsem sám a najdu si nějaký ten charakter. Pořád to nějak nehodnotit nebo neposuzovat. Hlavně mám pořád nějaké dilema že by to přece nemělo být hraní. Možná hraní pro sebe. Jenže ty lidi jsem před tím už viděl, že tam sedí a seděl sem vedle nich. Tak jak si udržet postavu a nehrát pro lidi? Tak na tuhle otázku stále nemám odpověď. Hrát jako by to bylo i se zákulisím to je ono. Jenže na to potřebuju asi víc zkoušení. Vždycky když už se do toho docela dostanu tak je konec a nebo to dlouho nemáme. Ještě bych se rád vrátil k mému poslednímu zkoušení. Což bylo vlastně dialog Velkého Vojty a Malého Vojty. Dospělého s dítětem. No nějak si myslím že je to i mojí povahou, že mám trochu tendenci k tomu se nějak peskovat vnitřně. Ono je to vlastně hra, člověk záměrně nedělá protože je líný a potom se za to ještě může peskovat. Zajímavé no doufám, že se budeme potkávat více příští semestry.“*

Při zkoušení DJ se velice často mluví o kondici. Tím se míní to, že když dojde k nějaké pravidelnosti ve zkoušení, člověk se dostane do kondice. Jsem velice rád, že to zde zmiňuji, protože mi přijde jako jedna z velmi zásadních věcí u DJ. Stejně jako herec potřebuje hrát, aby získal kondici ve hraní. Je to takto ve všech profesích. Zpět tedy k reflexím. Mluvím o tom záměrně, protože jsem to cítil jako velice zásadní při veškerých pokusech s DJ.

Reflexe z 6.9.2015

*„Dialogické jednání je pro mě velmi cenné, hlavně pokud ho máme pravidelně a já si stihám vnímat rozdíly mezi jednotlivým zkoušením(...) Jen cítím že pokaždé když mám zkoušet po dlouhé době je to vlastně od začátku a já zapomíná na věci, které už jsem si předtím našel nebo osvojil. Znovu se snažím "do toho dostat" a uvolnit se, ale zároveň i nějakým způsobem kontrolovat. Musím ale říct že jsem si objevil pro sebe hodně věcí ve kterých bych rád dál pokračoval a více vyzkoušel. Občas mi dokonce přišlo že tomu "přicházím na kloub". Podle mě jde vlastně o to nebýt v civilu ale prostě pustit uzdu na nechat jednat postavy které si vytvářím v hlavě ale s těmi zároveň být schopný komunikovat za sebe jako Vojtu. Pro další zkoušení si vždy musím zopakovat to co jsem dostal jako reflexi naposledy. I když ne vždy se to daří udržet, myslím že při menších intervalech zkoušení to jde líp. Taky mi vyhovuje mít delší čas na zkoušení. Chvilu to trvá než se do toho dostanu a taky než si uvědomím co vlastně chci a co dělám. Chtěl bych si pořádně vyzkoušet zpomalený film ke kterému jste mě několikrát nabádala ale vlastně když jsem ve zkoušení málo kdy jsem se dokázal zastavit a dostat do toho. Tohle je asi vše.“*

Velkým tématem se stává moje zbrkllost. Na to navazuje „slavné“ asistenty používané „Dejte si čas“. Tuto frázi jsem po prvním semlestru na KATaPu nenáviděl. Měl jsem pocit, že jsem stále nucený k tomu, abych jednal pomaleji a

nechápal jsem, proč. S odstupem musím říct, že jsem pochopil, co je tím myšleno, a všiml jsem si, že to funguje. Skutečně jsem, mám to v povaze, občas jako neřízená střela. Tím pádem si mála věci stihnu všimnout, proto musím zpomalit.

Zimní semestr 2016/2017 – DAMU - KATaP

*„Dialogické jednání pro mne díky tomu, že jsem nastoupil na KATaP získalo jiný rozměr. I když jsem ho dělal na JAMU tři roky, až tady jsem zjistil „k čemu“ mi může být. Nevím, jestli je to správně nebo ne. Nebo spíš určité je, protože je to o mě, k čemu mi DJ je, ne? Dokážu ho využívat pro sebe a to si myslím je můj největší posun. Je to asi také tím, že předtím jsem vůbec nevěděl souvislosti DJ. Nebylo to prostředí, kde se (jako tady) všechno k DJ odkazuje. Spíš to byl takový předmět, který jsem nevěděl, proč máme a co je jeho cílem. Zde je to daleko jasnější a i já si DJ více užívám, když vím k čemu mi to je, můžu to využít. Poprvé když jsem na DJ našel svého skřeta, měl jsem pocit, že to tam nepatří nebo, že už to je spíš hraní si pro sebe. Říkal jsem si, že to bude super si ho znova zkusit, ale zároveň jsem měl strach, že když už tam půjdu s tím, že si ho chci zkusit tak poruším základ DJ. Tak jsem to nedělal, ale většinou se stejně objevil. A to mě dovedlo k jakémusi boji s ním. Pořád se mi ale nepodařilo najít mu rovnocenný protějšek. Pak se zase objevilo pár zkoušení, kdy se skřet vůbec neobjevil. Jednak asi ze strachu abych nebyl pořád stejný a pak taky jsem nechtěl. Pak se objevili jiní. Myslím si, že jsou ze stejného základu, je tam společná emoce napětí, ale tělově jsou jiní. Každopádně mě toto hledání moc baví. Doufám, že brzy najdu skřetovi adekvátní protějšek.*

