

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Dramatická výchova

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**DIVADLO JAKO KAŽDODENNÍ ZPŘÍTOMŇOVÁNÍ**

**Bc. et BcA. Jan Mrázek**

Vedoucí práce: Mgr. Ivana Vostárková

Oponent práce: Doc. PhDr. Josef Valenta, CSc.

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Drama in Education

**MASTER THESIS**

**THEATRE AS MAKING THE EVERYDAY EXPERIENCE  
PRESENT**

**Bc. et BcA. Jan Mrázek**

Supervisor: Mgr. Ivana Vostárková

Opponent: Doc. PhDr. Josef Valenta, CSc.

Date of Apology:

Academic Degree: MgA.

Prague, 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

<b>DIVADLO JAKO KAŽDODENNÍ ZPŘÍTOMŇOVÁNÍ</b>
----------------------------------------------

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

Praha, dne 19. 11. 2021 .....

.....

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.



## **Abstrakt**

Název *Divadlo jako každodenní zpřítomňování* propojuje autorovy zkušenosti ze stáže v polském Teatru Węgajty s jeho výchovně dramatickou praxí. Předmětem práce je fenomén zpřítomnění v divadelní improvizaci a jeho význam pro budování identity jedince. Práce si klade otázky po metodě, tedy *jak* se zpřítomněním naložit ve výchovné dramatičce. Autor vedle sebe staví své zkušenosti, teorii výchovné dramatiky, pojetí Teatru Węgajty, spolu s ním pojetí Jerzy Grotowského a Barbovy divadelní antropologie, psychosomatickou literaturu (Keleman, Csíkszentmihályi), psychologickou literaturu (gestalt terapie) a fenomenologickou literaturu (Merleau-Ponty).

**Klíčová slova:** zpřítomnění, přítomnost, tady a teď, psychosomatika, Teatr Węgajty, výchovná dramatika, divadelní antropologie, gestalt, improvizace, theatre games, flow, Jerzy Grotowski, jednání, vnímání, prožitek, tělesnost, tělovost, performance, performativní filosofie,

## **Abstract**

The title *Theatre as making the Everyday Experience Present* connects the author's experiences from his internship at Teatr Węgajty in Poland with his educational and dramatic practice. The subject of the thesis is the phenomenon of presence in theatrical improvisation and its significance for the construction of an individual's identity. The thesis poses questions after the method, i.e. *how* to deal with disclosure in drama education. The author juxtaposes his experience, the theory of drama education, the concept of Teatr Węgajty, along with Jerzy Grotowski's and Barb's theatrical anthropology, psychosomatic literature (Keleman, Csíkszentmihályi), psychological literature (gestalt therapy) and phenomenological literature (Merleau-Ponty).

**Keywords:** awareness of here and now, presence, here and now, psychosomatics, Teatr Węgajty, educational dramatics, theatrical anthropology, gestalt, improvisation, theatre games, flow, Jerzy Grotowski, acting, perception, experience, corporeality, performance, performative philosophy

## Poděkování:

Děkuji Mutce a Wackovi za to, že jsem s nimi mohl prozpívat karanténu. Děkuji třem sudičkám: Jiřině Lhotské, Ivaně Vostárkové a Janě Pilátové za to, že byly u toho, když jsem se stavěl na vlastní nohy a dovolily mi při tom čerpat z jejich zkušeností. A děkuji všem *starším klukům a holčkám* za to, že se nebojí.

# Obsah

ÚVOD.....	10
1. Popis zkušenosti .....	13
1.1. Lektorská zkušenost.....	13
1.1.1.Přítomnost v divácké zkušenosti .....	14
1.1.2.Improvizace jako divadelní forma .....	16
1.1.3.Tělovost .....	19
1.1.4.Struktura zkušenosti.....	21
1.1.5.Shrnutí.....	23
1.2. Psychosomatická zkušenost.....	26
1.2.1.Prožitek přítomnosti poprvé – intenzivní bytí .....	27
1.2.2.Vlastní trénink .....	31
1.2.3.Dialogické jednání .....	33
1.2.4.Prožitek přítomnosti podruhé .....	35
1.2.5.Shrnutí.....	36
1.3. Stáž v Teatru Węajty .....	37
1.3.1.Náplň stáže.....	38
1.3.2.Divadlo jako každodenní jóga .....	40
1.3.3.Cvičení.....	42
1.3.4.Přítomnost a plán .....	43
1.3.5.„Hození“ do přítomnosti.....	44
1.3.6.Tance, písně a jejich struktura.....	46
1.3.7.Improvizace .....	48
1.3.8.Shrnutí.....	49
2. Teoretická část.....	52
2.1. Fenomén přítomnosti v proměnách vědy .....	52
2.2. Distance od přítomnosti .....	54
2.3. Prožívání a exprese .....	58
2.4. Flow - plynoucí přítomnost .....	63
2.5. Struktura a tvar .....	66
ZÁVĚR.....	69
Seznam literatury .....	72





## Seznam příloh

Příloha I. – Rozhovor s Waławem Sobaszkiem .....	76
Příloha II. – Videá z procesu.....	79

# ÚVOD

V praxi divadelního lektora a učitele dramatické výchovy se mi mnohokrát potvrdilo, že úspěch veškeré naší práce spočívá ve společném *zpřítomnění*. Nejprve je zapotřebí zaměřit se na to, co všichni vnímáme jako skutečné a potom je teprve možné na čemkoliv pracovat. To jsem si ověřil jak v divadelní, tak v osobnostně-sociální rovině výchovné dramatiky: ať už jde o tvorbu divadelního tvaru, nebo o budování identity, není-li v základu procesu uvědomění si své tělové reality, svých skutečných motivací, přání a potřeb v přítomném okamžiku, stavíme na vratkých základech.

Moshé Feldenkrais<sup>1</sup> říká, že „přítomnost je doba, ve které žijeme, a nejdůležitější je to, co uděláme se svým vlastním Já.“ (FELDEKRAIS, s. 13) Vyjadřuje tak předpoklad, který je blízký celé řadě rozvojových systémů 20. století: přítomnost je dějištěm lidského života – vždy novou a stále znova se nabízející možností vstoupit do kontaktu se světem, uchopit život do vlastních rukou nebo si jej nechat protéct mezi prsty. Můžeme tak říci, že vše, na co má jedinec skutečný vliv se odehrává na poli přítomnosti.

*Zpřítomnění*, tedy *uvědomění si sebe sama v přítomném okamžiku*, pak vnímám na základě vlastní zkušenosti a prostudované psychosomatické literatury<sup>2</sup> jako uvědomění si své tělesné reality, tedy souhrnného tělového prožitku v kontaktu s okolím a z toho vyplývajícího prožitku identity, což společně s Ivanou Vostárkovou nazýváme souhrnně jako *tělovost*. Ve výchovné dramatice, která je mimo jiné založená na *prožitku a psychosomatické jednotě*<sup>3</sup> pak cítím potenciál zprostředkovat hráči kontakt s jeho tělovou skutečností.

Rozhodl jsem se tedy ve své praxi věnovat *zpřítomnění* více pozornosti. Zaměřil jsem se zejména na divadelní improvizaci se středoškolskou skupinou. Oslovila mě psychosomatická a fenomenologická literatura a teorie z četby jsem si ověřoval v práci se skupinou. Největším objevem v tomto ohledu však pro mě byla divadelní antropologie a

---

<sup>1</sup> Moshé Feldenkrais (1904-1984) byl původně izraelský strojní inženýr a fyzik, posléze instruktor bojových umění, který vyvinul vlastní psychosomatickou metodu, založenou na sebeuvědomění.

<sup>2</sup> Pro tuto práci jsem zvolil syntézu pojetí Stanleyho Kelemana, Mihaly Csíkszentmihályiho a gestalt terapie.

<sup>3</sup> Machková (2007, s. 11-28) uvádí prožívání a psychosomatickou jednotu mezi principy výchovné dramatiky.

odkaz polského divadelního tvůrce Jerzy Grotowského<sup>4</sup>. Rozhodl jsem se vydat po jeho stopách a strávit rok v Polsku. Tento pobyt vyústil v pracovní stáž v Teatru Węgajty, který je přímým pokračovatelem linie polského antropologického divadla. Ve Węgajty jsem se mimo jiné setkal s pojetím, ve kterém je divadlo a hudba „každodenní jógou“, tedy jakousi soustavnou praktikou, která má svůj cíl sama v sobě. Vedlo mě to k pojmání divadelní improvizace jako soustavného performativního<sup>5</sup> cvičení, vedoucího ke společnému přítomnému kontaktu.

Když se zamýšlím, proč jsem se vydal touto cestou, vedou mé úvahy až do dob, kdy jsem sám chodil do literárně-dramatického oboru. Nebýt toho, zřejmě bych se k divadlu vůbec nehlásil – nerozuměl jsem tomu, proč se lidé na jevišti tváří, že jsou někdo jiný. Naopak mi vždy dávalo smysl divadlo, kde herci se svým divákem komunikují a nezastírají, že jde jen o divadlo. Tak jsem to jako malý cítil ze záznamů Cimrmanů, Horníčka a Wericha a na vlastní kůži to pocítil na prvních divadelních přehlídkách. Bylo to jiné divadlo než představení v kulturním domě, na která jsme chodili se školou. V těchto představeních účinkovali *starší kluci a holky*, kteří hráli o svém světě, byli sami sebou a bylo z nich cítit, že si stojí za tím, co dělají. Nebyli odděleni divadelní rampou, hráli na dosah ruky, mnohdy v aréně a já měl pocit, že promlouvají přímo ke mně, jako by mě vyzývali: *udělej taky něco!* Ne vždy si pamatuji, jak se ta představení jmenovala a o čem byla, ale pamatuji si tuto přítomnou rovinu divadelní komunikace, která se odehrávala *tady a teď* mezi nimi a mnou. V tu chvíli to bylo dokonce důležitější než představovaný příběh nebo jeho téma. Přítomnost těchto *starších kluků a holek*

---

<sup>4</sup> Jerzy Grotowski (1933-1999) byl polský divadelní tvůrce, který svou tvorbou a výzkumem výrazně proměnil podobu divadla 20. století. Nejprve režisér repertoárového divadla se postupně stal režisérem-učitelem a divadelním experimentátorem. K tomu došlo v šedesátých letech, v době vrcholu práce *Teatru Laboratorium*. V sedmdesátých letech Grotowski ohlásil, že divadlo jako takové opouští, a začal se věnovat aktivitám na pomezí divadla a *setkání* (*Paradivadlo, Divadlo zdrojů* aj.). Poslední období jeho práce – *umění jako vehiculum* – přirovnává Peter Brook k práci v klášteře: stejně jako se mniši v kláštěrech zabývají například hrnčířstvím, zabývali se zde zájemci divadlem, které však nebylo určeno divákovi. (BROOK, SaD, 1996, s. 130)

<sup>5</sup> Přívlastku *performativní* v souvislosti s *cvičením* používám, neboť mám za to, že postihuje spojnici mezi pojetím výchovné dramatiky a pojetím *Teatru Węgajty*. Pojem *performance* vnímám ve smyslu zkoumání *performance studies*, jako *uskutečňování určitého jednání* (PAVIS, s. 297). Spojuji jej s Grotowského pojetím: herectví má povahu aktu, tedy skutku, činu (herec se polsky řekne aktor, anglicky actor). Přívlastek *performativní*, jak jej vnímám, tedy spojuje různá pojetí uměleckého vyjadřování, zdůrazněním aspektu *uskutečňování*. Nechci tedy tímto pojmem zasahovat do zavedeného názvosloví výchovné dramatiky, ale spíše postihnout, co ji spojuje s pojetím *Teatru Węgajty*.

pro mě byla výzvou ke stejné odvaze a upřímnosti – neschovávat se za výmluvy, za falešné obrazy skutečnosti, ale mluvit sám za sebe. Začal jsem tedy hledat způsob, jak na tuto výzvu dát uspokojivou odpověď.

Součástí odpovědi je i tato magisterská práce. Zajímá mě *zpřítomnění v divadelní improvizaci a jeho význam pro budování identity jedince*. Stavím na základech výchovné dramatiky, ale opírám se o zkušenost s příbuzným divadelně rozvojovým pojetím *Teatru Węgajty*. Budu postupovat od svých zkušeností, pro které pak budu hledat vysvětlení v literatuře. Nejprve nastíním svou praxi trenéra divadelních sportů, neboť mezi jinými podobami mé praxe (literárně-dramatický obor, divadelní lektorství, režie dospělého amatérského souboru aj.) nejlépe charakterizuje *zpřítomnění* jako předpoklad pro výchovně dramatické cíle. Poté se zaměřím na svou vlastní psychosomatickou zkušenost, zejména z předmětů na DAMU. Tyto zkušenosti výrazně ovlivnily mou lektorskou práci, díky nim jsem nahlédl fenomén *zpřítomnění* zevnitř. Zkušenost lektorskou a psychosomatickou pak postavím do světla stáže v *Teatru Węgajty* a jeho tvůrčího divadelně rozvojového pojetí se základem v divadelně antropologické tradici. Moje praktické zkušenosti vznikaly souběžně s teoretickým poznáním, proto je budu již ve zkušenostní části dokreslovat citáty autorů, se kterými posléze pracuji v části teoretické. Vedle toho se budu opírat o citace ze svých deníků a reflexí. Rovněž zde zapojím výchovně dramatickou literaturou, abych své zkušenosti oborově zakotvil. V teoretické části pak představím psychosomatické a fenomenologické texty (Keleman, Csíkszentmihályi, gestalt terapie, Merelau-Ponty), s cílem popsat strukturu psychosomatického prožitku přítomnosti, souvislost s jednáním a význam tohoto prožitku v budování identity jedince. Vedle toho postavím divadelně antropologickou literaturu (Grotowski, Barba, Pilátová), která reprezentuje pohled z hlediska *Teatru Węgajty*.

# 1. Popis zkušenosti

## 1.1. Lektorská zkušenost

Otázkou *zpřítomnění* jsem se ve své praxi začal vážněji zabývat v roce 2016, kdy mi bylo svěřeno vedení středoškolského improtýmu Stře.L.I. (Středoškolská liga improvizace). V průběhu této tříleté praxe jsem si osvojoval hry a cvičení, vycházející z *theatre games*<sup>6</sup> a začal pojímat improvizaci jako metodu. Improvizace je „*jednání bez předem dané předlohy, jednání, které vzniká teď a tady.*“ (MACHALÍKOVÁ, MUSIL, s. 10) Zaměřoval jsem se tedy na to, jak lze dospět ke spontánnímu jednání teď a tady. Stře.L.I. se zabývala zejména *divadelními sporty*. Hry a cvičení *theatre games* jsem však uplatňoval i ve vedení literárně-dramatického oboru, lektorských programů, workshopů nebo individuálních lekcí.

V této kapitole používám termínů metoda, metodický postup, hra, technika a cvičení. V praxi jsem si navykl užívat tyto termíny určitým způsobem: metodě rozumím jako obecnému pojmenování způsobu, *jak* něčeho dosáhnout, spíše ve smyslu principu než konkrétního postupu. Metodický postup pak vnímám především jako strukturalizaci metody z hlediska posloupnosti cílů, řazení technik, cvičení a her a aplikaci principu metody do praxe. Hra je pak dobrovolná činnost, jež má svůj účel sama v sobě. (HUIZINGA, s. 33) To však ve výchovné dramatice není celá pravda, neboť učitel ví i o jiných cílech, které hra může mít (sociální, osobnostní i dramatické) a s tím vědomím hru zařazuje do metodického postupu.<sup>7</sup> Technika je pak podle Valenty konkrétní operacionalizace metody, tak jak je prováděna v rámci hodiny. Můžeme ji vnímat podobně jako cvičení, s tím rozdílem, že cvičení vede k zafixování nějaké dovednosti. (srov. s VALENTA, 2008, s. 47–49) Cvičení bylo hlavním pojmem oné *každodenní performativní jógy* Teatru Węgajty. V návaznosti na tuto zkušenost a na pojetí Stanley Kelemana (viz kapitola Struktura a tvar) pro mě cvičení spíše než k fixování

---

<sup>6</sup> *Theatre games* můžeme přeložit jako *dramatické hry, improvizace pro divadlo, herecké hry* apod. (VALENTA, 2008, s.33). Jana Machalíková v návaznosti na *theatre games* používá označení *improvizační hry s pravidly*. Lze je též opsat širším výrazem *divadelní sporty*, což je výraz, který s ohledem na povahu mé praxe budu používat. Jedná se o proud improvizáčních her a cvičení, vycházejících zejména z práce Violy Spolin, Keitha Johnstona nebo Paula Sillse. V českém prostředí se jimy zabývá zejména sdružení Improliga, které mimo jiné sdružuje improvizáční týmy, které se zaměřují na improzápasy.

<sup>7</sup> “Geoff Gillham trefně podotýká, že v příbězích školních dramát jde vždy o dvě hry: **hru pro děti a hru pro učitele.**” (CLARK, s.24)

dovednosti, vede k postupnému přetváření struktur zkušenosti, prožívání a jednání v souvislosti s tělesnými strukturami.

Rovněž se zde dotknu rozdílu mezi herectvím a hráčstvím. Dle Machkové (2007, s. 168) je dospělé herectví charakterizováno vyspělou vnější i vnitřní technikou, kterou si dítě není z hlediska vývojové psychologie schopno osvojit až do období dospívání. Tehdy je vhodné použít spíše označení hráčství, které vychází z předpokladu, že dětské scénické jednání by mělo být založeno na jeho přirozené schopnosti spontánního ludického chování. Já budu při popisu svých aktivit obecně používat označení *hráč*, neboť forma improvizovaného divadla je sama o sobě hrou.<sup>8</sup> Z hlediska úvah o performativním a antropologickém divadle se ostatně můžeme zamýšlet nad tím, zda performerství jako takové nemá spíše blíže k hráčství než k herectví.

### **1.1.1. Přítomnost v divácké zkušenosti**

Různí divadelní tvůrci přistupují k divadelnímu *tady a ted'* různě. Někteří usilují o to, aby se divák co nejvíce ponořil do fikce a zapomněl, že sedí v divadle. Jiní se to divákovi naopak snaží připomínat a poukazovat na to, že se nejedná o nic jiného než o divadlo.<sup>9</sup> První možnost *zpřítomňuje* nějaké *tady a ted'* odjinud, zatímco druhá ještě více *zpřítomňuje* aktuální *tady a ted'*. Jana Pilátová jednou popisovala zážitek, který charakterizuje tento rozdíl. Ve čtyřech letech byla na *Cyranovi* a došlo tam k havárii: v průběhu představení spadla součást scénografie, muselo se zhasnout a přerušit představení.

*A já si říkala: „No, to je báječný, ted' už to všichni vědí, že to není doopravdy.“ Ale oni za chvíli rozsvítili, balkon byl na místě a*

---

<sup>8</sup> Teatrológický slovník rozlišuje mezi divadlem dramaturgickým a performativním, a to na základě otázky, kde se odehrává ona hra s divákem. „Uplatnění hry v divadle dává rozlišovat mezi divadlem dramaturgickým (...) a divadlem performativním, ludickým, které má přímo formu hry, takže text zde nehlídá hranice své literární a dramaturgické interpretace.“ (PAVLOVSKÝ, s. 116.)

<sup>9</sup> V dějinách divadla se rozlišuje divadlo založené na *iluzi* (PAVIS, s. 194) a divadlo *anti-iluzivní*, nebo také *antidivadlo*. (PAVIS, s. 30) Například Richard Wagner usiloval o to, aby se divák co nejvíce ponořil do iluze představovaného světa. Kostýmy a scénografie musely co nejvíce odpovídat realitě, využíval různých technologií pro co největší reálnost scény. Zakazoval hudebníkům ladit nástroje v orchestřišti a neschvaloval potlesk v průběhu představení. Tyto projevy vnímal jako nežádoucí – připomínají divákovi, že sedí v divadelním sále a sleduje divadlo. (BROCKETT, s. 630) Oproti tomu například Bertold Brecht se efektem *zcizení* (PAVIS, s. 430) snažil divákovi připomenout právě tuto skutečnost a poukázat na to, že diváci spoluprožívají fikci. Augusto Boalo už diváky přímo vyzíval, aby se sami zapojili do dění a učili se tak jednat. (PILÁTOVÁ, 2009, s. 366).

*dělalo se, že se nic nestalo. A to mně zůstalo v hlavě – jak je toto možný! Zkrátka jsem toužila po divadle, kde to, co se stane, se opravdu stane! Bere se to v potaz. (Mladá na malý, s.14)*

Připravené *tady a ted'*, tedy fikce Cyranova příběhu, narazilo na skutečné *tady a ted'*. Tato zkušenost potvrzuje i mou diváckou zkušenost, že při sledování divadelního představení vnímám vždy dvě základní složky představení: *složku připravenou a složku plynoucí, proměnlivou*. V běžném interpretačním divadle je touto připravenou složkou sama *inscenace*: tedy jakási idea konceptu sestávajícího se z dramaturgie, režiséře, scénáře, divadelních prostředků, inscenačního klíče, ale i scénografie apod. Složku plynoucí si pojmenovávám jako *přítomné dění* – tedy samotný průběh představení, ve kterém se koncept inscenace skrze herce *představuje* divákům. U různých tvůrců opět nacházím různé přístupy: u jedněch sleduji, že představení je prezentací konceptu skrze divadelní dění, u druhých, že hlavní je právě divadelní dění, kterému koncept pouze slouží. Nositelem *přítomného jevištního dění* je především člověk, který stojí na jevišti – tedy herec nebo hráč. Ve způsobu jeho scénického bytí pak rozpoznávám, jaký je vztah mezi konceptem a děním. Je úkolem hráče naplnit koncept role nebo projevit sám sebe?<sup>10</sup>

Vraťme se ke zkušenosti z divadelních přehlídek. Amatérské divadlo bývá oproti profesionálnímu mnohem méně výrazově vyhraněné. Mnohdy nemůžeme přesně říci, zda je způsob práce s konceptem a divadelním děním záměrný, nebo ne. Prostředky bývají omezené, a tak se tvůrci na-příklad snaží hrát iluzivní divadlo, s důvěrou že divák uvěří, že ikeácký stoleček je konferenčním stolem v kanceláři bussinesmana.

Když je mým úkolem k představení něco říci, většinou hledám připomínky někde na škále mezi iluzivností, antiiluzivností, konceptem a děním. Může se stát, že koncept spíše překáží *divadelnímu dění*, než že by ho rozvíjel – říkáme pak, že to „šustí papírem“.<sup>11</sup> Režijní záměr například předpokládá, že z chlapce, který hraje třídního násilníka, půjde strach. My však vidíme především, že se stydí a neví si s rolí rady. Přítomné působení člověka na jevišti odkrývá rozpor mezi konceptem a děním. Hráč se snaží vyjadřovat například vztek, ale my

---

<sup>10</sup> Tuto otázku rozpracovává Andreas Kotte a staví se na stranu fyzické přítomnosti herce. S protinázorem mu odpovídá Jaroslav Vostrý (DISK, 2010).

<sup>11</sup> Srovnej s: „*Století režiséra ukázalo důsledky víry v závazné názírací, či interpretační systémy a důsledky přehlížení rozporu víze s realizací (...)*“ (PILÁTOVÁ, 2009, s. 384, podtrhla autorka)

vidíme hráče, který se snaží vyjadřovat vztek a přitom vyjadřuje: „stydím se“, „jsem tu, protože to pan učitel chtěl“, „podívejte, jak jsem šikovný“ nebo mnohdy v případě dospělých, „podívejte, jak mám vypracovanou hereckou techniku“. Vidíme tak, že hráč není na jevišti sám za sebe, že není v jednotě záměr a jeho přítomné působení.

Za nejdivadelnější a nejsilnější divácké zážitky naopak považuji právě ty, kde mezi *konceptem* a *děním* není žádná viditelná distance, jako by obojí vyrůstalo organicky samo ze sebe. Hráči na jevišti jsou zcela ztotožnění s tím, co dělají, až nám přijde nemožné, že je přítomné dění připraveno nějakým konceptem. Jako by si přítomné bytí hráčů samo vytvářelo svůj koncept. Na základě této divácké zkušenosti jsem se při tvorbě představení vždy snažil, aby podoba výsledného produktu vycházela z přítomného dění v improvizacích. Optimální způsob takové práce jsem hledal a hledám. Jak dosáhnout toho, aby divadelní představení bylo *ostrovem přítomnosti*, aby se v něm ukazoval samotný život? (HAVELKA, s. 98) Tento cíl nevnímám pouze jako divadelně estetický, ale především jako osobnostně sociální, neboť právě v přítomné komunikaci hráčů a diváků vidím rozvojový potenciál divadla.

### **1.1.2. Improvizace jako divadelní forma**

*Život se nemusí vysvětlovat, ale vyvolávat, říkal Grotowski.*

(PILÁTOVÁ in ROSTAIN, s. 106)

Svůj úkol v inscenačním procesu jsem tak začal vnímat především v dávání impulzů, které vyvolají spontánní a tvořivé jednání žáků. Dramaturgická a režijní práce, tedy výběr vhodné předlohy nebo tvorba autorského scénáře přichází až poté, co se podaří spontánní tvorbou dospět k něčemu *skutečnému*. Tedy k tématu, kterému nějak všichni rozumíme a je pro nás živé. Další možností je hledat takovou formu představení, která koncept nevytváří, ale zachycuje divadelní dění samo o sobě. Takovou formou může být právě divadelní improvizace ve formě *divadelních sportů*.

V průběhu vedení improvizáční skupiny jsem zjistil, že tato práce není o nic jednodušší než tvorba divadelního tvaru. Naopak je v něčem mnohem náročnější a odpovědnější, neboť připravená složka divadla v improvizaci nemizí, jen se přesouvá do dovedností hráče: „*Největším nepřítelem improvizátora je nepřipravenost.*“ (MACHALÍKOVÁ, MUSIL, s. 12) Hráč se nepřipravuje tak, že by si dopředu vymýšlel konkrétní scénáře, ale připravuje si svou dovednost *jednat* bez přípravy. Na improtréninzích se pracuje zejména na kompetencích koncentrace, kooperace, kreativity a



komunikace a na umění *přijímat nabídky*, tedy neodmítat nápady ostatních, ale konstruktivně je rozvíjet.

Improtým Stře.L.I., byl prvním českým středoškolským týmem. Jana Machalíková, která jej v roce 2002 založila, zůstávala po celou dobu jeho garantkou, a tak jsem měl možnost s ní konzultovat, zvát ji na tréninky a inspirovat se jejím způsobem práce. Machalíková se dlouhodobě zabývá použitím formátu divadelních sportů ve výchovně dramatické práci. Dokládá, že se jedná o velmi vhodnou formu pro naplnění osobnostně-sociálních kompetencí žáka střední školy.<sup>12</sup> Snaží se rovněž rozbít představek, že divadelní sporty jsou pouze povrchní divadelní forma, inklinující k bulvárnosti. Hráči sice improvizují příběhy, které bývají sami o sobě prostinké, to, co však chybí v rovině dramaturgické, může doplnit rovina přítomného bytí hráčů, síla jejich výrazu a kvalita spolupráce. Přítomné dění je zde samo tématem. Divák neprožívá téma příběhu, ale téma hráče: lehkost jeho hry, přijaté a nepřijaté nabídky, vztahy mezi hráči, spontaneitu a především riziko, do kterého hráč vstupuje. Formát divadelních sportů je nastaven tak, aby hráči měli dostatek mantinelů a zároveň svobody pro spontánní divadelní tvorbu a aby k nim byli diváci vstřícní. Soupeření týmů v improzácích je pouhá hra pro diváka – podstata divadelních sportů si žádá, aby hráči obou týmů spolupracovali. Soutěživost nebo sólování by mohly být klasifikovány jako faul. Předpokladem tohoto typu improvizace jsou tedy jasně určená pravidla. Hráč má relativně mnoho vodítek – pravidla jednotlivých improvizčních kategorií, obecné zásady divadelních sportů, téma a prostředí, která zadali diváci, a může se spolehnout i na rozhodčího. Rozhodčí (většinou to bývá pedagog nebo trenér) po celou dobu kontroluje improvizaci a vstupuje do ní skrze pískání faulů. Tím pomáhá improvizátorům svým pohledem zvenčí a zasahuje, když se improvizace nedaří. Navenek má působit arogantně a přísně, ale to proto, aby na sebe strhával nesympatie diváků.

Všechna tato pravidla nahrazují to, co jsem v rovině interpretačního divadla nazval konceptem. Pro cíl vyvolávat spontánní přítomné jednání je tento koncept vhodný, neboť má podobu *formátu*: vymezuje pouze mantinely, v jejichž rámci se může dít cokoliv. Jde tedy o příklad konceptu nastaveného tak, aby přítomné dění podporoval a nepřekážel mu. Nebezpečí, že koncept bude bránit přítomnému dění, však nemizí, jen se přesouvá na pole

---

<sup>12</sup> Machalíková a Musil (s.16-20) staví středoškolskou improvizaci do světla těchto klíčových kompetencí: 1. klíčová kompetence k učení, 2. k řešení problémů, 3. komunikativní, 4. sociální a personální, 5. občanská, 6. k podnikavosti

hráček dovednosti. Každý máme svou představu o tom, jací bychom chtěli být, a tato představa v přítomném okamžiku může narážet na to, jací skutečně jsme.

I v improvizaci můžeme být svědky hráčství, ve kterém je v rozporu záměr a přítomné bytí. I improvizátor může nevědomě vyjadřovat: „podívejte, jak jsem vtipný,“ nebo naopak: „teď jsem to zkazil, prosím nedívejte se na mě!“ a nestát si tak za svou přítomností, tedy být v rozporu sám se sebou. Improvizátor tak zakouší rozpor mezi konceptem a děním nikoliv ve vztahu učitel–žák, ale na poli vlastního vědomí. Tím je otevřen nelehký, ale dle mého názoru nezbytný proces sebeuvědomění, ve kterém žák přebírá zodpovědnost za své vlastní prožívání a za svou vlastní přítomnost. Pedagog musí být o to více zodpovědný za to, aby žák nezůstal s tímto rozporem sám.

Za velkou výhodu divadelních sportů považují, že nabízí prostředky, jak se těmito tématy, které již spadají do osobnostně-sociální roviny, zabývat citlivě. Převedení sportovního ducha do terminologie rozvojového divadla se ve výsledku ukazuje jako velmi vhodné. Dává nástroj, jak hovořit o osobních tématech *věcně*. Pokud se hráč předvádí, je možné na to poukázat vyhlášením *faulu*. Ten vychází z pravidel, jež všichni improvizátoři znají. Připomínka tak není osobní, ale dovolává se objektivních pravidel. Na druhou stranu, pokud si hráč v improvizaci nevěří a nedaří se mu, je možné vyzdvihnout roli spolupráce a kolektivního ducha a hledat způsoby, jak může skupina pomoci jednotlivci.

Sportovní duch objektivizuje osobnostně-sociální kompetence a učí tak hráče věcnému pojmenovávání svých problémů a spolu s tím je vede k postupnému převzetí zodpovědnosti za svůj vývoj. Pojmenování formou *faulu* je výhodné v samotné hře (ať už na tréninku nebo před diváky) – je rychlé, neosobní, hra tak může pokračovat dál a hráč danou připomínku může rovnou integrovat. Přirozeně, že v reflexích je dle potřeby možné tato témata znovu otevřít a pojmenovat: cílem není zatajovat hráčům, že se skrze improvizaci odhalují jejich osobní témata, ale najít způsob, jak pro to vybudovat optimální a bezpečné prostředí.

Pilátová mluví o divadle, kde „*to, co se stane, se opravdu stane*“ a takové divadlo nachází u Grotowského, který „*bral divadlo jako ještě skutečnější než život.*“ (Amatérská scéna) Naráží tím na to, že ve dvacátém století vzniká pojetí divadla, ve kterém vstupuje do hry možnost, že ono *divadelní dění*, ona spoluzakoušená *přítomnost* je míněna vážně. Že přítomnost herce na jevišti není jen přítomností propůjčenou divadelní postavě, ale že se jedná skutečně o osobní přítomnost onoho *člověka*, který z jeviště promlouvá a skrze něj k nám promlouvá *lidství* jako takové. Divadlo pak není ani tak umělecká forma, jako antropologický

experiment.<sup>13</sup> Pilátová (2009, s. 383) pak spojuje tuto novou perspektivu divadla s divadlem antropologickým<sup>14</sup> a rovněž se třetím divadlem.<sup>15</sup> Jinde sice poznamenává, že improvizaci v tomto silném smyslu, kdy je paralelou k našemu životu, si pleteme se zápasem v Improlize (PILÁTOVÁ in ROSTAIN, s.127), moje zkušenost zde však styčné plochy přece jen nachází: *lidské bytí tady a teď*, coby otázku samotného lidství, můžeme zkoumat i skrze formát divadelních sportů, jenž má estetikou blízko k lidem středoškolského věku. Považuji to za dobrý vstup do světa sebeobjevování a sebeprojevování, už jen proto, že bývá radostný.

### 1.1.3. Tělovost

Společně s Janou Machalíkovou jsem se snažil založit improvizaci na tělovém prožitku. Například v cvičení *Jsem a беру* žáci nabíhají do společného živého obrazu a každý sám za sebe pojmenovává, čím je. Vždy jeden v tomto obrazu zůstává a jeho úkolem je znovu pojmenovat, čím je – postoj zůstává stejný, ale pojmenování se mění. Zvláště v začátcích se děje, že hráč naběhne do obrazu se slovy: „*Jsem sloup*,“ a postaví se zcela neutrálně, bez kontaktu se svým tělem. Je pro něj poté problematické vymyslet nové pojmenování, protože neutrální postoj mnoho nápadů neevokuje. Oproti tomu, čím více tělově zapojený postoj je, tím více nápadů přináší. Předstupněm tohoto cvičení může být *chození po prostoru*, kdy se vždy na tlesknutí žáci postaví do *sochy* a pojmenují, čím jsou. Setkal jsem se s tím, že je cvičení zadáváno způsobem: „zastavte se, pak se zamyslete a pak sochu udělejte.“ My jsme na to šli opačně – nejprve nějakým způsobem motivovat hráče, aby se po prostoru pohybovali co nejfyzičtěji (např. „Zaplňujte prostor 3D, čili i pomocí rukou nad vašimi hlavami, i vašich nohou...“), a teprve potom hráče zastavit. Pojmenování *čím jsem*, pak musí vycházet z pozice, ve které se hráč nachází v okamžiku zastavení.

---

<sup>13</sup> Divadlo jako antropologický experiment (HYVNAR, DISK 2008)

<sup>14</sup> Antropologické divadlo je dle Pavise (s. 31) „jistý inscenační trend, který se snaží zkoumat lidskou bytost z hlediska jejích vztahů k přírodě a kultuře, rozšiřuje evropské chápání divadla o spektakulární a kulturní praxi (*kulturní performance*) a vysvětluje je pomocí *etnoscénologického* přístupu. Do tohoto antropologického proudu patří Grotowského Divadlo zdrojů, Barbova divadelní antropologie Schechnerovy inscenace (*Dionýsos 69*), *rituály či akce* skupin jako Fura dels Baus nebo Brith Gof.“

<sup>15</sup> *Třetí divadlo* je pojem Eugenia Barby, označující jisté duchovní společenství lidí na divadelní periférii, kteří podobně vnímají a tvoří divadlo. Je to společný jmenovatel skupin, které vidí v divadle smysl, způsob jak žít, divadlo je pro ně prostředkem objevování vlastní přítomnosti. (PILÁTOVÁ, 2009, s. 217 až s. 219) „Buď-anebo není přece žádná volba, to je ultimátum.“ (PILÁTOVÁ, 2009, s. 219) Třetí divadlo je tedy tato vždy přítomná třetí možnost, vykročení nad dualismus. Příkladem divadla na které se taková charakteristika vztahuje je pro mě Teatr Węgajty.

Cílem tohoto způsobu je probudit tělovost hráčů, neboť právě ta se ukázala být největším zdrojem spontaneity. Skutečné a *přítomné* nápady začínají hráčům přicházet teprve až v reálném prostoru a čase, když do hry zapojují i své tělo. *Hypotetické* nápady, vymyšlené „od stolu“ nemají takovou oporu v přítomné situaci. Stávají se mnohdy konceptem, který spíše překáží dění, protože nevyplývá z přítomnosti. Proto jsem cvičení *Jsem a беру* zadával tak, aby hráči co nejvíce pozor-nosti přesunuli do svého tělesného výrazu. Nejprve se hráči mohou pojmenovat jakkoliv („Jsem učitel.“) potom vždy s přídatným jménem („Jsem našťvaný učitel.“), potom s co největším množstvím informací („Jsem našťvaný učitel matematiky, kterého štvou žáci, protože umí matematiku daleko lépe než on.“) a potom zase jedním slovem („Jsem učitel.“), ale s tím, že všechny tyto informace by měl hráč „dát do těla“. Pokud je hráčovo gesto skutečně tělové, možná z něj nepoznáme, jestli je zobrazovaný učitel matematikář nebo češtinář, nerozeznáme ani přesný důvod jeho našťvání, gesto se ale stane mnohem silnějším impulzem pro spoluhráče, který má na prvního hráče zareagovat. Cílem je, aby hráči nereagovali pouze na informaci „jsem učitel“, protože tak odpoví zase jen informací. Hráči mají reagovat na tělesné napětí, emoci, fyzický pocit. Tím jejich improvizace získává rozměr *jednání* a vychází také ze skutečné přítomnosti – improvizované jednání získává vnitřní logiku, která není vyfabulovaná, ale prožitá.

Tento aspekt improvizace, který razí Jana Machalíková, jsem si spojil se zkušeností ze setkání s Eugeniem Barbou<sup>16</sup>, které proběhlo na DAMU v květnu roku 2017. Zapsal jsem si moment, ve kterém rozebíral téma impulsu:

*Pak si Barba vybral dobrovolníka (...) Potom Barba něco říkal, dobrovolník postával vedle něj, a Barba mu z ničeho nic vlepil facku. Hned jak se mu omluvil, naznačil druhou facku, kterou už ale jen předstíral. Dobrovolník okamžitě zareagoval a uhnul. A tu Barba zvolal: to je organický impuls! Toto je základ improvizace!*  
(Deník, 7. 2017)

Za tímto účelem jsme v tréninzích improvizace věnovali mnoho času hrám a cvičením, zaměřeným na okamžikovou tělesnou reakci. Vybíral jsem cíleně zejména takové aktivity, které vytvářejí situace, kdy není čas na přemýšlení, ale je potřeba jednat rychle: rychle změnit směr

---

<sup>16</sup> Eugenio Barba (1936) Původem Ital, který se na začátku šedesátých let stal prvním stážistou Grotowského a záhy také jeho úzkým spolupracovníkem. Sám posléze založil divadelní laboratoř a na základě spolupráce s Grotowským a svých vlastních cest mimo Evropu vytvořil specifické pojetí divadelní antropologie, jehož hlavní instituce je ISTA – *Mezinárodní škola divadelní antropologie*.

chůze, rychle předat impulz, rychle ukázat určitým směrem – tak aby účastníci zažívali pocit, že si jejich tělo poradí i bez přemýšlení. Přirozeně jsem nechtěl hráče fackovat, tak jako Barba, namísto toho jsem se ale snažil vytvořit takové podmínky hry, aby se účastníci cítili stále překvapovaní, fyzicky pozorní a aktivní. Pro středoškoláky to byla zábavná výzva, byť se ukázalo, že ne vždy se povede tímto způsobem účastníky aktivizovat. V momentech, kdy je skupinová energie na nízké úrovni, hrozí, že onen impulz vyzní do prázdna a je tedy lepší postupovat pozvolna. Rovněž hrozí nebezpečí, že není-li vybudované dostatečně bezpečné a otevřené prostředí, může se účastník zablokovat.

Z počátku jsem zařazoval i vyloženě fyzická cvičení (běh, shyby, protahování), aby si žáci vůbec uvědomili, že nějaké tělo mají. Postupně mi však došlo, že mechanická cvičení sice aktivizují dech a rozproudí krev, ale spíše než probudit tělo, je zapotřebí probudit *vnímání*. Rozcvičky na našich tréninzích byly tedy vždy fyzické, ale už rovnou spojeny s *představou*, jejímž cílem bylo aktivizovat vnímání, např. „představte si, že vaše pravá ruka si začala žít vlastním životem a hýbe se zcela nezávisle na vaší vůli – nechte ji se hýbat a nespouštějte z ní oči.“ Toto zadání má vést jednak ke spontaneitě (ruka se hýbe sama od sebe), jednak k protažení, ale především k zapojení vnímání – pokud by se technika zadávala bez důrazu na zrak, nemuselo by dojít ke koncentraci a uvědomění – pro potřebu improvizace v přítomném okamžiku by to pak ztratilo smysl. Role vnímání ve zpřítomnění se tak ukázala jako zásadní. I z vlastní hráčské zkušenosti jsem dospěl k tomu, že nejprve je zapotřebí zabývat se koncentrací.

#### **1.1.4.Struktura zkušenosti**

*Umění soustředění se musí učit. (MARTÍNKOVÁ, s. 109)*

V určité fázi své praxe jsem si položil otázku: co všechno se podílí na tom, že jsme v přítomnosti? Došel jsem k tomu, že přítomnost se skládá z různých *vjemů* (zrakových, sluchových, vnitřně hmatových...). Začal jsem tedy uvažovat v tom smyslu, že aby člověk mohl v přítomnosti jednat, měl by nejprve trénovat vnímání. Předpokládal jsem, že pokud bude hráč rozvíjet vnímání, musí nutně dojít k přítomnějšímu prožitku. Z těchto úvah čerpám dodnes, se svými tehdejšími závěry se však už neztotožňuji: vnímání a jednání se neosvědčilo oddělovat, stejně jako se nevyplatilo uvažovat tak, lze rozvíjet konkrétní dovednost odděleně od ostatních.

Tréninky improtýmu měly z počátku svou téměř neměnnou strukturu: Na začátku byla rozcvička, většinou pohybového charakteru, ale propojená s vnímáním, tak jak jsem to popsal v minulé kapitole. Poté následovala cvičení zaměřená na spolupráci. I tato cvičení bývala zaměřená na pohyb a spočívala většinou v různých způsobech předávání impulzu, společném vedení apod. Z nich pak vyplynula i cvičení související s verbální improvizací. Teprve v druhé polovině hodiny jsme se pouštěli do plných improvizací. Postupoval jsem podle metodiky Jany Machalíkové a Romana Musila, kteří třídí hry a cvičení na základě čtyř oblastí: **koncentrace, kooperace, kreativita a komunikace**. (MACHALÍKOVÁ, MUSIL, s. 21) Tato „4K“ jsou podle autorů předpokladem improvizace, zároveň by vyučovací hodina měla postupovat vždy v tomto pořadí – nejprve je třeba dosáhnout skupinové koncentrace, poté se naladit na spolupráci, teprve poté pěstovat kreativitu a tím dojít ke komunikaci. Toto pořadí platí i v rámci kurikula celého roku. Jana Machalíková během volitelného předmětu *Divadelní sporty a improvizace* popisovala, že první hodiny se s novou skupinou zabývá pouze budováním společné koncentrace a teprve potom postupuje dál k práci na skupinové spolupráci. I když se se skupinou v průběhu roku dostane k plným improvizacím, v rámci hodiny vždy začíná navozením koncentrace, kooperace a kreativity.

Tento postup jsem tedy vtělil i do struktury svých lekcí. Časem jsem jej však přestal považovat za jediný možný. Žáci mi dávali najevo, že se chtějí více věnovat plným improvizacím namísto cvičení. Zkusil jsem jim tedy vyjít vstříc: po krátké rozcvičce jsme rovnou začali improvizovat ve hře, při které hráči hledají momenty, kdy se v emoci podívají na sebe a poté do publika.<sup>17</sup> Hráčům se v improvizaci nedařilo tyto momenty nacházet, a tak jsme se vrátili o krok zpátky ke hře *Jsem a беру*, kterou jsme pojali jako cvičení, se zadáním „až bude živý obraz kompletní, podívejte se na sebe, a pak do publika.“ Cvičení tak bylo motivováno konkrétní potřebou a dávalo hráčům smysl.

Díky tomu mi došla možná samozřejmá věc, na kterou se ale lehce zapomene, když se lektor slepě vydá cestou nějaké metodiky. Hráč se koncentruje, kooperuje, tvoří a komunikuje v každém momentě naráz. Není tedy nutné koncentrovat se jen zaměřením na vnímání, je rovněž možné začít rovnou jednat a tím se koncentrovat. Podobně jsem to posléze měl možnost zažít v Teatru Węgajty.

Postup „4K“ však považuji za velice cenné vodítko. Vyplývá z něj důležitá zásada týkající se přítomného vnímání a jednání: *kreativita není založena na myšlení, ale na vnímání*.

---

<sup>17</sup> Jedná se o obdobu kategorie *Duet*, kterou jsme ale rozvinuly do plné improvizace.

Onen postup tak má svou logiku, která je inspirativní: snažíme se docílit, aby hráč zaměřoval svou pozornost na vjemy, nikoli na myšlenky. Můžeme tak dosáhnout toho, že hráč bude i svou kooperaci s ostatními zakládat na vnímání a ne na svých předpokladech. Nalazuje se na společné vnímání a objevuje tak společnou přítomnost – tedy něco, co všichni vnímáme stejně a můžeme se na tom shodnout jako na skutečném. Na základě tohoto společného vnímání přítomnosti pak vznikají nápady, které jsou pro tuto přítomnost adekvátní – nejedná se ani tak o nápady, jako spíše o pojmenování společných vjemů. To pak implikuje komunikaci založenou na, v tomto smyslu, skutečných základech, nikoliv na konstruktech myšlení.

Postup od koncentrace ke komunikaci jsem tak neopustil, ale uvědomil jsem si, že se nevyplatí vnímání a jednání v očích hráčů rozdělovat. V začátcích svého lektorství jsem například kladl důraz na to, aby všichni dobře rozuměli tomu, proč postupujeme tak, jak postupujeme. Měl jsem za to, že pokud hráči budou dobře rozumět metodě improvizace, budou se tak *učit učit*. Vlastně jsem se nesnažil vychovávat improvizátory, ale budoucí trenéry, kteří se, stejně jako já, mají snažit porozumět principu. Nyní vidím, že to byla chyba, byť ne fatální – myslím, že v určité fázi by každý učeň měl začít přemýšlet i jako učitel. Narážel jsem však na to, že hráči přistupovali k sebepoznání racionálně, což bylo na úkor spontaneity a radosti ze hry.