*Vojtěch Hříbek 7.1.2017“*

V tuto chvíli jsem měl zase pocit, že jsem přišel na to, co to DJ je, a proč bych ho měl dělat. Nějak jsem byl pořád dychtivý nějakého výsledku. Je těžké dělat něco, kde vlastně nevíte, jestli to děláte správně, ale pořád se snažíte to dělat správně a někdo vám dokola opakuje, že žádné správně není. Nejste vlastně schopni tomu uvěřit, protože přece musí existovat nějaké správné, pravé dialogické jednání, to „ono“. Bylo to zejména o hledání, proč bych ho měl dělat? Potřeboval jsem nutně najít v něm nějaký smysl. Využití této techniky. A to jak víme už je samotné špatně.

*Reflexe dialogického jednání – letní semestr 2017*

*Nejprve zde vypíšete své poznámky, co jsem si psal postupně podle data.*

*Projevovat vztek, nebát se ho projevit – tím může nastoupit uvolnění a může mě to dostat k jinému směru než přepětí/vztek*

*Zveřejňovat vnitřní komentáře, říci ho nahlas!*

*Vyslovit něco a uvědomit si to že jsem to vyslovil, tím si mohu uvědomit, jestli jsem vyslovil vše nebo chci ještě něco dodat.*

*Pochválit se, přes pochvalu a přijetí toho co se stalo, se může dál rozvíjet hra.*

*Můžeš se pochválit i za to, že chvátáš, ale uvědomuješ si to.*

*Nehodnotit! Základ všeho a všude. Pojmenování situace, určení místa, Třetí osoba, nevzdávat to.*

*Být pozorný, opakovat, nic není balast. I to negativní se dá vygradovat. Oslovovat konkrétně toho druhého, počkat na odpověď, ale být aktivní! Nepovolovat se. Dokončovat gesta, zůstat v reakci, užít si, že je to najednou někdo jiný, může to růst někam jinam.*

*Co znamená moje neustálé chození?*

*Pozdější poznámky už jsou víceméně stejné, stále se opakující.*

***Co tedy s tím?***

*Jsou to jakési opakující se věci, co se mi dějí na DJ. Myslím, že klíčová je v tomto ohledu kondice. Chodit na DJ, alespoň 2x týdně. Tím bych si myslím dokázal více pamatovat, co po sobě chci, a nesoustředit se na to tolik při samotném zkoušení. Určitě tedy ne dvakrát za den. To jsem také vyzkoušel a není to úplně ideální. Příští semestr bych také velice rád vyzkoušel filiace, jelikož mne velmi zajímá možnost většího času.*

Nakonec tedy poslední a nejaktuálnější reflexe DJ.

*Reflexe na základě poznámek k DJ za zimní semestr 2017/2018*

*„V tomto semestru se mi podařilo pojmenovat nejčastější prvky objevující se při mém zkoušení. Je to hlavně díky trefným poznámkám od Jana Zicha. Nijak tím nechci hanit poznámky od ostatních asistentů, jen mám pocit, že to jak on mi formuluje to co vidí je nejsrozumitelnější mému chápání. Možná je to způsobeno jeho vyjadřování, teda určitě je. Díky tomu, že jsem letošní semestr strávil převážně po jeho „dohledem“ cítím takový posun. Velký objev je pro mne to, že konečně rozumím tomu známému „Dejte si čas“ (to neznamená, že bych to praktikoval) každopádně si to daleko více uvědomuji. Důležité pro mě taky je, že není špatně, že se mi pořád objevuje téma velmi kontrastních dvojic a opačných pólů, což je taky způsobeno mým spěchem. To si tedy myslím já. Chci se tedy v příštím semestru více soustředit na to, abych si počkal na reakci partnera, a vyhnul se tedy kritice. Je to pro mě velký úkol, který si záměrně říkám teď, abych na něj nemyslel při každém DJ. Za velmi důležité taky považuji, že jsem objevil to, že je důležitý vztah. Nejde o to aby byli postavy kontrastní, což jsem měl předtím pocit, že musí být, aby bylo snadné je odlišit. Nejdůležitější je tedy vztah mezi nimi. Další věc, kterou jsem objevil, je přepětí a úplné uvolnění. To se velmi úzce spojuje s mojimi extrémními postavami, polohami, které se mi velmi často při zkoušení objevují. Pak je tady ještě otázka nějaké větší upřímnosti, kterou trochu postrádám, a to jde ruku v ruce s odvahou si to dovolit. Protože cítím, že mám v sobě nějakou našťvanost a nedám ji najevo a ona tam je, je to vlastně partner který je našťvaný, ale neprozradí se to, nebo lépe já ho nenechám to prozradit, protože se bojím.“*