Osvědčilo se mi postupovat sice s vědomím struktury prožívání přítomnosti, ale ve vedení lekce postupovat *intuitivně*, raději příliš nevysvětlovat a dávat spíše impulzy. Sebeuvědomění nemusí nutně znamenat racionální pochopení vlastních psychických funkcí, takto se z něj může stát též sebepozorování a sebehodnocení. Poznávat je možné jak racionálně – tedy v kritické distanci od předmětu zkoumání; tak zakoušením – tedy navázáním živého vztahu s tím, co poznávám.<sup>18</sup> Jsem-li předmětem svého zkoumání já sám, vystavuji se nebezpečí, že zůstanu v distanci sám od sebe, a může se tak stát, že namísto spontaneity budu pěstovat svůj falešný sebeobraz.

### **1.1.5. Shrnutí**

Snažím se skrze divadelní sporty přivádět žáky k přítomnému sebeuvědomění, to znamená, nestavět divadelní práci a identitu na hypotetických konstruktech, na tom co nám připadá chytré nebo vhodné, ale na tělovém, přítomném bytí. Za nejpodstatnější považuji překonání rozporu mezi zamýšleným bytím a skutečným bytím. Tento rozpor se na jevišti zřetelně

---

<sup>18</sup> Toto téma jsem se již zpracoval v bakalářské práci *Pravda a divadlo* (s. 48).

odkrývá a v životě má podobu přetvařování, předstírání a sebescénování, bez opory ve „skutečné skutečnosti,“ (srovnej s VALENTA, 2011, s. 34). Člověk tak může snadno ztratit kontakt se svým skutečným já. Proto se snažím u hráčů pěstovat sebeuvědomění, které se opírá o tělový prožitek a vést je k tomu, aby na takovém základu stavěli svou komunikaci – na jevišti stejně jako v životě.

Divadelní sporty shledávám jako formát, který umožňuje prezentovat přítomné dění a je vhodný pro středoškoláky – dává jim mantinely, o které se mohou opřít, ale zároveň jim dovoluje se svobodně sebepoznávat a osvědčovat v situaci divadelní komunikace.

Jedná se o přístup, jehož princip spojuji s přístupem antropologického divadla: herec nezpřítomňuje nějakou fikci, ale ještě více zpřítomňuje aktuální přítomnost. Takový přístup k rolové hře není pro teorii výchovné dramatiky zcela typický. Machková (2018, s. 125) vykládá rolovou hru spíše na základě systémů, které vnímají divadlo jako prezentování fikce. Herec a jeho prostřednictvím i celý divadelní prostor se proměňují v něco, co ve skutečnosti nejsou. (tamtéž) Tento přístup považuji za typický pro teoretické pojetí rolové hry ve výchovné dramatice<sup>19</sup> a souzním i s jeho běžnou argumentací – fikce vytváří bezpečný rámec pro osobnostně sociální projev hráče, jednání ve hře není realitou a dává tak hráči možnost jasně oddělit, kde končí realita a začíná fikce. Na druhou stranu mám za to, že takový argument vystihuje hráčskou přítomnost z hlediska bezprostředního prožitku hráče jen částečně. Je zřejmé, že i v takto nastaveném teoretickém rámci hráč nakládá s vlastním prožíváním, s vlastní tělesností a s vlastní přítomností. Tento aspekt je navíc zdůrazněn oproti tradičním formám divadla už jen tím, že výchovná dramatika má své „mimoestetické, nedivadelní“ kořeny, čímž dle Císaře (s. 13) přirozeně inklinuje k *performerství*.<sup>20</sup> Cílem rolové hry ve výchovné dramatice je tedy tak či tak vědomě čerpat z osobnostních a tedy velmi reálných a ne-fikčních témat hráče.<sup>21</sup> V tomto ohledu je dle mého názoru náš obor bližší

---

<sup>19</sup> Namátkou: (1) „*Fiktivní svět je vnímán aktivně – zpřítomněním tohoto světa je dána možnost vstoupit do něj v rovině hry, takto v něm být, konat a jednat, a to právě díky rolové hře.*“ (MARUŠÁK, 2008, s. 10, podtrhl autor citátu) (2) Clark, Dobson, Goode a Neelands (s. 25) operují s termínem *virtuální přítomnost*, do které hráči vstupují v *reálné přítomnosti*. Dokládají to obdobným pojetím Gavina Boltona, který vidí význam dramatu v koexistenci přítomnosti skutečné a metaforické. „*Skutečnou přítomnost představuje dítě vytvářející drama o pirátech, metaforickou přítomnost pak představují piráti hledající poklad na pustém ostrově.*“ (tamtéž, podtrhli autoři citátu)

<sup>20</sup> Které je zde spojována s *Vostrého scénováním sebe sama*. (CÍSAŘ in PROVAZNÍK, s. 13)

<sup>21</sup> Tím spíše, jedná-li se o hráče dětského, který jak jsme nastínili na začátku tohoto oddílu ani nic jiného než svou přirozenost prezentovat nemůže.



antropologickému divadlu, než klasickému divadlu, založenému na prezentování fikce, vůči němuž antropologické divadlo vzniká. Není tedy mým cílem prosazovat, aby *hra v roli* v rámci výchovné dramatiky byla vnímána optikou antropologického divadla. Spíše myslím, že různé optiky zdůrazňují různé aspekty jednoho fenoménu. Netvrdím, že nelze pracovat stylem *zpřítomňování fikce*, stejně jako netvrdím, že divadelní improvizace, tak jak se ji snažím trénovat, tento aspekt rovněž neobsahuje. Zaměřuji-li se na tělově přítomnostní aspekt hráčství, pak jen jako výraz určitého částečného fokusu mého zájmu, ve kterém vnímám jádro osobnostně-sociální polohy výchovné dramatiky.

## 1.2. Psychosomatická zkušenost

V této kapitole se pokusím přiblížit svůj osobní prožitek přítomnosti, neboť byl určující pro to, jak improvizaci se středoškoláky pojmám. Machková (2007, s. 23) pojímá *psychosomatický* prožitek jako prožitek jednoty vnitřního života člověka s jeho tělem. Objektivní věda by prozkoumala prožitek těla z hlediska neurologie, anatomie atd. Z psychosomatického hlediska však vezmeme raději za vděk tezi *subjektivního těla*, tedy těla „nikoli jak je zkoumá anatomie, fyziologie, nýbrž tělo jako subjektivní fenomén, lidské tělo tak, jak je žijeme, prožíváme.“ (PATOČKA, 1995, s. 1) V tomto pojetí člověk své tělo neprožívá jako souhrn kostí, orgánů a tkání, ale spíše skrze prožitky související s identitou, s emočním prožíváním atd. Tato *psychosomatická jednota* člověka je jedním ze základních principů výchovné dramatiky. (MACHKOVÁ, 2007, s. 23) Používáme ji jako argument pro užitečnost dramatické výchovy v kurikulu: zatímco jiné výchovy rozvíjí vždy jen nějaký z aspektů člověka, dramatická výchova se zaměřuje na člověka v celku. Při hře v roli člověk používá pohyb, hlas, myšlení, a to vše navíc neodděleně od sociální situace.

Samotný *prožitek* je pak základní psychologickou kategorií a zároveň jedním z principů směrů moderní pedagogiky vůbec. Machková (tamtéž, s. 12) jej charakterizuje jako *subjektivní projev individuálního vnitřního života člověka*. Výchovná dramatika se skrze své prostředky snaží působit na prožívání žáka, neboť je-li prožitek dostatečně silný, má potenciál proměňovat osobnost prožívajícího. (tamtéž) Informace mají objektivní platnost, přesto pro naši osobnost mnohdy nejsou natolik důležitá, aby ji proměnila. Oproti tomu prožitek nemá objektivní platnost a jeho faktičnost je problematická. Přistoupíme-li však na to, že *prožitky* jsou ne snad objektivní, ale skutečné, můžeme je rovněž zkoumat a kultivovat.

*Zkušenost* pak vychází z prožitku, ale nejen z něj - je sumou toho, s čím člověk přišel za svůj život do styku, uvztažněnou do komplexní soustavy na jejímž základě se utváří osobnostní postoje. (tamtéž, s. 11) Ve tvorbě zkušenosti tedy vedle *vnímání* hraje roli *myšlení*. Vnímání je dle Junga spolu s intuicí iracionální funkcí, zatímco myšlení je spolu s cítěním<sup>22</sup> funkcí racionální. (JUNG, s. 25 a 26.) Zatímco vnímání mi skrze smysly říká, že něco je, myšlení tomu dává pojem, říká mi *co* to je. Vedle takové definice však lze postavit pojetí Merleau-Pontyho, které klade důraz na aktivní roli vnímání z hlediska porozumění

---

<sup>22</sup> V Jungově pohledu souvisí cítění s *hodnotou*, jeho funkcí je tedy řekněme *hierarchizovat* data zpracovaná myšlením.

vnímanému.<sup>23</sup> K podobnému důrazu dochází i Machková citujíc Nakonečného: vnímání aktivně vytváří smyslový obraz, není jen „ *pouhé civění bez uvědomování.*“ (MACHKOVÁ, 2018, s. 172)

V kurikulu KVD DAMU je vedle předmětů teoretických a metodických také několik předmětů *psychosomatických*, tedy zaměřujících se na tělo tak, jak jej prožíváme. Jde zejména o *Pohyb* s Jiřím Losslem a *Hlas* s Ivanou Vostárkovou. V těchto předmětech jsem pocítil sám na sobě principy práce se svým tělem i to, jak taková práce mění můj duševní svět. Tyto předměty položily základ mé psychosomatické sebezkušenosti.

Když jsem se v prvním ročníku studia na DAMU poprvé takto zažíval, jako by se skokem rozšířily mé fyzické a mentální možnosti. Byl jsem fascinován vlastní koncentrací, energií, výdrží, spontaneitou, kreativitou a sebejistotou. Zatoužil jsem být takto intenzivně přítomný i v každodenním životě a najít způsob, jak tuto psychosomatickou kondici udržet. Dnes to však hodnotím tak, že jsem se na čas stal obětí vlastní snahy. V této kapitole se pokusím nastínit, jak fascinace vlastními možnostmi může být překážkou v rozvoji a jak lze tuto překážku překlenout.

### **1.2.1. Prožitek přítomnosti poprvé – intenzivní bytí**

Počátky mé vědomé psychosomatické zkušenosti datuji kamsi do prvního ročníku studia na DAMU. Tato zkušenost se utvářela postupně a nebyla vždy stejná. Je to spíše mnoho zkušeností navrstvených na sebe, které vytváří polyfonní, celistvý obraz určitého sebeprožívání. Je spojená zejména s pohybovými improvizacemi v hodinách Jiřího Lössla a hlasovými cvičeními v hodinách Ivany Vostárkové. Skutečně celostní psychosomatický prožitek přítomnosti mám však spojen s integračními dílnami Jany Pilátové. V tomto volitelném kurzu jsme postupovali metodou *partitur impulzů*. V návaznosti na Grotowského jsme hledali jakousi vnitřní strukturu pohybového jednání, založenou na živých impulzech. Tuto strukturu jsme nejprve tělesně fixovali a hledali její možnosti. Když byly struktury dostatečně vžity, vstupovali jsme skrze ně do dialogů. Do těchto čistě fyzických akcí jsme pak zapojovali i hlas a slova. Pokusím se zaznamenat svůj prožitek z těchto improvizací tak, jak jsem jej vnímal v jeho nejintenzivnější podobě, a jak se pro mě stal ideálem:

---

<sup>23</sup> „Vnímání je právě takový akt, jenž zároveň, spolu s konstelací dat, vytváří i smysl, který je spojuje –jenž nejen odkrývá smysl, který *data mají*, nýbrž teprve *působí, že nějaký smysl mají.*“ (MERLEAU-PONTY, s. 67)

**Pociťuji, že jaksi více jsem. Je to celistvý psychosomatický prožitek, charakteristický volným plynutím, během kterého si intenzivně uvědomuji *bytí* svého *já* ve vztahu ke světu. Toto *já* neidentifikuji se svou společenskou rolí, ale s *já* původnějším, které jako by všem společenským rolím předcházelo. Bezprostředně zakouším *bytí* sebe mezi lidskými *bytostmi* a zakouším *bytí* lidských *bytostí* coby jedna z nich.**

Jak už vyplývá z minulé kapitoly a z úvah o tělovosti, jádro tohoto prožitku nespočívá pouze v aktivitě těla, ale v *uvědomění* – tělesné faktory, jako zvýšená frekvence tepu a dechu, protažení svalů apod., by samy o sobě nemusely být prožitkem, kdyby nebyly *uvědomovány*. Abych si lépe charakterizoval, v čem tento prožitek spočívá, rozdělil jsem si jej na jednotlivé složky. S čím je spojena intenzita *bytí* mého *já*?

*Pozornost:* Zvýšená schopnost soustředění a zaměření vědomí, zároveň však zvýšený rozsah pozornosti – pozornost tedy nabývá na flexibilitě.

*Citlivost:* Zvýšená citlivost k vnějším i vnitřním podnětům. Intenzivní vnímání barev a linií. Vnitřně hmatové vnímání.

*Organizace vědomí:* Zvýšené uspořádání psychických obsahů, jednotlivé psychologické funkce se podporují, zažívám řád ve svém prožívání.

*Kontinuita:* Vnímání je plynulé a jednání tak plyne organicky samo ze sebe, akce na sebe navazují a neukončují se. Zároveň mizí povědomí o časovém ohraničení.

S čím je spojeno ono *volné plynutí*?

*Spontaneita:* Jednání prožívám jako bezprostřední. Je provázeno pocitem, že „cosi mě vede,“ že mé tělo jedná samo, že má ústa mluví za mě.

*Napojení:* S ostatními partnery v improvizaci spoluprožívám stejnou situaci.

A jakou podobu má onen *vztah ke světu*?

*Propojení vnitřního prožívání a exprese:* Nepocit'uji rozdíl mezi tím, co prožívám, a tím, co vyjadřuji.

*Sebehodnota:* Sebehodnocení přestává být relevantní pro mé vědomí, neboť se všemi výše zmíněnými faktory se projevuje má bytostná sebehodnota, coby lidské bytosti.

Protože se jedná o zkušenost ryze osobní, hledal jsem pro takový *prožitek přítomnosti* odpovídající popis v literatuře. Spojence jsem našel v Jiřím Havelkovi, který rovněž popisuje „*zvláštní stav mysli, kdy je vědomí zredukováno na úroveň čistě přítomného prožívání.*“ (plná citace v poznámce),<sup>24</sup> a to v kontextu divadelní improvizace se skupinou Vosto5.

---

<sup>24</sup> „Nestane se to vždycky, ale díky mnohaletému tréninku při společných vystoupeních a zřejmě také díky velkému propojení s ostatními kluky z Vosto5 v osobní rovině se nám občas podaří dosáhnout při improvizacích tzv. absolutního napojení. Nejen mezi námi na jevišti, ale i s diváky. Je to zvláštní stav mysli, kdy je vědomí zredukováno na úroveň čistě přítomného prožívání. Předpokládá to potlačení mnoha racionálních center v mozku, vypnutí velkého analytického cenzora v hlavě, ohromnou citlivost na ty nejjemnější impulsy. Vnímání je vlastně úplně uvolněné, povoleno a zároveň naprosto soustředěné, jednání je instinktivní a přitom vědomé. Dá se to snad připodobnit ke stavu lehkého transu. (...) Člověk se necítí jako samostatně myslící jednotka, ale jako jeden z elementů složitě komplexu, jako jedna souřadnice v časoprostorové síti, kterou formují jak diváci, tak spoluhráči na jevišti svými verbálními i tělesnými projevy, a síť naopak zpětně ovlivňuje vaši pozici. Jste všichni unášeni v proudu lávy přítomnosti, v níž se rodí nápady z okamžitých impulsů, tryská spontánní energie. Jste součástí živoucího organismu. Nemá to ovšem nic společného se změněnými stavy vědomí, třeba jako při hypnózách nebo po požití halucinogenů. Mozek není vypnutý, jen se ho podařilo na chvíli ošálit, vyvést z jeho ustálené rovnováhy, vysadit prefabrikované vzorce. Spíš než „jako na drogách“ je to stav jako při ping-pongu. Kdybyste před každým úderem analyzovali protihráčův úder, zvažovali, jakou rotaci zvolit na jakou faleš, míček byste nikdy neodehráli. Vnímání je zaostřeno pouze na tu jednu jedinou činnost, naplno pracují ty části mozku, které reflexivně sledují všechny impulsy, podněty, letmé záblesky, vyhodnocování se pak děje ne přes analytické procesy, ale tou nejkratší možnou cestou, která může překvapit i samotného hráče. „Jak jsem to vlastně odehrál?“ Jednáte instinktivně, ale také měníte taktiku. A hlavně – kdybyste neprošli tréninkem, nezahrajete nic, nebudete mít nic ze hry ani vy, ani diváci. (...) Jsem přesvědčen, že tento zážitek naprostého ponoru do epicentra kontaktní energie, vplutí do toku přítomného času je pro pochopení podstaty divadelní zkoušky zásadní. Je to hra a není to hra, není to „vymyšlené“, ale také to není „z nebe spadlé“, je to instinktivní reagování, ale ne automatické, je to moment, kdy ve vás zvítězila spontánnost, ale kontrola se nevypnula, jste „v tom“, ale maličko i „nad tím“, jste „ted“, ale vnímáte, „co bylo“, jste hercem i sám sobě režisérem, jste spoluhráčem i divákem, jste sám i v kolektivu, děje se vám to, co profesor Vyskočil pojmenoval jako „ucho se diví, co pusa říká“. V takových chvílích se osobnost člověka upozaduje a do popředí vystupuje cosi daleko „vnitřnějšího“ než osobnost.“ (HAVELKA, s. 95-98)

*Nestane se to vždycky, ale (...) občas (se nám) podaří dosáhnout při improvizacích tzv. absolutního napojení. Nejen mezi námi na jevišti, ale i s diváky. (srovnej s Napojení) (...) Předpokládá to potlačení mnoha racionálních center v mozku, vypnutí velkého analytického cenzora v hlavě, (srovnej s Sebehodnota a Spontaneita) ohromnou citlivost na ty nejjemnější impulsy. (srovnej s Citlivost) Vnímání je vlastně úplně uvolněné, povolené a zároveň naprosto soustředěné, (srovnej s Pozornost) jednání je instinktivní a přitom vědomé (srovnej se Spontaneita a Organizace vědomí). (HAVELKA, s.95)*

Ke Spontaneitě se pak váže i následující citace z Havelkovy: „*vyhodnocování se pak děje ne přes analytické procesy, ale tou nejkratší možnou cestou, která může překvapit i samotného hráče. „Jak jsem to vlastně odehrál?“ tedy slovy Ivana Vyskočila: „ucho se diví, co pusa říká“.*“

V Havelkově popisu se explicitně neobjevuje poznámka o *kontinuitě*, byť bychom si ji mohli spojit s opisy, které souvisí s plynutím: „*jste všichni unášeni v proudu lávy přítomnosti*“ nebo „*plutí na vlně právě probíhajícího okamžiku*“. Téma, které v jeho popisu vůbec nenacházím je *propojení vnitřního prožívání a exprese*. Naopak více pozornosti věnujme otázce sebehodnoty.

Sebehodnota pro mě souvisí s otázkou ega – tedy s pocitem, že se neidentifikuji s egem, ale s *původnějším já, které jakoby předcházelo všem vrstvám vývoje*. V této identifikaci se přestávám zabývat pochybnostmi o sobě. Ne snad proto, že bych byl opojen tím, že já jako osobnost zažívám úspěch, ale protože si uvědomuji, že vše, co umím, patří mezi schopnosti lidských bytostí a že tyto schopnosti mám rovněž, coby jedna z nich. Stejně jako bývám fascinován letem ptáka, jsem nyní fascinován *letem člověka*, o to více, že sám jsem jedním z lidí. Taková sebehodnota pak nevede k egoistickému chování, ale naopak ke ztotožnění se s ostatními lidmi, k porozumění a napojení se na ně. I tuto zkušenost dosvědčuje Havelka. Pojmenovává něco jako *původnější já* z mého prožitku: „*V takových chvílích se osobnost člověka upozaduje a do popředí vystupuje cosi daleko „vnitřnějšího“ než osobnost.*“

A rovněž popisuje obdobný zážitek napojení a překročení ega: „*Člověk se necítí jako samostatně myslící jednotka, ale jako jeden z elementů složitého komplexu, jako jedna*

*souřadnice v časoprostorové síti, kterou formují jak diváci, tak spoluhráči na jevišti svými verbálními i tělesnými projevy, a síť naopak zpětně ovlivňuje vaši pozici. (...) Jste součástí živoucího organismu.“*

Jak vyplývá i z popisu Jiřího Havelky, takový prožitek přítomnosti není každodenní, („ne vždy se to povede“), a to i přesto, že přítomnost prožíváme stále. V zásadě lze říci, že se jedná o sebeprožitek, který je ideální jak z hlediska hereckého, tak z hlediska identity – jedinec je v něm pevně na svých nohách, ale zároveň otevřený k druhým lidem. Za klíčové považují, jak s touto zkušeností naložíme.

### **1.2.2.Vlastní trénink**

*„Můžeme chtít chtít, ale není to totéž jako fakt, že chceme.“ (GROTOWSKI, s.164)*

Opakovaná zkušenost tohoto až transgresivního zážitku nasměrovala mou pozornost v rámci výchovné dramatiky tímto směrem. Odpovídala na mé úvahy o divadle jako místě přítomnosti a evokovala i zážitky z představení těch *starších kluků a holek*. Přibližně v té době, kdy jsem sám začal učit, jsem se začal zabývat i tím, jak tuto zkušenost metodicky uchopit – pro sebe i pro výchovně dramatickou praxi. Později jsem se pokoušel *zpřítomnění* zkoumat i sám v pravidelných tréninzích na divadelním sále. Cílem bylo najít způsob, jak si vytvořit kondici zvědomování přítomnosti – poznat, co se ve mně při *zpřítomnění* děje, a najít metodu, která k uvědomění přítomnosti vede. Postupoval jsem vždy od fyzických cviků (běh, pozdrav slunci, kliky, sedy-lehy...) k hlasovým improvizacím nebo k pohybovým improvizacím s představou.

Když se zamyslím, co mi tuto snahu nejvíce charakterizuje, je to slovo *neúspěch*. Onen zážitek *intenzivní přítomnosti*, ve kterém jsem zaznamenal tak markantní nárůst svých možností, se v jistou chvíli stal „prokletím“. Nechtěl jsem zažívat už nic jiného, nic „méně intenzivního“. Vůbec nejtěžší moment nastal právě ve chvíli, kdy se *zpřítomnění* stalo předmětem mého teoretického a praktického zkoumání: přítomnost se pro mě stala *problémem* a náhle přestalo být samozřejmé, že přítomnost vůbec prožívám. Nachytil jsem se na návnadu: uvěřil jsem, že lze najít metodu, pomocí které bude možné *zpřítomnění zajistit*. Mé pokusy o zkoumání *zpřítomnění* vlastním tréninkem pak často vypadaly takto:

*Jaký má být první krok? Jakým směrem? A co je vlastně cílem?*

*Nemá to smysl. (...) Začínám od těla a mechanicky. Běhám dokola*

*sálu, dokola a dokola. (...) Když se zaměřím na běh, a podaří se mi překonat určitý bod prvního vyčerpání, mám šanci se dostat do flow. Běhám dohromady asi patnáct minut, poté přecházím do chůze a zhluboka dýchám, zastavuji se. Podařilo se mi dosáhnout toho, co jsem chtěl? Nevím. Jdu tedy dál – pozdrav slunci, sedylehy, kliky. Zůstávám ležet na podložce, přemýšlím, co se děje, jestli pokračovat, jak pokračovat. Ležím dalších patnáct minut, hlavou mi běží myšlenky o tom, že jsem se nikam nedostal, že jsem cviky nevykonával dostatečně přítomně a plně, že bych měl pokračovat dál, až nadoraz. Jakýsi zcela nekonkrétní pocit mi naproti tomu říká, že by to stejně nemělo cenu, že jsem unavený, že už teď jsem udělal dost a je třeba dělat cokoli jiného. Zvedám se. Bloumám po sálu, přemýšlím, ale moje myšlenky jsou nekonkrétní, nikam nevedou: Jaký má být další krok? Jakým směrem? A co je vlastně cílem? Nemá to smysl... (zápis v deníku - 5.2020)*

Z této zkušenosti nezdaru mi vyplývá, že zpřítomnění se nevyplatí vnímat jako něco *velkého*. Při běhu kolem sálu jsem jistě byl přítomný, stejně jako kdykoliv jindy – má pozornost se však nezaměřovala na přítomnost samotnou, ale na mé očekávání od ní. Je to vcelku jednoduchá past: když o přítomnosti přemýšlím, je mou přítomností to, že o ní přemýšlím. Když se snažím být přítomný, je mojí přítomností to, že se snažím být přítomný.

Přítomnost je někdy něco velmi intenzivního, pokusme se ji však pojmenovat a zjistíme, že nemáme nic. Abychom to podstatné nepojmenovali, ale přesto vyjádřili, to je umění pravého mistra.<sup>25</sup> Mohl jsem být při tom, když takto mluvil profesor Vyskočil:

*Jakým způsobem pan Vyskočil přivádí studenty k tomu, o co jde? (...) Nezaujatému pozorovateli by se mohlo zdát, že jeho reflexe vůbec nesouvisí s jádrem věci. Je to ale jen zdánlivé – vidím moudrost jeho způsobu komunikace v tom, že vědomě pracuje nejen s tím, co pojmenovat, ale především s tím, co nepojmenovat.*

---

<sup>25</sup> Pilátová svědčí o tom, že takový byl i Grotowski: „Režisérova slova mají to hlavní vyvolat, nesmí to pojmenovat, zaplašil by to.“ (PILÁTOVÁ, 2009, s.33)



*Pouze přivést zrak aktéra k tomu, co pojmenovat možná ani nejde, ale daleko spíše to pojmenováním ztrácí svůj smysl pro aktéra samotného, umrtvuje se to, zastavuje se tím proces anebo je to příliš bolavé, než aby se člověk proti pojmenování neobrnil. Pojmenovat znamená zachytit – a při snaze zachytit to uteče.*  
(Reflexe DJ, 3. 2018)

Přestože byla povaha mých tréninků fyzická, pokoušel jsem rozebrat *prožitek přítomnosti* na půdě svého racionálního vědomí – rozdělit jej na části a ty části poté podchytit metodou. Tím jsem se ovšem dopustil konceptualizace – mé myšlenky o přítomnosti se začaly točit v kruhu (racionální myšlení si vystačí samo se sebou, nepotřebuje k tomu skutečnost). Opomněl jsem při tom jeden důležitý aspekt a to, že onen vzorový prožitek spočíval v *kontaktu*. V improvizacích šlo o společně prožívanou přítomnost s druhými lidmi – to mi pomáhalo neuzavírat se na půdě svého racionálního vědomí a být tak v kontaktu nejen s druhými lidmi, ale skrze ně i se sebou.

V rámci vlastních tréninků se určitým východiskem ze začarovaného kruhu racionalizace ukázalo zaměřit svou pozornost na nějakou činnost. Vždy když se mi například při běhu povedlo zapomenout, že zkoumám přítomnost, ale uvědomoval jsem si samotný běh, cítil jsem se v kontaktu s přítomností. Postupem času tak cílem těchto *setkání sama se sebou* přestalo být zkoumání přítomnosti, ale například učení se kotrmelců, tvorba pohybové etudy nebo učení se písni. V naplňování těchto cílů jsem se cítil mnohem více přítomný, než když jsem se zaměřoval na přítomnost samotnou.

### **1.2.3. Dialogické jednání**

Když jsem byl v divadelním sále sám, pokoušel jsem se uplatňovat též zkušenosti z lekcí *dialogického jednání* a mezi čtyřmi stěnami tak zveřejňovat dialog svých vnitřních partnerů. Zjistil jsem však, že bez partnera vnějšího, kterým je v případě dialogického jednání *ten, který se dívá*, se nedaří kontakt se sebou navázat.

Pro člověka, který dialogické jednání nezná, je nejjednodušší opis asi „*veřejná samomluva*“. Člověk se postaví před diváky a má zpravidla tři minuty na to, aby si před nimi zkoušel mluvit sám se sebou. Jedná se o divadelně rozvojovou metodu, která nebývá určena širšímu publiku, role přihlížejících je však zásadní.

Když jsem poprvé přišel dijalogické jednání, nevěděl jsem o něm téměř nic. Teprve postupně začaly vyplývat některé zásady: je výhodné začít od popisu mého přítomného prožívání, nekomunikovat s diváky, jen o nich vědět, oslovovat nahlas sám sebe jménem, vycházet z tělesného pocitu atd. Přípomínky profesora Vyskočila měly například takovou podobu:

*Pan Vyskočil se mě po výstupu zeptal, jestli vím, kolik jsem udělal kroků. Že prý šestnáct. A že je možné, až nebudu vědět jak dál, počítat svoje kroky a jednat právě o tom. (Reflexe DJ, 3. 2018)*

Aniž bych chtěl přesně pojmenovávat, k čemu profesor Vyskočil touto připomínkou mířil, dovedla mě k přítomnosti. Divák Vyskočil věděl o mé přítomnosti více než já: zatímco já se ve svém jednání zabýval nějakým tématem, zřejmě velice komplexní analýzou své přítomnosti, nevšiml jsem si, že při tom zároveň chodím. Moje přítomnost pro druhé tedy vypadala jinak než moje přítomnost pro mě samotného.

Zatímco například divadelní sporty mají jasně zadané mantinely v dialogickém jednání žádné mantinely a vodítka nejsou. Veškeré parametry se teprve tvoří. Jsem tak vystaven přítomnosti, která je vlastně tím jediným vodítkem, z něhož mohu čerpat. Na mých vlastních tréninzích mě tato skutečnost spíše blokovala, zde mi však velmi pomáhala přítomnost diváků: nemohu své jednání vzdát, ani vzít zpátky. První má reakce byl chaos. Když jsem však v tomto chaosu vytrval, začalo se postupně ukazovat, že jedním podle nějakého vzorce. Vzhledem k tomu, že tu nebyla žádná vnější struktura zadání, dostala prostor vnitřní přirozená struktura mého jednání. Tím prvním, co jsem začal spontánně řešit, bylo mé vlastní *já* před druhými lidmi: „ted' tady stojím, lidé se na mě dívají, nevím co říci, chtěl bych být vtipný, chtěl bych působit moudře, ale nejde to...“ Z počátku mi připadalo užitečné, zveřejňovat právě to. Postupem času se mi však toto téma vracelo a nevedla z něj cesta ven. Jako kdyby se mé ego stalo černou dírou, která do sebe vtahuje veškerou přítomnost. Zabýval jsem se tím, že jsem zablokovaný, a to mě blokovalo. Nudil jsem sám sebe. Opět jsem našel určité východisko v tom, že jsem svou pozornost zaměřil ze sebe ven.

*Všiml jsem si, že je pro mě výhodné, zaměřit svou pozornost při DJ na vnější „téma“. Když se mi stalo tématem pískání naslouchátka profesora Vyskočila, oba moji vnitřní partneři se k tomuto tématu zvládli vztahovat. Když se mi však stal tématem*

*jeden z mých vnitřních partnerů, nedařilo se mi nechat jednání  
svobodně probíhat. (Reflexe DJ, 6. 2018)*

Na jednu stranu jsem takto unikl kousavému tématu vlastního já, na druhou stranu se mi však uvolnily ruce. Nebyl jsem zaměřen na to, že sám sebe blokuji – díky tomu se mi povedlo sebeblokaci překonat.

#### **1.2.4. Prožitek přítomnosti podruhé**

Když se ukázalo, že intenzivní přítomnost si podle žádného receptu nezajistím, že komplexní výchovně dramatickou metodu zpřítomnění ve své diplomové práci nepředstavím, a když jsem si tento neúspěch dostatečně integroval, mohl jsem si teprve začít uvědomovat skutečnou přítomnost – neboť už jsem tak činil jen pro vlastní potřebu, ne pro potřebu diplomové práce.

Stanley Keleman<sup>26</sup> říká (2010, s. 92), že *„živá strukturující síla je často vnímána jako neviditelná a neviděná, ale ve skutečnosti je poměrně konkrétní a schopná být zakoušena ve svalových aktivitách každodenních činností.“*

Vnímám to tak, že zakoušení této živé síly je prožitek přítomnosti, který v sobě má i onen intenzivní charakter. Čerpání z tohoto zdroje energie je však podmíněné velice drobnými krůčky a pozvolnou proměnou vlastních zvyků.

Dialog sama se sebou nám může dát odpověď na to, co je skutečné a co ne, co vlastně chceme se sebou udělat a co je pro nás prospěšné. Je důležité klást si konkrétní otázky. Když si na základě Kelemanovy rady (2010, s. 27) uvědomím svá stažená ramena, uvědomuji si rovnou i důvod jejich stažení – neboť tělový pocit mých stažených ramen mi evokuje celou řadu situací, ve kterých jsem reagoval staženými rameny, a dává mi tak nahlédnout do nevědomého způsobu, jak sám sebe užívám. Teprve zvědoměním tohoto způsobu sebeužívání s ním mohu nakládat a případně tento způsob proměňovat. Cítím-li jádro svého problému ve stažených ramenou, mohu se pokoušet ramena uvolnit, nebo je na základě Kelemanovy metody harmoniky (2010, s. 14) stáhnout ještě více, a potom uvolnit a pozorovat, co při tom prožívám. Tím dochází k uvolnění stereotypního vzorce. V této fázi se mi vyplatilo dát důvěru svému tělu – jakou jinou možnost sebeužívání a sebeprožívání mi nabídne. Když už pak vím, co je pro mě dobré, přichází fáze cvičení – sledování, jak se

---

<sup>26</sup> Stanley Keleman (1931–2018) byl zakladatelem tzn. formativní psychologie. V českém prostředí jsou známé jeho publikace *Anatomie emocí* a *Ztělesněná zkušenost*, ve kterých se zabývá tělovým původem lidského sebeprožívání a způsobem jak skrze sebeuvědomění přetvářet struktury prožívání a jednání.

v běžném používání vrací starý vzorec a jak se mi daří vyměňovat jej za jiný způsob sebeužívání.

### **1.2.5. Shrnutí**

*Ztráta tělesné reality je běžné existenciální dilema. Jsme povzbuzováni „být sami sebou“, „rozvíjet sebe sama“, „být vůči sobě opravdoví“. Nicméně mnozí z nás nikdy nezažili, co se těmito frázemi myslí. (KELEMAN 2010, s .11)*

To hlavní, co jsem ve zpřítomnění našel díky dialogickému jednání, byl vztah mezi mým já a okolím. Nebylo to úplně příjemné odkrytí, neboť mi ukázalo nepříjemné pravdy o sobě samém. Když jsem byl sám při vlastním tréninku tato rovina se mi bránila. Donutila mě k tomu přítomnost druhých: to, že slovo zveřejněné má náhle váhu a že rozpor mezi mou přítomností pro mě a pro diváka se stává zřetelný. Právě prožitek tohoto rozporu před druhými mi pomohl pochopit, proč mi přítomnost uniká: když jsem před lidmi, nejsem sám sebou, ale hraju sebe. Mou přítomností je mé vlastní sebescénování. Když jsem sám a zaměřuji se na svou přítomnost, sebescenuji se sám sobě, jen si to neuvědomuji v takové míře jako pod dohledem diváka. Stávám se sám sobě konceptem.

Teprve dlouhou dobu po dialogickém jednání i snahách o vlastní trénink jsem dokázal vést skutečný dialog sám se sebou i v soukromí a nepřestat v půlce. Zjistil jsem, že v mém případě je zapotřebí překonat propast mezi vnitřním životem a vnějším výrazem. Propast, o které se tím, že ji překonávám, dozvídám, že není skutečná.

### 1.3. Stáž v Teatru Węgajty

Teatr Węgajty není klasickým repertoárovým divadlem se stálým souborem. Nachází se v lese asi kilometr za malou vsí Węgajty, nedaleko Olsztyna, 230 kilometrů severně od Warszawy. Jeho stálými obyvateli jsou Waclaw a Erdmute Sobaszek, kteří se sem přestěhovali kolem roku 1983 – tehdy ještě s Małgorzatou a Wolfgangem Niklausem. Ve staré stodole vybudovali divadelní prostor a ve vedlejším stavení svůj domov. Dnes jsou manželé Sobaszkowi jádrem volné, ale o to rozsáhlejší skupiny lidí. V oblasti Gotki – Pupki – Węgajty vzniklo více sídel s uměleckým zaměřením a tvoří neformální síť, která žije v relativní symbióze s ostatními obyvateli. Výrazem této sítě je festival *Sztuka w obejściu*, během kterého se odehrávají výstavy, koncerty a představení napříč celou oblastí. Komunita Teatru Węgajty je tak rozšířena o lidi z širšího okolí a přátele z celého Polska. Jakýsi plující divadelní soubor Teatru Węgajty tvoří členové tzn. *Innej szkoły teatralnej*. Skupina této „jiné divadelní školy“ se obvykle schází vždy třikrát do roka na workshopech, kde vedle přípravy výroční inscenace, která mívala premiéru na festivalu *Wioska teatralna* koncem července, podnikala též antropologické výpravy zejména za Velikonočními tradicemi. V době koronavirové pandemie skupina funguje dál, ale nepravidelně. Sestává se zejména ze studentů a má mezinárodní přesahy. Z českého prostředí jsou nebo byli její součástí například Roman Černík, David Zelinka, Zuzana Rainová a také já jsem se stal jejím hrdým členem.

Pro stáž právě zde jsem se rozhodl na základě workshopu Wacka a Mutky, který se konal 21. října 2018 na DAMU. Půl roku po konání workshopu jsem poprvé navštívil Węgajty a tam jsme se také domluvili na budoucí spolupráci. Už tehdy jsem se připravoval na svou diplomovou práci na téma *přítomnost*. Způsob jejich práce mě v tomto ohledu zaujal. Zapsal jsem si: „*Je to zejména muzikálnost, improvizace a spontaneita. Nejvíce mě inspiroval způsob zadávání a pojetí struktury metodického postupu.*“ (Reflexe, 9.2018) Spolupráce s Teatrem Węgajty tady nabízela možnost přiučit se dovednosti vést žáky k přítomné spontánní tvorbě

Můj první pracovní studijní pobyt v polském Teatru Węgajty je období, které se takřka přesně překrývá s první vlnou koronaviru v roce 2020 – přijel jsem 10. března a odjel 16. června. První lockdown stáž nejenom časově ohraničil, ale i určil její podobu. Pokusím se nastínit, co bylo hlavní náplní naší tehdejší činnosti. Rozsah našich aktivit za tu dobu byl velice široký a jistě by stálo za to zpracovat i kulturně-sociální roli tohoto divadla a ekologický aktivismus ve spojení s divadelní pedagogikou, stejně jako detailněji popsat roli

komunitního divadla za časů pandemie. Není to jistě poslední zpráva, kterou o tomto divadle podávám. Mým nynějším tématem však zůstává téma *zpřítomnění* a to, jakým způsobem s ním pracují tvůrci, kteří přímo navazují na tradici antropologického divadla. Pobyt ve Węgajty mi toto téma ukázal především ve světle každodenní cílené práce na mých vlastních psychofyzických schopnostech, s touhou dosahovat co nejvíce otevřeného lidského kontaktu – a tento živý kontakt tvůrčím způsobem zprostředkovávat.

### **1.3.1. Náplň stáže**

Původní náplní měla být divadelní práce v tamějším *Domie pomocy społecznej*.<sup>27</sup> Po boku obyvatel tohoto domova jsem měl působit jako herec a zároveň pomocný inscenátor Mrozkowa dramatu *Tango*. Dalším důležitým bodem v plánech byla účast na Velikonoční výpravě *Innej szkoły teatralnej* do polsko-litevské oblasti Suwalszczyzna. Teatr Węgajty zde každoročně udržoval terénní projekt Velikonočního koledování, spočívající v realizaci tamějšího původního pojetí tohoto zvyku.<sup>28</sup> Dále jsem měl organizačně zajišťovat festival *Wioska Teatralna* a vést workshopy zaměřené na improvizaci a filosofii se členy *Innej szkoły teatralnej*.

Lockdown však těmto plánům dal zcela jiný směr. Zatímco původně mělo být divadlo plné lidí a já měl být jedním z mnoha, za této situace jsme zde byli pouze Waclaw, Mute a já.

Hlavní náplní se stalo hledání cest, jak pokračovat v práci i za nastalých podmínek. Jedním způsobem byla samozřejmě práce online. Tak jsme nakonec nazkoušeli i realizovali *Tango* s lidmi z DPS. Tato práce byla pozoruhodná především urputnou snahou technicky zajistit obyvatelům DPS alespoň tento vratký most kontaktu s vnějším světem, neboť měli striktně zakázány návštěvy i vycházení. Rovněž online se uskutečnil festival *Wioska Teatralna*, nakonec bez mé účasti.

Velikonoční výprava *Innej szkoły teatralnej* se nekonala. Namísto toho jsme našli způsob, jak ve třech objíždět „s koledou“ alespoň okolní stavení coby *Sbírka potravin* pro bezdomovce. Díky tomuto statusu jsme měli povolení osobního kontaktu, přijížděli jsme tedy k předem domluveným hospodářům, kterým jsme zahráli repertoár původně určený

---

<sup>27</sup> Takzvané DPS jsou polským ekvivalentem domova pro seniory spojeného s domovem pro zdravotně znevýhodněné.

<sup>28</sup> Tato performance je antropologicky zajímavá původním způsobem interpretace lidových písní a tanců pocházejících z oblasti Suwalszczyzny, vrcholícím v performativním provedení tamější podoby příběhu o jezerním draku a svatém Jiří.

pro Suwalszczyznu a odvezli si za to brambory, konzervy nebo jiné suroviny, jež jsme pak předali Jonkowskému *Schronisku dla bezdomnych*.

Vedle těchto klíčků a provizorních online přenosů jsme však pracovali na formě skutečných živých setkání, která by zároveň byla epidemiologicky bezpečná. To vyústilo ve tři lesní akce, z nichž nejoficiálnější nesla název *W poszukiwaniu Rachmańskiego Świąta*.

*...písně jsme začali zpívat v lese, v komunikaci s ozvěnou. Sázeli jsme písně do míst, kde se jim bude dobře růst. A protože les je velký, nebyl takový problém napsat několika jiným lidem, ať do něj jdou v určený čas na procházku. Tak se nám povedlo v květnu a červnu uskutečnit několik akcí na pomezí workshopu a performance. Byly to sváteční akce a měly pro mě neuvěřitelný kulturní náboj v tom, že byly zapotřebí. Doposud jsem se až příliš často setkával s kulturou, která kdyby nebyla, nic by se nestalo. Tato setkání vyplývala z potřeby živého kontaktu, byť na distanc dvou metrů. (deník)*

Tyto performance tedy spočívaly v jakémisi „site-specific“ pojetí písní (a posléze i divadelních etud) a v co největším využití možností lesa. Píseň *Už se ten Tálinskej rybník nahání*, kterou jsem do společného zkoušení přinesl, jsme na sebe s Mute volali v dvojhlase přes celou pláň, asi ve stometrové vzdálenosti. (viz Příloha II - Tálinskej) Diváci byli na okraji pláně a celý tento velký plenér se tak stal divadelním prostorem.

Zajištění rozestupů mezi diváky jsme se snažili nastavovat organicky skrze workshopové cvičení nebo tanec. Performance *W poszukiwaniu Rachmańskiego Świąta* začínala společným tancem *Attic*. (viz Příloha II - Attic) Většina diváků už tento tanec znala. Mute a já jsme začali tančit známé kroky na známou hudbu, jen s malou modifikací. Zatímco v původní verzi tance jdou tanečníci v hadovitém zástupu a drží se za ruce, v distanční verzi jsme k sobě měli ruce natažené a mezi sebou dostatečnou vzdálenost. Ostatní se pak do tance přidali tímto způsobem. Bylo to zároveň protiepidemiologické opatření, ale zároveň mizanscénický prvek – toužíme být spolu, tančíme spolu tak jako vždy, ale natahujeme k sobě ruce a dotknout se nesmíme. V takto rozestavěném zástupu jsme pokračovali do lesa a obcházeli místa, na kterých se odehrávaly další akce.

V poslední fázi mé stáže jsme připravovali konkrétní divadelní etudy, které se později staly součástí inscenace *Inne szkoły teatralne* s názvem *Rozżew*. Já sám pracoval na hlasově

pohybové etudě *Propast*. První předvedení mimo samotnou inscenaci se rovněž odehrálo na jedné z lesních performancí. Premiéra inscenace *Rozzew* se nakonec uskutečnila na konci srpna roku 2020, kdy jsem se do Węgajt poprvé vrátil a setkal se tak konečně naživo s členy *Inne szkoły teatralne*.

### **1.3.2. Divadlo jako každodenní jóga**

Shrňme tedy, že náplň stáže spočívala zejména v práci s lidmi z DPS na inscenaci *Rozzew* a na různých akcích hudebního nebo performativně-workshopového charakteru. Taková charakteristika se však zaměřuje jen na to, co bylo vidět navenek – nejvíce času jsme věnovali společným tréninkům. Říkali jsme jim *rozruch*.<sup>29</sup> Přestože v jistý moment se rozsah našich povinností výrazně zmenšil, scházeli jsme se takřka bez přestávky každé odpoledne kromě nedělí. Ve vedení *rozruchů* jsme se pravidelně střídali já a Mutka, občas vedl i Wacek, který ale většinou na naše *rozruchy* spíše navazoval. *Rozruch* totiž často předcházal nebo se prolínal s nějakou další prací: učení se písni, experimentování nebo práce na výše zmíněných projektech. I tak však měl velmi často cíl sám v sobě – udržení psychofyzické kondice, udržení každodenního rytmu a do jisté míry též způsob společného trávení času.

Souvisí to s pojetím performativní akce, jako každodenního cvičení. Wacek to pojmenovával sloganem *muzika jako joga codzienna*. Stranou dodejme, že ve vnímání *Węgajty* je hudba s divadlem neodmyslitelně spjata. Programová věta z počátků hlásá: *hudba jako via naturalis divadla*.<sup>30</sup> Divadlo, hudba (a tedy i zpěv a tanec) se tak stávají společnou performativní kategorií – jedno se prolíná s druhým.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Ruch znamená polsky *pohyb*, dalo by se to tedy opsat slovem rozcvička, ale význam vnímám jako širší: *rozpohybování* nebo *uvedení věcí do pohybu*.