Cítím, že se mi v poslední době podařilo při DJ výrazně zklidnit. Což sám o sobě považuji za pozitivní. „Dávám si čas“ což je myslím zásluha KATaPu.

## **6.6 Filiace**

*„Seminář rozvíjí a prohlunuje sebezkušenost studenta nabytou v rámci dialogického jednání s vnitřním partnerem.“ Takto je předmět popsán v informačním systému*



DAMU. Tento předmět vede Eva Slavíková, která je žačkou Ivana Vyskočila a dlouholetou asistentkou *DJ*. Prakticky se jedná o prodlouženou *DJ* v menším počtu lidí a větším času pro každého účastníka. Pro mne je to velice přínosné, pokud mohu jít víckrát po sobě, většinou tedy 3x za dvě hodiny na 5-10 minut na „plac“. Cítím zde daleko větší volnost a hravost. Je to hlavně o kondici, o které jsem se již zmínil. Větší časové rozpětí mi umožňuje daleko více zkoumat a soustředit se na jednotlivé okamžiky, aniž bych se hrnul v před. Samozřejmě, ne vždy je zkoušení ideální. Musím však říci, že prozatím jsou pro mne filiace velkým přínosem.

## **6.7 *Moje další tvorba***

V současné době, připravuji svoji závěrečnou autorskou prezentaci. Autorská prezentace, je „hlavním“ výstupním materiálem na KATaPu. Jde o sólový autorský kus v délce minimálně dvaceti minut. V průběhu studia by měl student vytvořit vždy kratší autorskou prezentaci minimálně deset minut. Proto je na jeho „zakončení“ vyžadován čas dvakrát delší.

Na KATaPu se věnuje nepředmětnému herectví, to znamená „herec“ je na jevišti sám, více méně bez rekvizit. Není samozřejmě zakázáno používat je, nicméně je to doporučeno, protože se práci s nimi nevěnujeme. Tedy je herec sám na jevišti, ale nejedná se zde o žádné monodrama. Vlastně může, výsledný tvar prezentace závisí jen na autorovi. Pro mne je to tedy velký prostor a výzva, jelikož jsem se rozhodl, že do své závěrečné prezentace zahrnu i klauna.

Můj koncept vychází z tématu: *Čím vším jsem chtěl být*. V průběhu prezentace tedy procházím od dětství skrze své vzory. Jelikož jsem dítě „odkojené“ televizí, využívám zde hlavně televizní vzory. Jako velmi malý jsem chtěl být zvířetem, protože jsem sledoval hlavně přírodovědné dokumenty. Poté Stevem Irwinem (Lovec krokodýlů). Postupně se moje vzory měnily ve více a více bojovné postavy. Před dospělostí se mým vzorem stává Wolverine<sup>29</sup>. Úplně posledním vzorem před dospělostí mé postavy je dědeček, který sedí na salaši a vypráví svým vnukům moudra. V této chvíli by měl nastat zlom v průběhu představení. Jak říkám,

---

<sup>29</sup> Komiksová postava, mutant, který má vysunovací drápy mezi prsty, jeho mutací je schopnost regenerace.

stále je většina pouze ve fázi konceptu a není tedy fyzicky nazkoušená. Ve chvíli, kdy postava dospěje, měla by se stát klaunem. K této proměně dojde skrz projití „televize“ (Velký televizní rám bude viset před diváky) a tím, že postava projde skrz může se vymanit z jejího sledování, ale „stát se její součástí“. V tuto chvíli se poruší jedno z nepsaných pravidel autorské prezentace a sice to, že by měl být herec na jevišti sám. Nejspíš totiž do „hry“ vstoupí další dva aktéři, klauni.

Klaunská část představení je pro mne důležitá zejména z toho důvodu, že si chci se svými dvěma spolužáky vyzkoušet vytváření klaunského výstupu. Mám zde jednoduchou situaci. Moje postava jako režisér/*Monsieur Looyal*, chce po klaunech vytvoření klaunského výstupu. Jde o nějaký klaunský výstup, které jsou připraveny a zapsány v knize Tristana Rémyho *Klauniády*. To by mělo být pro klauny jednoduchým úkolem. Takový je tedy plán, už se moc těším, jak se nám podaří vypořádat s tímto úkolem. Myslím, že to bude pro mou další klaunskou i jinou autorskou tvorbu velice přínosné.