<sup>30</sup> Publikováno v časopise *Kontexty – polska sztuka ludowa*. Wacek to popisuje takto: „(...)skrzes muziku k divadlu, skrzes hraní hudby se jaksí vytváří divadlo. Takové byly myšlenky, utopie té doby. V každém případě, byla to evoluce těch několika let - od roku 1982, kdy jsme ve Węgajty začali praktikovat různé věci, včetně hudby, tímto způsobem požímané - do roku 1986, kdy vznikl Teatr Węgajty a byl vyhlášen tento manifest. (...)Ta koncepce muzika jako via naturalis divadla byla shrnutím, resumé, při příležitosti prvních představení (...) Je to trochu tak, že diváci čekají na tu hudebnost, považují ji znak našeho divadla, považují to za podstatu Teatru Węgajty.“ (viz Příloha I)

<sup>31</sup> Takové pojetí, ve kterém se nerozlišuje mezi hercem, tanečníkem a zpěvákem, je vlastní zejména východní divadelní tradici. Je to další důvod proč se neubráním termínu *performativní akce*, pod kterou si představme divadelní akt, který může obsahovat prvky hudby, tance i herectví. Jedno bez druhého by plně necharakterizovalo umělecký výraz, o který Teatr Węgajty usiluje.



Tedy v pojetí, ve kterém je performativní akce, obdobně jako jóga, každodenním způsobem udržování kondice, sociálního kontaktu a zároveň duchovní praktikou, vidím jakousi esenci Teatru Węgajty. Divadlo a hudba přestávají být jen profesí nebo koníčkem a stávají se přímo způsobem života. Aby to šlo zvládnout, je zapotřebí zcela konkrétních věcí. Například prostor, který je dostatečně velký a oddělený od sousedů, aby nedocházelo k vzájemnému omezování. Také lidi, kteří budou ochotni se čas od času připojit, protože bez lidí to nemá smysl. A také nějaká institucionální forma, protože je zapotřebí najít cestu, jak se tento styl života může stát zároveň živobytím.

Wacek spojuje původ pojetí *muziky jako jógy* se samotnými začátky Teatru Węgajty. (Příloha I) Zdůrazňuje, že příchod do Węgajt v klíčovém roce 1982 se odvíjel od několika motivů současně. V Polsku probíhal tzn. Válečný stav.<sup>32</sup> Vedle toho byla ukončena činnost olsztynského kulturního prostoru Pracovna, jehož hlavními postavami byli právě manželé Sobaszkowi. A v neposlední řadě zapůsobil vliv Wackovy zkušenosti z Divadla zdrojů - což byl Grotowského „divadelní experiment“, jehož podstatou bylo obrácení se od scénického divadla hraného pro diváky. Válečný stav a konec Pracovny, tak jen uspíšili tendenci odejít z města a věnovat se umělecké činnosti se vzorem v Divadle zdrojů. Koncepce *každodenní performativní jógy* tak byla dána spíše okolnostmi, neboť v této situaci přišel impulz od Grotowského, který z emigrace vzkázal Wackovi, že: „hrát muziku, tak po způsobu každodenní jógy, je dobrá věc, která se dá dělat v této době.“ Taková formulace není od Grotowského překvapivá. Již v dobách studií v padesátých letech byl známý, jako „zasvěcený vykladač jógy“ (PILÁTOVÁ in SaD, 1999, s.104) a v této době prý uvažoval o divadelní józe (PILÁTOVÁ, 2009, s. 52). Jako koncepci to nezrealizoval, Pilátová však tento základ „přirozeného prolnutí filosofie a každodenní praxe“ vidí i v pojetí cvičení Teatru Laboratorium.

Dodejme, že Wacek s Mutkou dobu mého pobytu v prvním lockdownu často připodobňovali právě k atmosféře oněch začátků, neboť lockdown byl podobně jako Válečný stav dobrou příležitostí pro praktikování každodenní performativní jógy.

---

<sup>32</sup> Označení politických událostí v Polsku mezi lety 1981 až 1983, kdy polská vláda takto zareagovala na vzrůstající demokratizaci

### 1.3.3. Cvičení

„Od (performativních) cvičení není ani třeba mnoho očekávat, je to jako čištění zubů, jak říkal Grotowský.“ Tak uvedl Waclaw rozruch 8. května 2020, v jednom ze vzácných momentů, kdy cítil potřebu definovat způsob naší práce namísto toho, abychom rovnou pracovali.

To neznamená provádět cvičení mechanicky a nepřítomně, ale naopak zaměřit se na činnost plně bez očekávání budoucího výsledku. Cvičení nevedou k žádnému konkrétnímu produktu, cílem je se skrze ně aktualizovat v přítomném okamžiku, obnovit uvědomění svého těla a tvůrčího potenciálu. Jiný příměr říká, že setkávat se s Grotowskim bylo jako *čistit si zapatlané brýle*. (PILÁTOVÁ, 2009, s. 14) Tyto dva příměry k sobě patří. To, co se každodenním cvičením čistí, je *zrak našeho vědomí*, tedy vnímání přítomnosti.

Cvičení mnohdy měla čistě fyzickou podobu – uvolňování, proklepávání, protahování apod., často souvisely s dechem, rozezníváním prostoru, impulzem partnera, impulzem hudby, impulzem představy a rovněž byla zaměřena na pohyb a zrak, podobně jako jsem to popisoval výše, v oddíle Tělovost. Šlo o to očima skutečně *vidět*, aktivně se dívat. Typickým cvičením byl například *Hypnotizér*: jeden z hráčů vede druhého svou dlaní, kterou „hypnotizuje“ druhého. Vedený má za úkol nevnímat nic jiného než dlaň vedoucího, nespustit ji z očí a přizpůsobovat tomu svůj pohyb. Postupně jsme přidávali i další zadání – vedoucí nevede rukou, ale jinou částí těla. To vedlo k improvizaci, ve které nebylo jasně určeno, kdo vede a původní zadání tak zůstalo jen jako struktura, kterou bylo možné obměňovat. Dalším příkladem je *Tanec slepců*: jeden hráč má zavázané oči a druhý s ním tančí na hudbu. Střídají se ve vedení, vedou se za různé části těla atd. Mimo to pak byly určitými formami cvičení i konkrétní písně a tance.

O metodickém postupu těchto cvičení jsme příliš nemluvili, teprve zpětně jsem Wacka požádal o formulaci podstatných rysů (viz Příloha I):

*Samozřejmě, že jsme se dotýkali otázky formy – jestli dojdeme k nějaké formě, nebo spíše máme zůstat takovým otazníkem (zdůraznil JaM) Šlo o to pracovat nad formami samotných cvičení, která člověka nastavují na kontakt s jeho citlivostí, s jeho*

*organismem, s tím bios, které je v člověku. Budovat stále větší otevřenost k okolí, na partnera. A zároveň to spočívá ve vzdalování se od všech těch různých hereckých forem. V takových cvičeních jsme v pozici volby - nevybírat cokoli, ale spíše to, co přinese život. Co bude skutečnou výzvou. (viz Příloha I)*

#### **1.3.4. Přítomnost a plán**

*Práce ve Węgajty není vůbec podobná stroji. Od stroje se očekává účinnost, výsledky: ano, nebo ne. Práce ve Węgajty je spíše jako strom. Od stromu se neočekává nic, můžeme jej jen nechat růst. (Kantaranténa, nepublikováno)*

Semknutost performance s každodenním životem nastoluje odlišné vnímání metody a cílů než v případě forem dramatické výchovy – ty bývají vždy vpleteny do nějakého kurikula, jež vznáší nároky na konkrétní cíle a implikuje jisté standardizované postupy. Učitel se tak snaží vyhovět mnoha požadavkům: kromě požadavků skupiny a konkrétních žáků jsou zde požadavky instituce, požadavky rodičů, požadavky rámcového vzdělávacího programu a nezanedbatelné jsou i požadavky společnosti a požadavky oboru. Teatr Węgajty, coby svobodná forma třetího divadla, se řídí jen požadavky, které mu zadává intuice jeho tvůrců.<sup>33</sup>

Pozvolnost, dlouhodobost a prostor, který měl každý sám pro svůj vlastní *růst*, tak byl dán časem lockdownu, ale i jistým každodenním rytmem, který se nenechá svazovat rozdělením na proces a jeho produkty. Produkt je nezbytnou součástí procesu: Teatr Węgajty není uzavřenou laboratoří po vzoru Grotowského posledního období práce – setkání s diváky není jen vedlejším prvkem, ale přímo cílem. Proces však nesměřoval primárně k produktu, ten byl vždy spíše nahlédnutím do aktuálního stavu práce, formulací tohoto procesu v určitém stupni.

Nejde tedy o nekonceptnost, ale o důvěru v proces, který si sám vytvoří svou koncepci. O plánech jsme mluvili, termíny si stanovovali a přirozeně se k nim upínali, ale tyto

---

<sup>33</sup> Přirozeně, že tato nezávislost je velmi vratká a dlouho budovaná: „Tam, kde nevelí divadelnímu umělci cenzor, začíná mu velet kasa,“ říkala paní Pilátová na hodinách Dějin divadla. A u Teatru Węgajty to platí rovněž – je zapotřebí shánět prostředky, psát granty, hledat odpovídající dotační programy atd. Rozdíl však spočívá v tom, že Teatr Węgajty je sám o sobě fenoménem, který měřítko vytváří, a naplňuje tak pouze ta měřítko, která si sám vybudoval.

cíle nikdy neměly vyšší prioritu než práce samotná. Podstatné totiž je, aby proces *skutečně* probíhal, aby se z něj nestalo jen dohánění nereálných termínů, odškrtávání úkolů a plnění plánu. Možná jsme díky tomu udělali ve výsledku mnohem větší množství práce, než kdybychom se zaměřovali na naplňování cílů. Učil jsem se tak respektovat svůj vlastní čas na tvorbu a nechával zrát své performance, které byly součástí vystoupení. Pokud už okolnosti tlačily na to, abychom svou práci zveřejnili před diváky, zveřejnil jsem ji v té podobě, ve které aktuálně byla. Zjišťoval jsem, že v oné rozdělané podobě vychází mnohem autentičtěji, a tedy i přesvědčivěji, než kdybych se ji snažil uměle přivést k „dokonalosti“.

### **1.3.5. „Hození“ do přítomnosti**

Nechyběl nám tedy cíl, ani struktura – obojí se však do značné míry tvořilo v procesu. Z toho vyplýval i přístup k organizaci a stavbě setkání. Některé *rozruchy* měly formu strukturovaného postupu cvičení, srovnatelně jako například v hodinách dramatické výchovy. Specifickým způsobem Teatru Węgajty je však práce s písněmi a tanci, který jsem znal už z prvního workshopu na DAMU. Důležitou roli zde hraje moment *hození do vody*. Dá-li se *hození do vody* považovat za metodu učení, pak je to metoda v pravém smyslu tradiční – nevyplývá z metod tradiční školy, ale z antropologických tradic různých kultur. Spočívá zejména v napodobování činnosti bez předchozího vysvětlování.<sup>34</sup> Tímto způsobem se naši předci učili lidové písně, tance, příběhy, ale i řemesla a vůbec, a tak získávali vědomí o světě a o sobě v něm.

*Wacek s Mutkou mě učili písničky – polské, židovské, huculské, cikánské, litevské... (...) Texty mě učili tak, že začali zpívat a já se hned přidával, bez ohledu na to, že neumím dobře polsky. Několik zkoušek jsme píseň opakovali. V této fázi nevadilo, že zpívám nesmyslná slova a falešně, a tak se mi melodie i text začaly postupně usazovat. Píseň ve mně vyrostla – žádné urychlování růstu tím, že bych se drtil text a noty. To přišlo až na samotný konec, když už ve mně byla píseň zakořeněná. (Kantaranténa, nepublikováno)*

---

<sup>34</sup> Nejstarší učební metodou bylo napodobování činnosti dospělých a na základě toho nácvik pracovních a pohybových dovedností. (MACHKOVÁ, 2007, s. 94)

Podobným způsobem mě učili i tance a obdobně vznikaly i naše společné etudy. Učení nebo tvorba probíhaly živelně a teprve v závěru došlo k cizelování detailů. Fáze hození do vody, která je spojena s četným opakováním a podporou učitele, je však zásadní pro to, aby bylo co cizelovat. Nezamýšlíme se nad tím *jak*, ale mobilizujeme svoje schopnosti k tomu, abychom obstáli. Aktivujeme naši intuici a spontaneitu. Výhoda této práce se ukázala v dlouhodobém horizontu: když jsem přijel po roce na *Wiosku Teatralnou*, byl jsem schopen zahrát s Waławem a Mute tyto písně před lidmi bez předchozí zkoušky.

*Ne vždy se to podařilo. Učili mě jódlovat. Byl jsem metodicky pohoršen, očekával bych nejprve nějaká průpravná cvičení. Místo toho jsme rovnou jódlovali v trojhlasě. Bylo to žalostné. Zjistil jsem, že jódlování ve mně probouzí agresi. Vyžaduje úplné odhalení hlasu v jeho nejzranitelnější poloze – rozhraní mezi plným hlasem a falzetem. To si žádá zbavit se kontroly a důvěřovat si v tom kroku do neznáma, kdy hlas přeskakuje z plného hlasu do falzetu a zpět. To, co ve mně zuřilo, byla má sebekontrola. Jódlovat jsem se nenaučil, ale toto zjištění jsem si odnesl. (Kantaranténa, nepublikováno)*

Mnohdy jsem narážel na to, že nepostupujeme tak, jak jsem byl zvyklý ze studia na DAMU. Zejména práce s hlasem v pojetí *hlasové výchovy* bývá ošetřena metodickým postupem, který má za úkol strukturovat zkušenost a rozložit práci do menších kroků. I Wacek s Mutkou postupují metodicky. V případě lidových dovedností, však přejímají i jejich tradiční způsob učení, tedy učení přirozenou nápodobou. Ne-metodičnost práce však má svůj důvod: v určitý moment je nutné opustit pevnou půdu nějakého postupu a přestat přemýšlet o tom, *jak*.

V případě *jódlování* jistě sehrálo roli to, že jsem byl dobrým žákem a z procesu jsem si vzal to, co mě obohatilo, místo toho, co mě mohlo traumatizovat. Když jsem se svěčil, že nejsem s procesem komfortní a že pokud budeme pokračovat, může se každou chvílí stát, že v afektu do něčeho kopnu, bylo to přijato jako fakt. Waław i Mute poté nabízeli možnosti řešení: Mute mluvila o vlastní zkušenosti s hranicí plného hlasu a falsetu, Waław nabízel modifikace cvičení, např. zpívat zády k sobě, soustředit se na ozvěnu místo na vlastní zpěv apod. V rozhodující chvíli se mi tedy dostalo podpory, která byla i metodického rázu. Není úplně pravda, že bych se jódlovat nenaučil, jen se nepodařilo přivést onu konkrétní píseň k prezentovatelnému tvaru. Tato větev *stromu* naší práce postupně uschla a už jsme se k ní

nevraceli. Cvičení na rozhraní plného hlasu a falzetu se ale stala součástí mých sebetréningů, neboť pro mě nesla důležité téma: cílené utlumení sebekontroly v okamžiku rozhodujícího kroku do neznáma.

### **1.3.6. Tance, písně a jejich struktura**

Jak jsem se přesvědčil v Teatru Węgajty – nemusím vždy přesně vědět *jak*. Vždyť nějaký způsob, jak si poradit v sobě vždy nakonec najdu. Potřebuji však vědět, *co* dělám, *k čemu* napřít své síly.

Proto Teatr Węgajty pracuje s lidovými písněmi a tanci. V přeneseném slova smyslu se dá říci, že jejich struktury jsou metodickým postupem. Žák není veden strukturou cvičení, ale přímo strukturou písně nebo tance. Co je cílem tohoto postupu? Společný tanec a zpěv sám o sobě na prvním místě, neboť v něm se nachází živý lidský kontakt, spontaneita, otevřenost a také zpřítomnění. Už při prvním setkání na pražském workshopu pro mě byl způsob této práce s tancem objevený. Po úvodním seznámení nás Waclaw svolal do kruhu a beze slov nás začal učit kruhové tance, zatímco Mute hrála na klarinet:

*Za střídání různých tanců (...), čím dál víc přestávám sledovat strukturu setkání a soustředím se na to, co aktuálně dělám. Tedy na naplňování struktury tance a na jednotlivé pohyby. Jsem tedy čím dál více v přítomnosti. V jeden moment Wacek zavolá: „Freestyle!“ a struktura tance se uvolňuje v improvizaci. Struktura po sobě však zanechává stopu, takže improvizovaný tanec je naplněn radostí z náhle svobody, ale zároveň není nahodilý. Je postaven na tom, co jsem si ze struktury přivlastnil.*  
(Reflexe, 9.2018)

V průběhu stáže jsme takto postupovali často, na pražském workshopu to byl však moment přelomový. Zjištění spočívalo v tom, že zafixovaná struktura tance, kterou si vštípím, ovlivňuje mé spontánní jednání. Na pokyn „freestyle“, jsem reagoval s cílem tančit spontánně, neřízeně. Chtěl jsem se zkrátka oddat muzice. Teprve po chvíli radostného tance jsem ve svých pohybech rozpoznal figury z tance, který jsme tančili před tím. Byly to jen některé figury – ty, které mé tělo v tu chvíli nejvíce zajímaly, navíc modifikované mému tělu na míru, přesto však se zřetelnou vnitřní strukturou naučených figur. Pakliže je můj spontánní tanec ovlivňován strukturou, kterou jsem si aktuálně osvojil, je možné říci, že za mou

spontaneitou vždy stojí nějaká struktura? Na základě této zkušenosti jsem nad sebou začal přemýšlet jako nad tělesnou strukturou, do které se po celý život zapisují setkávání s impulzy a jinými strukturami.

Práce na lidovém tanci vede ke spontánnímu jednání intuitivně, lépe než metodický postup, neboť tanec můžeme pojímat jako kondenzovanou a ustálenou strukturu lidského jednání a způsobů kontaktu – skrze gesta a figury v tanci obsažené. V kruhových tancích se odráží společenství – lidé se drží za ruce, poté se rozpojují, jdou k sobě, od sebe, zvedají ruce k nebi, nebo naopak dupají do země. Figura společného kruhu ve mně vzbouzí pocit sounáležitosti ještě dříve, než nad tím začnu přemýšlet. Zařazení lidového tance jako „rozehříváčky“ mě jak rozcvičí, tak přivede pozornost na pohyb, rytmus a spolupráci. Je zde přidaná hodnota významu figur tance. Když tančím, rovnou se nějak vztahuji ke svým partnerům skrze archetypální figury lidského kontaktu. Ty ve mně jsou tancem evokovány a ovlivňují strukturu mé tělovosti – jak pro následující práci, tak i dlouhodobě. U sebe konkrétně jsem cítil, že ve mně tance zanechávaly figuru vzpřímeného postoje, nízkého těžiště a taky určitou pevnou rytmičnost: v tanci je třeba být fyzicky připraven dopředu a nenechat se vláčet hudbou. Rovněž však kvality ne čistě technického rázu, jako odhodlanost k doteku a vůbec otevřenost vůči druhému člověku v tanci.

V průběhu stáže jsme s tanci většinou pracovali právě takto. Nejprve mě Wacek s Mutkou naučili dva nebo tři nové tance,<sup>35</sup> které jsme pilovali stálým opakováním, a pak jsme buď přešli k pohybovým improvizacím, nebo rozvíjeli figury tance. Distanční verze tance *Attic*, kterou jsme použili v performanci *W poszukiwaniu Rachnańskiego święta*, vznikla právě takovouto dekonstrukcí původního tance. Zde jsem si uvědomil, že figura kontaktu – natažená ruka – v sobě nese význam, ať už ten, komu ruku podávám, je nebo není fyzicky přítomen. Je přítomen ve figuře, jako ten, který chybí.

Podobně jsme pracovali i s lidovými písněmi, které jsou rovněž kondenzovanou strukturou, o to komplexnější, že kondenzují lidský výraz i ve slovech a hlase. To, že jsem se písně neučil s textem a notami v ruce, ale přímo společným zpěvem, mi pomohlo poznat strukturu písně jaksí *zevnitř*, skrze rezonance vokálů, opory konsonantů a s tím spojenými pocity a emocemi. Kánony, které jsme zkoušeli, si pamatují podle souzvuků barev a rezonancí

---

<sup>35</sup> V průběhu stáže se toto dělo spíše teoreticky – tance jsem tančil sám nebo ve dvou a jen jsem si představoval, jaké to je tančit jej společně s dalšími dvaceti lidmi. O to silněji jsem to pocítil, když se lockdown uvolnil a mohl jsem si ho s dalšími dvaceti lidmi zatančit. Přesto se ukazovalo, že jednotlivé figury fungují i samostatně jako gesta.

našich tří hlasů, nikoliv podle textu a not. Písně tak zůstávaly živé a spontánní, i když jsme je zpívali před lidmi, neboť naší *partiturou* byl psychosomatický prožitek vedený vnitřním smyslem písně.<sup>36</sup> Tyto *živé momenty* vznikaly nejčastěji tam, kde se setkalo více struktur, pokoušeli jsme se tedy propojovat struktury pohybu a hlasu: například píseň, jejíž melodická struktura stoupala nahoru, jsme spojili s pohybem těžiště směrem k zemi. Toto překrývání struktur vytvářelo zvláštní momenty protitahu – když jsem šel tělem dolů, bylo pro mě jednodušší vyzpívat i vysoké polohy písně. Tyto a podobné *živé momenty*, které vznikly překrytím různých struktur, jsme pak skládali do struktury našich performancí.

### **1.3.7.Improvizace**

Tato práce se strukturami tanců a písní je předobrazem i pro práci s tělesnými a hlasovými strukturami, které vznikaly v průběhu rozruchů.

Pohybové struktury tance ve mně evokovaly figury, které jsem poté již mohl používat v improvizaci, což je například vidět v pohybové improvizaci s Mutkou (viz Příloha II - Tanec). Improvizace vychází ze cvičení *Hypnotizér*, ale v mém pohybu jsou vidět taneční figury. Za cenné považuji momenty, kdy se i tato struktura uvolňuje a partiturou pohybu se stávají jednotlivé hudební impulzy Wacka a pohybové impulzy Mutky.

Pokud nebyla struktura v tanci, nacházel jsem ji v muzice. Často jsme se střídali ve dvojicích: a zatímco dva společně improvizovali, třetí dělal hudební doprovod. Jindy jsem se držel struktury nějakého konkrétního způsobu pohybu. V rozruchu jsme například zkoušeli různé rytmy a způsoby dupání, což vedlo k improvizovanému dialogu dvou dupajících. Jindy jsme se rozcvičovali skrze uvolňování zápěstí, dupání a pohyb hrudníku – výsledné zadání byl dialog těchto tří způsobů pohybu, se zadáním reagovat vždy jiným způsobem – tedy na dupání hrudníkem, na hrudník zápěstím apod.

Struktury tanců a písní, ale rovněž volnější struktury hudebních doprovodů nebo pohybových zadání, tvořily odpověď na otázku: *co dělám, k čemu napřít své síly*. Aniž bych si to tehdy tak pojmenovával, nedělal jsem nic jiného, než že jsem se svou vnitřní strukturou snažil pojmout onu zadanou strukturu.

---

<sup>36</sup> Podobně pracoval i Grotowski v poslední fázi své práce. O písních píše: „*Nejde jen o zachycení melodie v její preciznosti, ačkoliv bez toho není možné nic. Jde o to, jak najít také tempo-rytmus se všemi jeho fluktuacemi uvnitř melodie, a zvláště cosi, co rozhoduje o vlastní zvučnosti: vybrační kvality tak hmatatelné, že jsou v jistém smyslu vlastním významem písně.*“ (GROTOWSKI, SaD, 1999, s. 95)



To, jak spontánně jedním v přítomném okamžiku, je ovlivněno mou vnitřní strukturou, která není proměnlivá jako přítomnost, ale je stálá. Není však stálá natolik, abych jí nemohl proměňovat, například právě inkorporací nějaké nové struktury pohybu. Na hranici zadané pohybové struktury a vnitřní pohybové struktury každého z nás pak vzniká ten spontánní moment *přítomného bytí*, který je potřebný pro improvizaci.

### **1.3.8. Shrnutí**

*Herec se odkrývá a tím se objevuje, ale musí to dokázat pokaždé znovu. Je to možné? (...) Není to možné bez plné přípravy, protože herce vždycky napadne, „co mám dělat?“, a když uvažuje, co by měl dělat, nutně zabloudí. Je tedy třeba ono hic et nunc dobře připravit. (GROTOWSKI, Divadlo a rituál, 1990, s. 95)*

Grotowski říká, že abychom dosáhli spontánního bytí *tady a teď*, je zapotřebí pro to připravit podmínky. Vyjadřuje tak zásadní rozpor, kolem kterého se pohybujeme: jak připravit podmínky pro něco, co má být spontánní a nenucené?

V Teatru Węgajty jsem na tuto otázku našel dvě konkrétní odpovědi. Tou první je práce se strukturami písní a tanců. Jedná se na první pohled o struktury vnější - musel jsem se učit kroky, figury, slova a melodie. Avšak vzhledem k tomu, že tyto struktury jsou povahy intuitivní – pochází často ze starobylých folklórních zdrojů a pokud ne, i tak jsou vedeny tvůrčí intuicí neboť vznikaly z vnitřní logiky tvorby, ne z vnější logiky konceptu – oslovují mé vnitřní struktury, vzbouzí ve mně figury kontaktu, které jaksi odjakživa znám, jen je v běžném životě tolik nepoužívám. Struktury písní a tanců mě tedy vedou, zbavují mě otázky „co mám dělat?“ a dovolují mi tak být přítomný.

Druhou odpovědí je otevírání se na přítomnost skrze performativní cvičení. Tato odpověď částečně obsahuje tu první. V pojetí, kdy je *muzika každodenní jógou* se i zpěv a tanec stávají cvičením. Zatímco tance a písně nás vedou svou strukturou, zde vzniká struktura sama na základě zadání, fokusu apod. Nejde v nich o to, dosáhnout *intenzivní přítomnosti*, ve smyslu mých zkušeností z DAMU, jsou spíše jakousi hygienou kontaktu s přítomností. Pěstování citlivosti na sebe a na druhého. Cvičení dovednosti bytí „otazníkem,“ nevybírat si nic jiného, než to, co přinese přítomnost.

V těchto cvičeních jsem se mnohdy cítil *hozen do vody*. To znamená uvést žáka do takové situace, ve které přestává přemýšlet o tom *jak*, ale nezbude mu nic jiného než se spolehnout na své aktuální schopnosti. Pakliže je opakovaně *hozen do vody*, nachází si na základě svých schopností vlastní způsob, jak v situaci obstát. Tento způsob se stálým opakováním vytváří a upevňuje. Jednak se tak žák učí konkrétní dovednosti (konkrétní tanec, technika zpěvu...), jednak se zároveň učí odhodlanému přístupu ke zkušenosti. Úskalí takového postupu spočívá v tom, že výsledky jsou mohou být neprokazatelné a vyžadují více času, než dovoluje náš vzdělávací systém, ať už na kterékoli úrovni. Žák se může ztratit a jednoduše tak ztratit motivaci, nebo se dokonce zablokuje. Na druhou stranu, takový způsob je celostní a celozkušenostní – člověk *hozený do vody* se učí plavat a je mu poskytnut prostor a podpora – **způsob si však hledá sám a sám se dokonce rozhoduje pro to, co vlastně hledá**. Je uvržen do nestandardní situace, ve které se poznává a učí se tak i hierarchizovat, co je pro něj podstatné – tím sám přejímá zodpovědnost za sebe a svůj růst. Pakliže se tedy pedagog rozhodne nechat žáka „ztratit se a hledat“, musí vědět, že klade velké nároky na vnitřní motivaci žáka. Je pak nezbytné dobře odhadnout, k jak velkému kroku je žák připraven, aby neztratil motivaci. Takovýto způsob sice předává zodpovědnost žákovi, ale z pedagoga ji nesnímá. Žák i pedagog jsou součástí jednoho procesu, ve kterém pracují na společném cíli. Žák se neztrácí ve chvíli, kdy pedagog ví, co dělá. S tím souvisí i vědět, jak zakročit, když se žák ztrácí. Chce-li pedagog nechat studenta, aby se ztratil, může, když ví, že student chápe smysl toho ztracení. Nelze to dělat nahodile – to je podvod.

Ve své vlastní praxi jsem se po zkušenosti z Węgajty osmělil dávat větší zodpovědnost žákům, ale vždy jen tak, abych věděl, že účastníci daný úkol zvládnou. Například workshop *Na vlnách flow – hudební improvizace*<sup>37</sup>, který jsem realizoval s dětmi od devíti let věku až po dospělé, jsem po zkušenosti z Węgajty otevíral jednoduchým tancem. Ještě, než padlo první slovo workshopu (samozřejmě, pouze pokud to podmínky a nalazení skupiny dovolovalo), jsem vzal účastníky za ruce a beze slov s nimi vytvořil kruh. Pak jsem začal předvádět kroky a hrát do toho na tamburínu. Cílem bylo se celý tanec naučit beze slova vysvětlování. Je to moment, který považuji za podstatný: vstup do workshopu je hned skokem

---

<sup>37</sup> „Snažím se zde s účastníky skrze hlasovou a pohybovou improvizaci objevit muzikálnost každého účastníka a tu pak použít i v improvizaci s hudebním nástrojem. Hlavním cílem je spontaneita (...). Závěrečným výstupem mého workshopu bývá improvizovaná performance, ve které se objevují prvky nástrojové, hlasové, textové a pohybové improvizace. Účastníci sedí v kruhu, někteří mají nástroje, někteří zpívají, někteří do hudby slamují a kdokoli chce, může vstoupit do kruhu a improvizovat pohybem.“

do vody za zvládnutelných podmínek. Účastník se učí být připraven napřít své schopnosti, aniž by se ptal na to, *jak* – aktivuje svou intuici a spontaneitu. Tento úvod tak ladí účastníky na náročnější úkoly, které je čekají.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> „Jak sami účastníci reflektovali, po takovém začátku už byli připraveni na vše. Velmi rychle se naladili na to, že věci mohou vznikat spontánně, protože tanec se nám podařil, aniž bychom se na tom slovy domlouvali. A tak to bylo nastaveno i po zbytek tří denního workshopu.“

## 2. Teoretická část

V odborné literatuře jsem především hledal, na jakých psychosomatických základech prožitek přítomnosti stojí a v čem spočívá ona vnitřní struktura jednání a prožívání. Povaha mé psychosomatické zkušenosti mě vedla k hledání důvodů, které brání jedinci v kontaktu s jeho tělovou realitou a naopak vysvětlení prožitku, ve kterém prožívání a jednání splývá.

Základní půdu pro výklad své zkušenosti nalézám v hledisku, které bych nazval jako *fenomenologické*.<sup>39</sup> *Fenomenologie* je filosofický směr a zároveň filosofická metoda, která vykládá svět, jako jevíci se člověku. Důraz ve zkoumání světa se přesouvá ze zkoumání věcí o sobě, na zkoumání způsobu, kterým člověk svět vnímá a prožívá. Jan Patočka vymezuje fenomenologii jako „učení se přesně myslet a vidět“. (PATOČKA, 1995, s. 1) To, co má cenu kriticky zkoumat je způsob, kterým vnímáme a prožíváme, dříve než začneme ke světu přistupovat jako k předem konstituovaným faktům. *Fenomén* zde pak pojímám v nejširším smyslu jako *jev* – tedy to, co se jeví, ukazuje člověku. (SOKOL, s. 270) Není to věc sama o sobě – nazýváme-li věci fenomény, zdůrazňujeme jejich aspekt *jevení* se lidskému vědomí. Mluvíme-li o *fenoménu přítomnosti*, pak je to zdůraznění toho, že *přítomnost* není ani hmotné, ani faktické, ani objektivní povahy, ale je to prostor a čas, ve vztahu k člověku, kterému se aktuálně jeví.

V umělecké a osobnostně rozvojové práci považuji za vhodné řídit se tímto fenomenologickým východiskem. Na jeho základě sice nezpochyňujeme, že mentální událost je výsledkem „elektrochemických změn v centrálním nervovém systému“, (CSIKSZENTMIHALYI, 2015, s. 40), ale předpokládáme, že nejlépe ji pochopíme tehdy, „jestliže na ni budeme pohlížet bezprostředně tak, jak jsme ji zažili a ne specializovanou optikou určité vědní disciplíny.“ (tamtéž)

### 2.1. Fenomén přítomnosti v proměnách vědy

V běžné řeči používáme slovo *přítomnost* především jako určení času: přítomnost je tím, co se děje mezi minulostí a budoucností, tedy právě teď. Toto slovo však nemá jen časový, ale i prostorový význam. Žák se při docházce hlásí slovem: „Přítomen!“ a dává tím najevo, že se

---

<sup>39</sup> Některé předpoklady pro toto hledisko v divadelně pedagogické práci jsem se snažil popsat již v bakalářské práci *Pravda a divadlo*, ve které jsem se pokoušel najít styčné plochy mezi texty českého fenomenologa Jana Patočky a Jerzy Grotowského. Fenomenologický pohled na herce je pak vlastní například publikacím mnohaletého pedagoga DAMU Josefu Vinařovi.

v aktuální chvíli nachází rovněž v aktuálním prostoru. Proto přítomnost opisujeme i úslovím *tady a ted'*, které zdůrazňuje právě rovinu časovou a prostorovou.

Rozhodující pro přítomnost však je právě ten někdo, který je **při tom**. (SOKOL, s. 85) O onom žákovi můžeme říci, že je sice přítomen fyzicky, ale ne mentálně. Je to však jen úhel pohledu, žák se možná právě zabral do psaní básničky na okraj svého sešitu a v této činnosti je mnohem více *přítomen* než jeho spolužáci, kteří si částečně píšou poznámky, částečně poslouchají výklad, částečně sledují čas a částečně myslí na to, co budou dělat po vyučování. Nejvlastnější význam slova přítomnost je tedy vztažen k člověku, který přítomnost prožívá. Přítomnost není jen jakýkoliv čas a prostor, ale **konkrétní čas a prostor za účasti člověka**.

*Podivná věc, ale „přítomnost“ najdeme jen sami u sebe a nikde jinde. Ani věda o ní neví a nepřemýšlí, protože přítomnost je zřejmě „moje přítomnost“ (...). (tamtéž)*

Sokol zde jednoduše shrnuje celou tradici *fenomenologického* zkoumání času. Přítomnost není bod na přímce času, ani jinak měřitelná veličina. Není součástí objektivního světa, tak jak by ho popsaly přírodní vědy, ale je světem, tak jak jej jednotlivý člověk bezprostředně vnímá a prožívá. Každý prožíváme svůj život v přítomnosti, svět se nám primárně vyjevuje právě tak. I když například prostřednictvím poutavého filmu nebo historiky prožíváme události minulé či potenciálně budoucí, onen prožitek se odehrává vždy v přítomnosti. Přítomnost je úhlem pohledu, ze kterého člověk primárně vnímá svět a rozumí minulosti i budoucnosti. V takto osobním smyslu může být přítomnost předmětem zkoumání až s proměnami vědy ve dvacátém století.

Podle Bergsona má tradiční věda založená na rozumu zásadní sklon eliminovat ze všech představ skutečnosti kontinuitu a trvání. (PETŘÍČEK, s. 20) Povahou rozumu je jevy segmentovat, analyzovat a uchopovat do pojmů. Povaha našeho vědomí je však kontinuální, plynoucí. Proto tradiční vědě tento základní ráz prožívání přítomnosti uniká.

Oproti tomu filosofické a psychologické koncepce dvacátého století, se kterými se zde setkáváme, už vnímají dynamický a prolínavý ráz skutečnosti. Stejně tak je fenomenologii radikálně problematizována tzn. subjekt-objektová koncepce, která sugeruje člověku, že je v distanci od okolního světa. Lidské vědomí je zde ztotožněno s racionálními funkcemi a člověk ztotožněn s tímto svým racionálním vědomím. (GRYGAR, s. 87) Okolní svět (do kterého ovšem spadá i lidské tělo) je pak člověku přístupný pouze jako obsah jeho vědomí/myšlení,

nikoliv bezprostředně.<sup>40</sup> Mám za to, že tento zdánlivě pouze akademický předsudek dodnes ovlivňuje naše sebeprožívání: mnohdy je pro nás těžké neztotožňovat se jen s naším myšlením a nenahlížet na sebe jako na objekt svého racionálního vědomí. (viz Vlastní trénink a Dialogické jednání).

Oproti tomu gestalt teorie zdůrazňuje, že lidský organismus<sup>41</sup> je nevydělitelný ze svého prostředí, tedy interakčního pole vztahů animálních, sociokulturních i fyzikálních (Perls), neboť právě kontakt člověka a prostředí charakterizuje jeho prožívání. Člověk si uvědomuje přítomnost a sám sebe v ní právě skrze bezprostřední kontakt s prostředím. (viz Dialogické jednání). Tento primární kontakt je z psychologického hlediska to, co je skutečné (PERLS, s. 31), a tohoto předpokladu se držíme i my: událost kontaktu lidského organismu ve své tělovosti s prostředím je jádrem skutečné, a tedy i pravdivé zkušenosti. Jakékoliv koncepce pojímající skutečnost ve formě abstrakce či metafory, jako například právě subjekt-objektový vztah<sup>42</sup>, považuji za koncepce ne snad nepravdivé, ale nepřimární, odvozené. Na základě syntézy pojetí fenomenologického s pojetím gestaltu předpokládám, že lidský prožitek přítomnosti (účast člověka na světě, to, *při čem* člověk je) lze ztotožnit s gestalt pojetím bezprostředního kontaktu organismu a prostředí. (srovnej s PERLS, s. 256) Přítomnost se v tomto pojetí stává základním předpokladem lidské zkušenosti, učení se, rozvoje, ale i každodenního jednání ve světě a našeho povědomí o pravdě.

## 2.2. Distance od přítomnosti

Ve svých snahách o zpřítomnění, tak jak je popisuji ve zkušenostní části, jsem mnohdy narážel na „paralýzu“, kdy se mi nedařilo překročit určitou distancí k sobě samému. (viz Vlastní trénink, Dialogické jednání, Shrnutí) Ve stavu této distance neprožívám sám sebe, ale jakousi představu o sobě, cítím se sám sobě cizí. Takové sebepojetí má jistě svůj konkrétní důvod v individuální historii mého prožívání a na této úrovni se s ním také musím vypořádat. V této

---

<sup>40</sup> „Descartes metafyzicky funduje onu novověkou představu, že veškeré jsoucí a přírodu přinášíme před sebe jako cosi před-stavujícího se (obiectum), jako zpředmětňující a pravdu o takto navrženém jsoucím jako jistotu tohoto představování.“ (GRYGAR, s. 87)

<sup>41</sup> Gestalt terapie používá přímo termín *interakce organismu a prostředí* (PERLS, s. 31) a pojímá jej jako setkání jakéhokoliv organismu se svým prostředím. Věrně antropologickému pojetí se zde držíme ryze *lidského pohledu* na přítomnost, neboť je odvážné se domýšlet, jak prožívá přítomnost už jen náš bližní, natožpak jak prožívá přítomnost žába.

<sup>42</sup> Ale i koncepce člověka jako obrazu božího, dualismus duše a těla, metafyzika nebo různé moderní sociologické či politologické modely, nehledě k modelům ekonomickým.

kapitole se však pokusím dotknout širších souvislostí takového způsobu sebepojímání, neboť výchovně dramatická praxe mi ukazuje, že se nejedná pouze o mé individuální téma, ale že *distance k sobě samému*, jako sebepojetí, které brání spontánnímu prožívání a jednání, „postihuje“ i mnoho mých vrstevníků nebo lidí středoškolského věku, se kterými pracuji.

*Století režiséra ukázalo důsledky víry v závazné nazírání, či interpretační systémy a důsledky přehlížení rozporu vize s realizací (...)*“ (PILÁTOVÁ, s 384, podtrhla autorka)

Pilátová zde v rozporu divadelní vize a její realizace (viz Přítomnost v divácké zkušenosti) spatřuje symptomy společnosti dvacátého století. Tato společnost, kterou můžeme nazvat jako *pozdně moderní*<sup>43</sup> raději něco přehlédne, jen aby si uchovala svou metanaraci sama o sobě. (SOKOL, s. 319) Pozdně moderní společnost sama sebe pojímá jako racionální. Její racionalitu však zpochybňuje mnoho umělců i filosofů své doby.<sup>44</sup> Spíše poukazují na to, že jednostranné zaměření na racionalitu v její pragmatičnosti a účinnosti, vedlo k jakési *totalitarizaci rozumu*: rozum se stal zajatcem své vlastní účinnosti a postavil se tak proti autonomii jedince.<sup>45</sup> Nevnímám to pouze jako charakteristiku pozdně moderní společnosti dvacátého století, ale jako téma přítomné v dějinách evropského myšlení dlouhodobě, možná už od jejich samotného počátku.<sup>46</sup> Tedy i ve dvacátých letech dvacátého prvního století.

---

<sup>43</sup> Tedy přímo v přerodu do postmoderny, která jí vytkne naivní důvěru v její vize. Termín *pozdni moderna* jsem našel i u Jana Císaře (in PROVAZNÍK, s. 15-16): „*Ten termín ‚pozdni moderna‘ mám daleko, daleko raději než pojem postmoderna. Zdá se mně totiž, že více postihuje fakt, že jde o proces, v němž je na jedné straně překonávána ‚tradiční‘ moderna 20. století, zároveň se však jistě její principy udržují a v pozmeněné – někdy značně, skoro k nepoznání – poloze nadále fungují.*“ Vystižení tohoto prolínavého rázu historických etap považuji za podstatné pro tento výklad, neboť vyjádřím-li se například o současném školství, že je *pozdně moderní*, myslím tím, že se stále ještě vyrovnává s dědictvím moderny 20. století, byť je již na pohled jiné.

<sup>44</sup> Termín *krize rozumu*, který pochází od J.W.Burrowa v padesátých letech důkladně doložil Ludwig Landgrebe v publikaci *Filosofie přítomnosti*.

<sup>45</sup> Blíže tato „silná slova“ dokládám v práci *Pravda a divadlo*, na základě citátu Jana Patočky: „*Tato nadcivilizace je zajisté racionální v tom, že je založena na lidské schopnosti rozvažovací s její účinnou rozumovostí. Je však možno pochybovat o tom, zda tato racionálnost je stále ještě racionálnost ve smyslu tradičním, kde rozum byl známkou lidské svobody, přeměňující svět z cizího v lidský. (...) Nestal se rozum, když proti starověku a středověku získal účinnost, kterou tehdy neměl, zajatcem této účinnosti?*“ (PATOČKA, 2004, s 313)

<sup>46</sup> Například Husserl, zakladatel fenomenologie spojuje se vznikem samotné evropské filosofie i vznikem *distance* člověka od přirozeně vnímané skutečnosti. (PETŘÍČEK, s.31)

Cílem těchto úvah je pouze nastínit kontext, proč dnes vůbec cítíme potřebu zabývat se zpřítomňováním jako něčím, co je obecným problémem. Tuto potřebu vyjádřil pro počátek našeho století Eckhart Tolle. Úvahy tohoto světoznámého mystika a duchovního učitele jsou srovnatelné s úvahami fenomenologickými:

*Naše ztotožnění se s myslí vytváří mezi námi a realitou neprůhlednou stěnu pojmů, názvů, představ, slov, soudů a definic, které blokují jakékoliv opravdové vztahy. (...) Mysl je vynikající nástroj, pokud ji užíváme správně. Užíváme-li ji nesprávným způsobem, stává se velmi destruktivní. Ve skutečnosti svou mysl neužíváte špatně - obvykle ji totiž neužíváte vůbec. Vaše mysl užívá vás. A to je nemoc. Věříte, že jste svou myslí. (TOLLE, s. 24)*

V tomto pojetí není problémem racionalita sama o sobě. Distance ke skutečnosti nastává až ve ztotožnění myšlení s naším vědomím, tedy právě v jakési totalitarizaci rozumu na půdě našeho vědomí.<sup>47</sup> Odpověď na tuto „nemoc“ v jakékoliv její rovině (osobní, sociální, celospolečenské) tedy nevidím v opouštění racionality, ale v přehodnocení role prožitku v kontaktu se skutečností a role vnímání pro utváření skutečně zdravého racionálního úsudku.

Tento požadavek není ničím novým a spatřujeme jej i ve směřování výchovné dramatiky, neboť zakládá své pojetí poznání a učení na *přímém prožitku a vlastní zkušenosti*. (PROVAZNÍK in MACHKOVÁ, s. 102) Stojí tak v opozici k pojetí, stále ještě částečně přítomnému v našem *pozdě moderním*<sup>48</sup> školství, které se spoléhá na to, že myšlení si samo se sebou vystačí a že tedy lze pojmy vyvádět z pojmů, učit se zkrze memorování dat, uzavřít se do světa dat a rovinu opory v přítomném zcela prožitku zanedbat. Výchovná dramatika směřuje k *procítěnému porozumění* (CLARK, s. 21), které vede k celostnímu pochopení a integraci zkušeností. Žák tak kromě roviny významu, čili racionálního uchopení, nalézá také *smysl*. (MARUŠÁK, 2008, s.10) Machková vycházejíc z Nakonečného zachycuje vztah mezi vnímáním a myšlením, tedy že myšlení sice překračuje vnímanou skutečnost a z daných

---

<sup>47</sup> Toto je vytýkáno i výše zmíněnému karteziánskému racionalismu jako nazíracímu systému. Ten vychází z věty „Myslím, tedy jsem“, tedy nikoliv „Prožívám, tedy jsem.“ Do jaké míry lze připsat odpovědnost za takovýto způsob sebenazírání samotné filosofii René Descarta není jednoznačné. (KOUBOVÁ, s. 18)

<sup>48</sup> Viz poznámka 48.



informací vytváří nové (MACHKOVÁ, s. 174), což ale nemění nic na tom, že “vnímání poskytuje veškerý materiál pro duševní činnost.” (MACHKOVÁ, s. 172) Tato otázka má vliv mimo jiné na stavbu lekce a hierarchizaci pedagogických priorit. Proto například považují za důležitou zásadu pro divadelní tvorbu, že „kreativita není založena na myšlení, ale na vnímání.“ (viz Struktura zkušenosti) a uspůsobují tomu lekci tím, že začínám aktivitami, směřovanými ke koncentraci.<sup>49</sup>

Dualismus přítomné skutečnosti a myšleného konceptu, vidím jak v rovině společenské a ideologické (obludné vize nacismu, každodenní ideologické „bahno“ normalizace, současný populismus, konspirační teorie, fakenews, krize pravdy atd. atp.), tak v rovině osobního sebeprožívání (ztotožnění se s ideologií nebo názorem své sociální skupiny, zaměření na výkon, pojmání sebe sama jako projektu, snaha o ideál krásy, falešné sebescénování atd. atp.). Všechny tyto příklady můžeme nazvat *ztotožnění se s falešným sebeobrazem*.