## Závěr

Díky napsání této práce se mi podařilo zrekapitulovat, čím vším jsem za dobu svých studií prošel. Utříbil jsem si fakta a ujasnil jsem si, co je pro mě důležité. Díky tomu mám pocit, že psát tuto práci nebylo zbytečné a neztrácel jsem tím čas. Velice přínosně hodnotím možnost podívat se zpětně na přístupy a cvičení, které jsem si mohl vyzkoušet, s odstupem času „dát je na papír“.

Netvrdím tím, že jsem se všechno tohle naučil a teď budu skvělý klaun a autorský herec, který bude vždy pravdivý a přirozený na jevišti. To zcela jistě ne. Myslím si však, že mi to pomohlo najít si svou vlastní autorskou a klaunskou cestu, která teprve začíná. Těším se, až opustím bezpečné prostředí školy a budu muset obstát v praxi.

Klauniáda tedy stejně jako Dialogické jednání pracuje s dialogem. V obojím potřebujeme partnera, ať už ho najdeme v sobě samém, jakožto vnitřního nebo ho máme v publiku.

Pro mě osobně jsou obě disciplíny přínosné. Dialogické jednání je pro mě skvělou tréninkovou metodou na hledání mých vlastních témat a postav, které jsou mi přirozené. I když vím, že Dialogické jednání nikdy nebylo myšleno jako metoda, já ji tak využívám. Je pro mě zdrojem a cestou k sobě samému. To je pro mě jako autorského herce jedna z nejcennějších věcí. Navíc mi umožňuje pěstovat si kondici v otevřenosti a pravdivosti při hereckém projevu. Což je zároveň základem pro klauniádu. Při ní si mohu ověřovat materiál nalezený při Dialogickém jednání a zároveň jej modifikovat podle potřeb klauna a diváka. Všechny tyto aspekty jsou pro mě důležité nejen jako pro autora, herce nebo klauna, ale hlavně jako pro člověka a to je pro mě to nejdůležitější!

## Použité informační zdroje

**RÉMY, Tristan.** *Klauniády*, Orbis-Praha, 1968.

**LECOQ, Jacques – BRADBY, David (eds.)**. *The moving body: teaching creative theatre /by Jacques Lecoq ; in collaboration with Jean-Gabriel Carasso and Jean-Claude Lallias*. New York: Routledge, 2001.

**VYSKOČIL, Ivan a kol.**, *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*, JAMU, Brno 2005.

**KOTT, Jan.** *Shakespearovské črty*, Československý spisovatel, Praha, 1964.

**PETIŠKOVÁ, Ladislava.** *Div. Revue č.1*, 10.roč

**HOFFMANOVÁ, Judita.** *CTIBOR TURBA – Inscenační a režijní práce v letech 1966 – 1990*, JAMU, 2011.

**ČERNICKÝ, Viktor.** *Klaunské herecké techniky Daniela Gulka*

*Spolupráca s Ateliérom Fyzického divadla v rokoch 2013 – 2015 (Bakalárska práca)*, Brno, 2016.

**SMOLOVÁ, Zuzana.** *Využití masky v metodě Jacquesa Lecoqa (Bakalárska práca)*. Praha, 2010.

**NADAUD, Pierre.** *Inovace inscenačních uměleckých výstupů Ateliéru Klaunské Scénické a Filmové Tvorby v letech 2012 – 2014*, JAMU, 2015.

**OSWALDOVÁ, Petra.** *Příběhy za maskou – reflexe (Připravovaná kniha prof. Ctibora Turby)*, Praha, 2018.

**SHAKESPEARE, William.** *Král Lear*, překlad L. Celakovský, Praha, 1856

Internetové zdroje

**TURBA, Ctibor.** *Absolventi a studující – charakteristika ateliéru KSFT*, 2004.

[http://www.physicaltheatreschool.jamu.cz/5\\_ABSOLOVENTY\\_STUDUJICI\\_CZ.htm](http://www.physicaltheatreschool.jamu.cz/5_ABSOLOVENTY_STUDUJICI_CZ.htm)

## **Seznam zkratk a značek**

KATaP – Katedra Autorské Tvorby a Pedagogiky

KSFT – Ateliér Klaunské Scénické a Filmové Tvorby

DAMU – Divadelní fakulta Akademie Múzických Umění

JAMU – Janáčkova Akademie Múzických umění

DJ – Dialogické jednání

ML – Monsieur Looyal