V rozvojové rovině nás taková distance od přítomnosti zajímá zejména na půdě prožívání, spíše než na společenské úrovni – cílem rozvojové práce není měnit svět, ale měnit sebe. Jak bylo řečeno v úvodu, skutečný vliv má člověk jen na to, co se nachází v jeho bezprostřední přítomnosti. Tak alespoň postupuje gestalt terapie, která radí nahlížet na všechny problémy z pohledu *tady a teď*. Terapeut například nechává pacienta všechny své problémy formulovat z hlediska přítomné situace: tedy nikoliv „před lety se mi stalo něco strašného“, ale spíše „teď tady sedím a nemůžu přestat myslet na to, jak se mi před lety stalo něco strašného...“ Člověk nemá vliv na to, že se mu stalo něco strašného, ale jádro otázky se přesouvá k tématu – proč na to nemůže přestat myslet. (srovnej s PERLS, s. 256-265)

Divadlo společenská témata v tomto smyslu zpřítomňuje. Podobně jako gestalt v terapeutické oblasti, se ve výchovně dramatické oblasti snažím spolu s žáky, zejména těmi středoškolského věku, vnímat společenská témata jaksi zevnitř, z hlediska přítomného prožívání - tedy nezabývat se příliš koncepty fungování společnosti – což bývá velmi zajímavé a středoškoláci, zejména gymnazisté, mají tendenci se rozebíráním těchto konceptů bavit velmi dlouho – ale zabývat se tím, jak takto konceptualizovanou skutečnost prožívá konkrétní člověk a jak se sami žáci s touto skutečností vyrovnávají na poli svého prožívání. Takový *neideologický* postoj, se pak sám o sobě může stát občanským postojem.

---

<sup>49</sup> Což ostatně Machalíková a Musil doporučují při jakémkoliv učebním procesu (MACHALÍKOVÁ, MUSIL, s. 140)

Vnímání společenské reality z hlediska rozporu přítomné skutečnosti a myšleného konceptu nám může osvětlit i snahy antropologického a třetího divadla nepřistoupit na to, že divadlo je pouhé naplňování konceptů a nazíracích konvencí, při kterých je dáno, že lze ledacos přehlédnout a dělat jakože to není.<sup>50</sup> Právě to pokládá za „*příčinu nedorozumění se sebou i se světem, za bariéru mezi sebou a světem, za vězení mysli.*“ (PILÁTOVÁ, 2009, s.383)

Promptně to vyjádřil Grotowski, když řekl, že ten který se vydá cestou naplňování konceptu se už „předem rozdělil na myšlení a jednání, na úmysl a život.“ (GROTOWSKI in PILÁTOVÁ, 1990, Být tím, kým jsem, celý, s.196) Grotowski vůbec nepovažoval za vhodné oddělovat myšlení od jednání. Člověk, který myslí a jedná zvláště, už je rovněž předem rozdělen. Jeho čin bude vždy jen neúplným gestem, ve kterém je *rozpor mezi vizí a realizací* vždy předem přítomen. V linii svých úvah se rovněž dotýká dualismů těla a duše (tamtéž) a dochází k perspektivě člověka jehož duch i tělo jsou jedno a totéž. (tamtéž, s.199) Jednání se pak odehrává skrze myšlení a myšlení skrze jednání.

Myšlení a jednání tedy může splynout v jednotu na půdě psychosomatického sebeprožitku. Ve svém pojetí improvizace hledám právě takové jednání, kde přítomnost ve smyslu vnímání a přítomnost ve smyslu tělesného bytí na poli sebeprožitku splývá. Než blíže přiblížím, co se o takovém jednání, které splývá s vnímáním můžeme dočíst v psychologické literatuře, pokusím se jej uchopit z hlediska literatury divadelně antropologické a výchovně dramatické.

### 2.3. Prožívání a exprese

*Silná, bytostná přítomnost znamená v divadelním žargonu schopnost přitahovat pozornost obecnstva, imponovat mu, znamená to ovšem také mít to nepojmenovatelné něco, co v divácích vyvolává bezprostřední ztotožnění, vytváří dojem života jinde, ve věčné přítomnosti.* (PAVIS, s.339)

V divadelním prostředí se setkáváme s odlišně akcentovaným pojetím přítomnosti, než ve fenomenologickém pohledu: tedy nikoliv přítomnost-prožitek, ale přítomnost-výraz.

---

<sup>50</sup> Jako například to, že se s Roxanou utrhł balkon. (viz Přítomnost v divácké skutečnosti)

Běžně usuzujeme, že lidské bytí je rozděleno na jakýsi vnitřní život mentálních obsahů a vnější život exprese. Vnitřní život je pak přístupný pouze jedinci, který jej prožívá: do druhého člověka nevidíme, jeho svět je pro nás záhadou. Sami u sebe pojmáme tyto obsahy jako *soukromé* a vybíráme si, co z našeho nitra „pustíme ven,“ tedy co o sobě řekneme, nebo jak spontánně budeme jednat. Takový pohled je jistě na místě, ale spíše v rovině společenské reality, než samotné povahy prožívání a jednání. Fenomenologická analýza vnímání dochází k závěru, že člověk není rozdělen na žádný vnitřní a vnější svět, neboť naše mentální obsahy jsou neoddělitelně svázány s rovinou exprese - odehrávají se skrze ní.

*Neplatí, že pravda přebývá jen ve vnitřním člověku. Spíše lze říci, že vnitřní člověk neexistuje. Člověk je bytím ke světu a právě ve světě poznává sebe sama. Když se od dogmatismu běžného názoru či od vědeckého dogmaticmu vracím zpátky k sobě, nalézám nikoliv ohnisko vnitřní pravdy, nýbrž subjekt zaslíbený světu.*  
(MERLEAU-PONTY, s.15)

Expresa, nebo také *výraz*, je v určitém pojetí dokonce pravou podstatou lidského vztahování se ke světu, které je určeno „prostým životním puzeň ze sebe ven“ (KOUBOVÁ, s.20). Koubová tuto polemiku kolem expresivního fenoménu rozehrává otázkou o porozumění výrazu: jak je možné, že rozumíme expresi druhého jedince, když jediná mysl ke které máme přístup je právě ta naše? (tamtéž, s.16) Tato otázka distance od druhých myslí je repeticí naší otázky distance od sebe sama, a ve výkladu Koubové (s.18) má opět co dělat s vlivem *karteziánského racionalismu* a dualismu duše a těla. Fenomenologická a antropologická odpověď je, že vnitřní obsahy existují právě prostřednictvím výrazu,<sup>51</sup> není tedy zcela přesné ani to pojmenování, že jsou *vnitřní*, neboť od sebe nelze oddělovat emoci a její tělesnou expresi, myšlenku a její verbální vyjádření.<sup>52</sup> Vrátime-li se ke gestalt pojetí přítomnosti jako *kontaktu jedince a prostředí* (viz Fenomén přítomnosti v proměnách vědy) můžeme i dualismus prožívání a výrazu pojmout jako událost *jednoho* kontaktu člověka s jeho prostředím. V běžném životě by tedy *výraz* měl být integrální součástí mezilidského kontaktu,

---

<sup>51</sup> Promluva především není „znakem“ myšlenky, pokud bychom pod tím chápali fenomén, který je znamením jiného fenoménu, podobně jako kouř je znamením ohně (...)ve skutečnosti jsou v sobě vzájemně zahrnuty, smysl je chycen do mluvy a mluva je vnější existencí smyslu. (MERLEAU-PONTY, s. 232)

<sup>52</sup> Koubová zde ztotožňuje filosoficko antropologický argument Plessnera s fenomenologickým argumentem Merleau Pontyho (KOUBOVÁ, s. 22)

prováděný jako bezprostřední, nezáměrný a nepromyšlený akt.<sup>53</sup> O tom, že to tak být nemusí, svědčí mimo jiné i mé zkušenosti z výchovně dramatické práce. Sama snaha o *spontánní* výraz, kterou v této práci nazýváme z hlediska snahy o vědomě přítomné prožívání a jednání vytváří konceptualizaci založenou na oddělování vnitřního a vnějšího života na půdě samotného sebeprožitku. (viz Vlastní trénink) Proč se snažit o něco, co by mělo být spontánní? Taková snaha už byla v mém případě reakcí na situaci v níž je prožívání a jednání v distanci.

Dovolím si příklad situace, ve kterém takováto distance může vznikat: Žák sedí ve školní lavici a může být i relativně spokojen, až do chvíle, kdy se učitel zeptá na nějakou otázku. Nikdo na otázku neodpovídá a tak učitel začíná bloudit zrakem po třídě. Schyluje se k tomu, že někoho vyvolá. Žák nechce být vyvolán, nechce veřejně mluvit před třídou a tak hledá prostředky, jak účinně skrýt svou přítomnost. Jeho tělo se stáhne, vyhýbá se očnímu kontaktu, snaží se být nevýrazný, splynout s ostatními.

Tuto situaci považují za relativně typickou. Pokud se opakuje často (jakože v některých případech může být na každodenním pořádku od první třídy základní školy až po poslední ročník vysoké školy), žák si na takový způsob reakce zvykne. V jiném případě se tato taktika může projevit i jako vyložené zadržetí výrazu, který by člověk projevit chtěl. Žák sedí v lavici a výuka mu naopak dává smysl - učitel se zeptá na otázku a žák by na ní rád odpověděl, není si ale jistý, zda takovouto agilní aktivitou v očích spolužáků neklesne. O přestávce by se mu chtělo ostatním říct: „To byla ale super hodina, co?“ Oni jej však předběhnou a začnou na učitele nadávat. Žák tedy zadrží své vyjádření a nasadí neutrální výraz, podobně jako když v prvním příkladu nechtěl být vyvolán. Pokud se ho však spolužáci dovolávají o potvrzení svého „hejtu“, buď začne hledat slova, kterými by nějak relativizoval své vyjádření: „No, je strašnej, ale zase je lepší než ostatní naši učitelé,“ nebo přímo zradí své přesvědčení a vyjádření spolužáků potvrdí.

Tyto a mnohé jiné a závažnější situace mohou vytvářet u mladého člověka distanci ke své vlastní expresi. Člověk je k takovému chování nadán schopností sebescénování,<sup>54</sup> tedy záměrného či nezáměrného ukazování, prezentace sebe sama, (VALENTA, 2011, s. 12) ať už ve smyslu ostenze (ukazujeme skutečnost) nebo pseudoostenze (ukazujeme něco co není

---

<sup>53</sup> „(...) životní puzení se projevuje výrazem, který si není bezprostředně vědom sám sebe“ (KOUBOVÁ, s.20)

<sup>54</sup> Valenta detailně rozebírá scéničnost každodenního chování skrze scénologické východisko, jehož významným představitelem pedagog DAMU J. Vostrý.

skutečné, abychom zakryli skutečnost).<sup>55</sup> Tyto polohy skutečného a falešného sebescénování můžeme pojímat jako do jisté míry se prolínající způsoby lidské exprese.

Při srovnání scénologického přístupu s přístupem fenomenologie a cíly výchovné dramatiky, se ukazuje nezanedbatelná otázka, jak samotný člověk prožívá tento vztah mezi svým vnitřním a vnějším životem. Je sebescénování pouze instrumentální součástí mého výrazu, tedy nereflektovanou složkou, protože je funkční a tedy k ní nesměřuji pozornost? Nebo na sebe začínám nahlížet jako na sebescénujícího, ať už z jakýchkoliv důvodů (vím, že se předvádím nebo vím, že se přetvařuji apod.)? Nebo si nejsem plně vědom toho, že se sebescénuji a právě toto neuvědomění mi brání pochopit, proč se po každém sociálním kontaktu cítím tak vyčerpaný a sklíčený? Před všechny tyto otázky bych předsunul ještě jednu od které by měl dle mého soudu jedinec začít: nakolik se sebescénuji sám sobě? Tuto otázku vidím jako zásadní v kontaktu s přítomností a odpověď nacházím v praxi divadla.

O expresi v rámci teorie výchovné dramatiky se zmiňuje Marušák. (in PROVAZNÍK, s.79) Vnímá ji zde zejména jako prvek lekce a to ve dvojici s reflexí. Vyjadřuje potřebu aby prvek expresivní, čili tvořivý, spontánní a (sebe)reprezentující byl v rámci stavby lekce v rovnováze s prvkem reflexe, čili (sebe)uvědomění, náhledu, uvztažnění a zhodnocení. (tamtéž, s.81) Zároveň poukazuje na důležitý odstín výchovné dramatiky z hlediska našeho tématu: zdůrazňuje *cestu k výrazu* (MARUŠÁK, 2008, s.11), čímž se výchovná dramatika může lišit od jiných osobnostně-sociálních směrů.

Divadlo je dle mého soudu tímto aspektem skutečně nenahraditelné - neboť zakotvuje lidské prožívání přítomnosti právě do roviny kontaktu s druhým člověkem. Zatímco v čistě reflexivním pojetí může dojít k prohloubení distance ke světu, tím že se náš vnitřní život uzavře do sebe a naše prožívání tak ztratí oporu ve skutečnosti, divadlo nás světu *otevívá*. Prgnatně to opět vyjadřuje Grotowski, neboť nachází *sebepoznání v sebeprojevení*, v odkrytí se druhému člověku. Chceme-li sami sebe objevit, musíme se ukázat.<sup>56</sup> Jsem-li sám, uzavřen

---

<sup>55</sup> Ostenze a pseudoostenze jsou u Valenty vyloženy na základě I. Osolsoběho. (VALENTA, s. 56 a s. 78)

<sup>56</sup> Jak jsem rozebíral již v práci *Pravda a divadlo*, polské slovo *odkrywać* je v polštině podobně jako v češtině, dvojnásobné – *odkryvat* znamená *odhalovat*, ale také *objevovat*. „Odhalovat, objevovat se, to znamená nacházet sebe a zároveň odhalovat to, co je zahalené, ukázat se. Když chceme objevit – jako dosud neznámou zemi – sebe, musíme se ukázat, od-halit, pro-jevit, odkryt. Nalézt – odhalit. V té dvojnásobnosti je cosi výjimečně precizního.“ (GROTOWSKI in PILÁTOVÁ, Být tím, kým jsem, celý, s.199)

v izolaci, můžu přesně vědět kým jsem, když však přijdu mezi lidi najednou je vše jinak. Který *Já* je ten relevantnější? Ten který si je sám před sebou jistý, že kdyby byl svědkem bezpráví, zaručeně by zasáhl nebo ten, který to v rozhodující chvíli neudělá? Možná, že to kým jsem, se projeví teprve v kontaktu se světem a možná, že to kým jsem, se v kontaktu se světem teprve rozhodne. A možná, že když se to nepovede napoprvé, tak napodruhé už ano. Performativní cvičení pak může být to *napoprvé* - odhalení se před druhými v podmínkách divadelního sálu, které mě samotnému ukáže, kdo jsem. Sám k sobě se tedy dostávám touto *okružní cestou*.<sup>57</sup>

V tomto Grotowského akcentu na *odkrytí se* splývá přítomnost-prožitek s přítomností-výrazem. Divadelní antropologie na Grotowského navazuje v tomto bodě. Zabývá se fyzickou i duševní přítomností herce na scéně. (BARBA, s. 5) Přibližuje jevištní přítomnost ve stejném smyslu jako Pavis: hercova jevištní přítomnost *poutá pozornost diváka* a to aniž by herec cokoliv ztvárňoval. (BARBA, s.7) To znamená, že herec hledá způsob, jak působit na diváka svou přítomností, ještě dříve než začíná hrát a svým hraním něco *vyjadřovat*. Ukazuje se jen čistý scénický život, který Barba nazývá *bios*. Pro Barbu je tato rovina něco ještě původnějšího než výraz a nazývá ji *předexpesivní* rovinou herecké akce.

Vzpomeňme, že slovo *bios* použil Wacek, když definoval k čemu cílily naše rozruchy (viz Divadlo jako každodenní jóga) a vzpomeňme rovněž, že cestu k *bios* spojoval s otevřením se tomu, co nám náš organismus, partner a vůbec naše přítomnost přinese, namísto ulpívání na hereckých formách. Člověk se tedy v tomto zadání má stát otevřeným, prostupným, tak aby samotný život mohl tvarovat náš výraz. Tvaruje nás přítomnost, nikoli již předem konceptualizovaná forma výrazovosti.

Kýžená přítomnost je tedy zvláštním průsečíkem paradoxních a protikladných sil. Na jedné straně jsme velmi aktivní a vědomí: intenzivně prožíváme, koncentrujeme se na sebe i na partnera, působíme svou fyzickou přítomností. Na druhé straně jsme však pasivní a nevědomí: necháváme *bios*, aby nás vedl, neuvědomujeme si jak. Víme co děláme a zároveň nevíme, co děláme. (viz Prožitek přítomnosti poprvé - intenzivní bytí) Grotowski tento paradox popisuje v jednom z posledních textů svého života, který se nazývá *Performer*.

---

<sup>57</sup> Pojem okružní cesta v tomto smyslu, že: “zkušenost sebe se děje prostřednictvím jiných lidí” nalézá pro filosofickou antropologii Jan Hyvnar u Jana Patočky ((HYVNAR, DISK 2008, s. 10)

*Jde o to, být pasivní v jednání a aktivní být v hledění (obráceně než je zvykem). Pasivní znamená: vstřebávat. Aktivní - být přítomen. (GROTOWSKI, SaD 1999, s. 103)*

V těchto slovech se kruh uzavírá. Vnímání je jednáním a jednání je vnímáním. Přítomnost.

## **2.4. Flow - plynoucí přítomnost**

Zkušenostní a činnostní ráz výchovné dramatiky staví do popředí naši otázku po přítomnosti otázku *jednání*. Vycházejí z minulé kapitoly - divadelní kontakt nás vede k výrazu, ke spolu-bytí. Naše prožívání, budování zkušenosti a v posledku tvorba osobnostních postojů a vlastní identity, je tak zakotvena v mezilidském kontaktu. V tomto kontaktu je člověk vždy nucen zaujmout nějaký výraz směrem k druhým. Bývá v nás tendence jednat tak, aby nás ostatní přijímali, své vlastní spontánní prožívání zakrýt a jednání scénovat, aby odpovídalo situaci. To se může stát i naší běžnou taktikou a tím předurčit naše sebepojímání: např. *skrývám své pravé já, protože je to výhodné* nebo *skrývám své pravé já, protože je ošklivé*, nebo *nemám žádné pravé já...* Je však vůbec možné dojít k takovému jednání, ve kterém se neskrýváme? Pokud se přidržíme *scénologie*, je zřejmě nutné položit otázku jinak - je možné se sebescénovat tak, aby *já* ukazované bylo zcela ve shodě s mým *já*, tak jak jej prožívám? Aby ostenze byla zcela prostupná, bez ovlivnění žádnou pseudostenzí? O takovém jednání, ve kterém vědomí jedince zcela splývá s danou činností pojednává maďarský psycholog Mihalyi Csikszentmihalyi a nazývá jej stavem *flow*, tedy „plynutí“, či „proudění.“

Prožitek *flow*, se jako každý jiný prožitek odehrává čistě na osobním poli prožívání jedince, je však příkladem toho, jak pouhá změna přístupu může ovlivnit povahu i dopad vnímání.

*Flow* je stav, v němž je člověk natolik ponořen do určité činnosti, že nic jiného se mu nezdá důležité. (CSIKSZENTMIHALYI, s. 14) Lidé jsou tak zaujatí tím, co dělají, že jejich činnost začne být spontánní a přestanou si uvědomovat sami sebe odděleně od svých výkonů.

(CSIKSZENTMIHALYI, s. 70) Je to plná koncentrace na činnost, která za těchto okolností nemá žádný vnější účel – její účel je sám v sobě.

To se přirozeně podepisuje i na kvalitě prováděného úkolu - například, čtu-li knihu, mohu ji číst z různých důvodů - chci v ní najít odpověď na konkrétní téma, hledám v ní poznámky pro psaní diplomové práce, nebo ji čtu tak, abych mohl její obsah převyprávět u zkoušky. Ve všech těchto příkladech je účel činnosti mimo činnost samu. Může se však stát, že při hledání citací pro diplomovou práci mě kniha zaujme – přestávám hledat konkrétní věty, ztrácím pojem o čase, a zapomínám na všechny dílčí účely. Samo čtení se stává účelem. Kromě toho, že mě tato činnost náhle více naplňuje, rovněž ve mně více zanechává. Když dočtu kapitolu, vím kde v ní najít citace, které mě zaujaly, protože jsem se čtení textu věnoval plně a pochopil jej tak komplexněji. Splnil jsem tedy všechny dílčí účely a to aniž bych na ně myslel a navíc se cítím naplněn smysluplnou činností. To vše díky *flow*, které našlo v činnosti smysl a zmobilizovalo všechny mé dovednosti potřebné pro danou činnost.

Csikszentmihalyi nabízí celou řadu příkladů činností, při kterých můžeme zažívat stav *flow*: od hraní šachů, přes hudbu a tanec, až po horolezectví nebo plavbu po moři. (CSIKSZENTMIHALYI, s. 92) Pro nás, kteří se zabýváme výchovnou dramatikou nemusí být překvapením, že velký prostor věnuje popisu *flow* při *hře*.<sup>58</sup> (tamtéž) Podstatné pak je, že hra je určena k tomu, aby přinášela radost a toho dosahuje vytyčením jasných a dosažitelných pravidel.

Csikszentmihalyi podmiňuje spontaneitu *flow* *řádem vědomí* (CSIKSZENTMIHALYI, s. 54). Toho lze dosáhnout pouze pokud můžeme svou pozornost napřít jedním směrem a neztrácíme ji žádným „nepořádkem, který musíme napravovat,“ (CSIKSZENTMIHALYI, s. 55) tedy například nejistotou v pravidlech a cílech toho, co děláme. Za situace jasně stanovených pravidel činnosti už *flow* svůj řád utváří samo.

*Při prožitku flow se organizace našeho já stává komplexnější, než byla před tím.* (CSIKSZENTMIHALYI, s. 56)

Bylo by tak lehké propadnout dojmu, že je člověk všemocný a že lze tento stav stupňovat do nekonečna. Vědomí má však své meze a je třeba nakládat hospodárně s pozorností. Strukturovat ji a zaměřovat tak, aby nebyla téková a rozptýlená, neboť tím ztrácíme svou psychickou energii. (CSIKSZENTMIHALYI, s. 42-48) Stav *flow* tedy vzniká, jen když je pozornost plně zaměřena k cíli.

---

<sup>58</sup> Vzpomeňme Huizingovy definici, že hra je činnost, která má účel sama v sobě.



*Když si vybereme cíl a investujeme do něj sami sebe až k hranicím možností svého soustředění, pak cokoliv budeme dělat, bude radostné. (CSIKSZENTMIHALYI, s. 57)*

Csikszentmihalyi tak dospěje ke dvěma pro nás klíčovým pojmům: *optimální prožívání* a *autotelická osobnost*. Optimální prožitek představuje jako prožitek účasti jedince na svém životě. Nenecháváme se vláčet anonymními vnějšími silami a své jednání řídíme. (CSIKSZENTMIHALYI, s. 13) Můžeme tedy říci, že jde o prožitek *účasti* na přítomnosti.

Pro optimální prožívání je pak klíčové, že je *autotelické*, tedy má svůj účel samo v sobě. Autotelická činnost je vykonávána jednoduše proto, že má samo její vykonávání pro nás hodnotu. (CSIKSZENTMIHALYI, s. 85) Autotelická osobnost je pak osobnost, která si navykla takto prožívat a jednat. Nepotřebuje vnější motivaci, všechny účely má v sobě.

*Ti, kteří dosahují často stavu flow, si vyvíjejí silnější a sebevědomější já, protože investovali více své psychické energie do cílů, které si sami zvolili. (CSIKSZENTMIHALYI, s. 55)*

Csikszentmihalyi tedy nabízí logickou cestu - pokud se nám podaří uspořádat si své vědomí a nastavit okolnosti tak, abychom stav flow zažívali co nejčastěji „kvalita našeho života se začne *nevyhnutelně* zlepšovat. (CSIKSZENTMIHALYI, 2015, s. 56)

## 2.5. Struktura a tvar

*Život na sebe bere podobu tvarů.* (KELEMAN 2005, s. 9)

V popisu mých zkušeností se často pohybujeme v oblasti dialektiky připraveného a plynoucího. Divadelní představení má složku konceptu a přítomného dění (viz Přítomnost v divácké zkušenosti), pro improvizace potřebujeme jasné mantinely (viz Improvizace jako divadelní forma), ke spontaneitě dopomáhá struktura písní a tanců (viz Tance, písně a jejich struktura ) atd.

Různé zkušenosti prožitku přítomnosti a improvizovaného jednání mě dovedly k předpokládání nějaké *vnitřní struktury osobnosti*, podle které v přítomnosti nejen jednáme, ale skrze kterou přítomnost i prožíváme. Sám prožitek přítomnosti je něčím plynoucím, zachytitelným pouze za cenu konceptualizace, jeho prožívání je však podmíněno strukturou, která je relativně stálá. Vhodnost takového pojetí dokládá Stanley Keleman, který se ve své práci zabývá tělovým původem emocí, lidskými somatotypy a způsobem, jak postupnou změnou své tělové struktury dosáhnout i proměny prožívání. Tuto strukturu můžeme spolu s Kelemanem vnímat též jako vliv minulosti na přítomnost: minulé ani budoucí v přítomnosti neexistuje, existuje však „zápis“ minulosti v přítomné struktuře těla, která je genetickou a emocionální historií jedince. (KELEMAN 2005, s. 86) Můžeme v ní objevit naučené pohybové vzorce z původní rodiny, ale i emocionální vzorce, způsob našeho vztahování se k druhým lidem (KELEMAN 2005, s. 200), zda jsme zvyklí přistupovat k druhým s vypjatou hrudí, nebo naopak se staženými rameny. V tomto smyslu je minulost přítomná podobně, jako když vidíme kmen stromu, který se musel v průběhu růstu vyhnout překážce: a i když už překážka zmizela, tvar kmene je ovlivněn i v přítomnosti.

Tělové procesy se tak u každého člověka ustalují do své vlastní podoby a zprostředkovávají mu jeho základní pocit identity (KELEMAN 2005, s. 17). Tento proces, kterým se emoce, myšlenky a zkušenosti vtělují do struktury, neprobíhá náhodně, ale podle organizujícího se principu, (KELEMAN 2005, s. 45) který Keleman zevrubně popisuje. Začíná ještě na předbuněčné úrovni, v protoplazmatických pohybech a postupuje k tvarování našeho těla, tak jak jej vidíme navenek. Jeho základním principem je *pulzace*. Buňky pulzují v procesu látkové výměny, svaly pulzují ve stažení a uvolnění, peristaltika, tep srdce i dech probíhají na principu pulzace v jednotlivých rytmech, které dohromady vytváří polyrytmický organismus (KELEMAN 2005, s. 19). V kinetickém tlaku pulzace se organizují tělesné

prostory a vytvářejí tím specifický tvar každého jedince. Vnitřní počitek tohoto tlaku odráží náš vnitřní stav a vytváří pocity (radost, vzrušení, vitalita, odhodlanost, stres, sklíčenost, únava aj.), které „rozpoznáváme jako své vlastní“. (KELEMAN 2005, s. 47)

Prožitek vlastní tělovosti tedy nemusíme vnímat jen jako čistě neurologickou otázku, ale má aspekty osobnostně-sociální. Jsme-li například v naší nejbližší sociální skupině (v partnerském vztahu, v rodině, v zaměstnání) dlouhodobě vystaveni stresu, může se to podepsat na našem tvaru. (viz příklad s žákem v kapitole Prožívání a exprese.) Například pro úlekový reflex je charakteristické zadržetí dechu a zatnutí svalstva. Když se nebezpečí stupňuje, stupňuje se i naše fyzická napjatost, která pak může ústit buď v akci, nebo kolaps. Organismus se vyrovnává se škodlivou traumatizací buď odoláváním, nebo podlehnutím. (KELEMAN 2005, s. 108) Pokud podobná situace trvá delší dobu nebo se vrací, může se stát součástí naší struktury. (KELEMAN 2005, s. 93) Pokud je žák na základní škole dlouhodobě vystavován ponižování, odchází buď se zkolabovanou, nebo rigidní tělesnou strukturou – podle toho, jestli se podvolil nebo zatvrdil. Pokud se v pozdějším věku nerozhodne ke změně, tato tělesná struktura bude určovat jeho sebeprožívání i nadále. To neznamená, že nemůže zažívat jiné pocity než ty, které mu předepisuje tělesná struktura. Ta však ovlivňuje jeho představu o běžném stavu. Navíc se mu nedostává volnosti prožívané emoce dešifrovat a plně se s nimi ztotožnit: „*Můžeme být vzrušení a překypovat pocity, ale nemusíme být schopni podle nich jednat.*“ (KELEMAN 2010, s. 11)

Proto mnohdy nevědomě volíme raději cestu našeho stereotypu: změna je složitá a způsob našeho sebeprožívání nás utvrzuje v tom, že je jedinou cestou, po které jsme schopni jít. Keleman tvrdí (2010, s.11), že každý má možnost se rozhodnout, zda se ztotožní se svými vzorci nebo se pustí do vědomé přestavby svých struktur. Zdůrazňuje, že samotný *vhled*, tedy řekněme samotné zpřítomnění, není přestavbou struktur, přestože je pro tento proces nezbytný (KELEMAN 2010, s. 11). To dokládá i má vlastní zkušenost: prvotní prožitek *intenzivního bytí* (viz Psychosomatický prožitek) v podobě, ve které jsem jej zažíval v prvních ročnících na DAMU, pro mě byl sice přelomový, ale k dlouhodobé nápravě struktur nestačil. Šlo totiž jen o prožitek, který – i kdyby byl sebesilnější – stále by nebyl novou strukturou. Intenzivní zpřítomnění sice uvolnilo stávající struktury, které na nějaký čas přestaly determinovat mé prožívání, když však prožitek odezněl, staré struktury se vrátily, neboť nebyly nahrazeny strukturami novými.

Přesto však tento vhlad svědčí o tom, že někde „hlouběji“ existuje struktura, podle které jsem v daný moment jednal, nezávisle na každodenních strukturách – vždyť můj prožitek intenzivní přítomnosti byl provázen pocitem *flow*, pocitem že mě někdo nebo něco vede (viz Prožitek přítomnosti poprvé - intenzivní přítomnost). Spolu s Kelemanem se můžeme zamýšlet nad tím, že tělesná struktura má své vrstvy. Proces strukturování neprobíhá pouze na sociální úrovni, ale máme v sobě vepsanou i evoluční historii – jak můžeme vidět například na stavbě mozku, jehož vrstvy kopírují vývoj od plazů, přes savce až po člověka. (KELEMAN, 2005, s. 82)

Zde můžeme udělat skok od psychosomatického rozvojového pojetí k pojetí divadelně rozvojovému, neboť různé vrstvy vnitřních struktur člověka byly jedním ze základních témat výzkumu Grotowského. Ještě před Kelemanem dochází ke stejnému pojetí: tělo je pro něj samo o sobě paměť (GROTOWSKI in PILÁTOVÁ, Odpověď Stanislavskému, s.172) a herec ve svém těle hledá jak svou individuální historii, tak historii člověka jako druhu. Tuto historii u Grotowského chápu jako historii impulzů (viz Prožitek přítomnosti poprvé) – tím, co nás tělesně formuje, je kontakt s druhým, přičemž tím druhým nemusí být nutně fyzicky přítomný člověk, ale může to být druhý přítomný právě v těle-paměti. (GROTOWSKI in PILÁTOVÁ, Odpověď Stanislavskému, 1990 s. 172). Pro hereckou akci pak hledá strukturu složenou právě z těchto živých impulzů. Říká, že tvůrčí moment nastal až ve chvíli, kdy se protнула hercova spontaneita s precizností. (GROTOWSKI in PILÁTOVÁ, Odpověď Stanislavskému, 1990 s. 169) Při hledání divadelního rituálu dospěl k tomu, že spontaneity, která by měla skutečný transgresivní charakter a nebyla jen naplňováním stereotypní představy o primitivní spontaneitě (GROTOWSKI in PILÁTOVÁ, Divadlo a rituál, 1990, s. 81), lze docílit pouze skrze strukturu, kterou přirovnává k liturgii rituálu. V pozdě moderním světě, kdy nás však nespojuje žádný ritus, hledá tuto „liturgii“ ve strukturách lidského těla-paměti. V poslední fázi své práce používá strukturu lidových písní, podobně jako později Teatr Węajty (Písně, tance a jejich struktura), jako oporu v budování struktury performerova bytí. (GROTOWSKI, SaD, 1999, s., 95)

## ZÁVĚR

Zpřítomnění má dle mých zkušeností velký potenciál v divadelně rozvojové práci, neboť nám umožňuje stavět svou identitu na skutečných základech. Tím se stává předpokladem pro sebezpoznání a zdravý rozvoj jedince. Není však zcela samozřejmé umět tyto skutečné základy rozeznat. Může nám v tom bránit celá řada faktorů, projevujících se jako ztráta kontaktu s tělovou realitou, identifikace s falešným sebeobrazem, zaměření se na výkon, skrývání se za pseudoostenzi atd.

Teatr Węgayty mě inspiroval k tomu, že divadlo lze praktikovat jako soustavné performativní cvičení, ve kterém se *zpřítomňování* můj vztah k sobě, svému tělu i k druhým čistí. Kdyby to bylo pouze takto, stačilo by skutečně cvičit jógu. Divadlo však dodává aspekt sociálního kontaktu, přítomnosti vůči druhému, expresivity, snahy o *společné* prožívání přítomnosti, zaměření se na *kontakt*. Cvičení pak neprobíhá ve smyslu *nácviku* takového kontaktu, ale ve smyslu postupného přetváření struktur jedincem tak, aby nebránily jednání, které v souladu s prožíváním k tomuto kontaktu vede.

Jedná se o způsob práce, který je určen spíše dospělému člověku, neboť klade velký důraz na jeho sebeuvědomění a především na jeho odhodlání vědomě nakládat se svým životem. Přesto je možné z těchto zkušeností čerpat i v práci s dětmi a to zejména s mládeží středoškolského věku, za předpokladu, že pedagog najde formu jak jim tuto zkušenost zprostředkovat. Pro případ středoškolského věku považuji za vhodné čerpat z *theatre games* a *divadelních sportů*, s důrazem na psychosomatický aspekt této práce.

Moje osobní i lektorská zkušenost, spojená se zkušeností z Teatru Węgayty mě vede k názoru, že struktura je pro takovou práci nezbytná. Pakliže je můj cíl natolik odvážný, že chci, aby žák hledal *sám sebe v přítomnosti*, potřebuji, aby věděl, co to znamená. To od něj ale většinou nemohu čekat, protože to nevím ani já sám. Pokud ale vymezím konkrétní zadání – nejprve: „naučme se tento konkrétní tanec“, poté „pohybuje se kroky tohoto tance ve dvojicích a udržujte při tom oční kontakt“ a poté „ztvárněte svým společným pohybem různé možnosti kontaktu“ zaměřuji jeho pozornost na zadání, skrze které mu umožňuji být plně přítomný, aniž by se snažil a priori právě o to. Metodický postup vytváří strukturu zkušenosti, záměrně postupuje po malých krocích a dává žákovi pocit jistoty, že je veden. V rozhodující moment je však zapotřebí, aby žák tuto jistotu opustil a už se neptal na *jak* – jinak mu uteče přítomný

kontakt. V samotné improvizaci je zapotřebí udělat *krok do neznáma* – opustit jistotu jakýchkoliv vnějších struktur a nechat se vést svou *vnitřní strukturou*. Tato vnitřní struktura se vytváří dlouhodobě a je zapotřebí o ni pečovat.

Za určitých okolností může být samotné zpřítomnění původcem velmi intenzivních psychosomatických dějů, v nichž se aktivuje spontaneita jedince do té míry, že jedná zcela v souladu sám se sebou. Takový intenzivní prožitek může jedinci vyjasnit jeho tělovou realitu a být motivací pro další rozvíjení. Vhled je však pouhý začátek, nezaručuje ještě změnu struktury prožívání a jednání, neboť ta má tendenci se vracet ke svému ustálenému tvaru. Výchovně dramatická práce vycházející ze zpřítomnění, by tedy neměla spočívat pouze v samotném intenzivním vhledu, ale i v následné pozvolné práci s tímto vhledem.

Po zkušenosti v Teatru Węgajty tak vnímám svůj metodický postup v rámci výchovné dramatiky jako postup her a cvičení, která mají žáka připravit na *krok do neznáma*. Snažím se docílit toho, aby si žák uvědomoval jaký má vliv na způsoby svého prožívání a jednání. Naším společným cílem je tyto způsoby nastavovat tak, aby nebránily spontánnímu jednání, ve kterém je hráč v souladu sám se sebou, ale naopak podporovaly toto intuitivní plynutí. Hráč si nejprve skrze hry uvědomuje, jak je zvyklý prožívat a jednat, a ve cvičeních to zkouší jinak (jednání spíše tělem než slovem, uvolněné tělo spíše než v křeči, otevřený hrudník spíše než stažený, přijímání nabídek spíše než negace, koncentrace na dění spíše než na sebe, aktivita spíše než pasivita, vnímání spíše než myšlení, kontakt spíše než izolace, spontaneita spíše než sebehodnocení, autenticita spíše než přetvářka...). Proces uvědomování probíhá nejčastěji skrze kontakt s druhými (fyzický, verbální nebo obecně sociální). Často také pracuji s pohybovými strukturami – například celotělové gesto, které si hráč vytvoří nejprve spontánně („Řekni své jméno a udělej k tomu gesto, které vyjadřuje jak se právě cítíš.“), potom jej fixuje a potom jej různým způsobem modifikuje. („Udělej ho menší, větší, jako tajný signál, jako cvik v rozcvičce, jenom hrudníkem...“) Nebo pohybové asociace na slova, z nichž hráči vytváří strukturu svého jednání. („Vyber si tři pohybové asociace, které tě zaujaly a spoj je v krátkou linii jednání.“) Všechny tyto dílčí prvky jsou dílčími *kroky do neznáma*, ve kterých se hráč zkouší sebezpřítomnit, jinak než je zvyklý. Právým krokem do neznáma je pak otevřená improvizace, ve které hráč všechny tyto dílčí prvky aplikuje. Vždycky říkám: *improvizujte nejlépe, jak umíte, ne lépe*. V moment improvizace už by hráč neměl přemýšlet o tom, co má dělat, ale spolehnout se na vybudovanou strukturu své zkušenosti a za podpory této zkušenosti se vrhnout do neznáma. V reflexi je pak možné se citlivě zabývat tím, v

jakých momentech improvizace plynula a kdy jí naopak něco bránilo a tím motivovat další cvičení. To vše vede až k vystoupení před diváky, ať už improvizovanému nebo připravenému, které považuji za ten hlavní krok do neznáma.

Tímto postupem se snažím dospět k vybudování takové vnitřní struktury, která vede k optimálnímu prožívání. Co je optimální? Má zkušenost mi sama řekne, co je dobré a co mám udělat. Zdroj mého jednání není v naplňování racionálních konceptů, ale v žité zkušenosti. To neznamena libovůli ve smyslu: “Můžu si dělat co chci, protože já to tak vidím.” Taková libovůle se na jevišti často odhalí jako falešná, protože ve skutečnosti improvizaci brání. Pokud se však moje žitá zkušenost utváří v co nejtěsnějším kontaktu se skutečnou přítomností (mojí, druhých) má také skutečné parametry. Není roztržštěná, ale je komplexní, integrovaná, má tvar. Libovůle je stavění na vratkých základech a ze skutečného zpřítomnění jen stěží vychází. Spíše bych řekl, že mnohdy vychází z taktik, jak se skutečnosti vyhnout.

Literatura i zkušenosti zkušenějších (a víc a více i mé vlastní zkušenosti - našťěstí) mě utvrzují v tom, že takový proces vede sebepojetí, které Csikszentmihalyi nazývá *autotelická osobnost* - řekl bych tedy člověk, který stojí na vlastních nohách a mluví sám za sebe. *Zpřítomnění* nás krok po kroku provází od počátku cesty k takové identitě.

## Seznam literatury

BARBA, Eugenio. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-700-8109-0. BROCKETT, Oscar G. a Franklin J. HILDY. *Dějiny divadla*. V Praze: Rybka Publishers, 2019. ISBN 978-80-87950-66-1.

CLARK, Jim. *Lekce pro život: drama a integrované kurikulum*. Brno: Masarykova univerzita, 2008. ISBN 978-80-210-4580-4.

CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály. *Flow*. Praha, 2015. ISBN 978-80-262-0918-8.

FELDENKRAIS, Moshé. *Silné Já: návod ke spontánnosti*. Hodkovičky [Praha]: Pragma, c2014. ISBN 978-80-7349-405-6.

GRYGAR, Filip. *Hermeneutická fenomenologie a kvantová komplementarita ve filosofii vědy*. 2008. Dizertační práce. Univerzita Karlova, Přírodovědecká fakulta, Katedra filosofie a dějin přírodních věd. Vedoucí práce Michálek, Jiří.

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0.

HUIZINGA, Johan a Jaroslav VÁCHA. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta, 1971. Ypsilon (Mladá fronta).

JUNG, C.G. *Vybrané spisy C.G.Junga*. Portál. Praha, 2014. Počet stran. ISBN 9788026207191

KELEMAN, Stanley. *Anatomie emocí: struktury lidské zkušenosti*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2013. ISBN 978-80-262-0455-8.

KELEMAN, Stanley. *Ztělesněná zkušenost: procesuální práce s tělem*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-664-3.

KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. [Praha]: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-511-5.



LANDGREBE, Ludwig. *Filosofie přítomnosti: německá filosofie 20. století*. Praha: Academia, 1968. Filosofická knihovna (Academia).

MACHALÍKOVÁ, Jana a Roman MUSIL. *Improvizace ve škole: didaktika improvizace pro rozvoj osobnosti žáků středních škol*. Praha: Informatorium, 2015. ISBN 978-80-7333-120-7.

MACHKOVÁ, Eva. *Jak se učí dramatická výchova: didaktika dramatické výchovy*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramatiky, 2007. ISBN 978-80-7331-089-9.

MACHKOVÁ, Eva. *Nástin historie a teorie dramatické výchovy*. Praha: NAMU, 2018. ISBN 978-80-7331-487-3.

MARUŠÁK, Radek, Olga KRÁLOVÁ a Veronika RODRIGUEZOVÁ. *Dramatická výchova v kurikulu současné školy: využití metod a technik*. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-472-4.

MARTÍNKOVÁ, Nina. *Hra a divadlo*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2018. ISBN 978-807-0683-255.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologie vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2013. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-485-5.

MRÁZEK, Jan. *Pravda a divadlo*. Praha, 2020.

PATOČKA, Jan. *Umění a čas I*. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 80-7298-113-7.

PATOČKA, Jan a Jiří POLÍVKA. *Tělo, společenství, jazyk, svět: ze záznamů přednášek proslovených ve školním roce 1968-69 na filosofické fakultě University Karlovy*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1995. Oikúmené. ISBN 80-852-4190-0.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-700-8157-0.

PAVLOVSKÝ, P. a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004

PERLS, Frederick S., Ralph F. HEFFERLINE a Paul GOODMAN. *Gestalt terapie: vzrušení a růst lidské osobnosti*. 2., upravené vydání. Praha: Stanislav Juhaňák - Triton, 2020. ISBN 978-80-7553-798-0.

PETŘÍČEK, Miroslav. Úvod do (současné) filosofie: [11 improvizovaných přednášek]. 4. upr. vyd. Praha: Herrmann, 1997.

PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2009. Světové divadlo. ISBN 978-80-7008-239-3.

PILÁTOVÁ, Jana, ed. *Texty - Teatr Laboratorium*. Praha: Pražské kulturní středisko, 1990. ISBN 80-85040-06-9.

PROVAZNÍK, Jaroslav. Dítě mezi výchovou a uměním - dramatická výchova na přelomu tisíciletí: [příspěvky z konference o dramatické výchově ... : Praha, 4.-6. října 2007. Praha: Sdružení pro tvořivou dramaturgii ve spolupráci s katedrou výchovné dramatiky DAMU, 2008. ISBN 978-809-0390-126.

ROSTAIN, Michel. *Deník zkoušek Tragédie Carmen Petera Brooky*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN 978-80-7331-275-6.

SOKOL, Jan. Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů. Praha: Vyšehrad. ISBN 978-80-7429-056-5.

TOLLE, Eckhart. *Moc přítomného okamžiku: kniha o duchovním osvícení*. Vydání druhé. Praha: Euromedia, 2016. ISBN 978-80-7549-161-9.

VALENTA, Josef. *Metody a techniky dramatické výchovy*. Praha: Grada, 2008. Pedagogika (Grada). ISBN 978-80-247-1865-1.

VALENTA, Josef. *Scénologie (každodenního) chování*. Praha: KANT, 2011. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-055-7.

## **Periodika a sborníky**

*Svět a divadlo.* 1996(6).

*DISK.* 2008(24).

*DISK.* 2010 (32)

Mladá na Malý. 2015(3)

## **Jiné zdroje**

Deník

Reflexe pro předměty na DAMU

Nepublikovaný text Kantarnténa v Teatru Węgajty

# Přílohy

## *Příloha I. – Rozhovor s Waclawem Sobaszkiem*

***Rozhovor proběhl 13. 11. 2021 po internetové videokonferenci, kdy jsem Wacka požádal, aby mi potvrdil nebo vyvrátil můj osobní pohled na Teatr Węajty. Rozhovor probíhal v polštině a překládal jsem jej sám - polštině jsem se učil za běhu, nejedná se tedy o zcela doslovný překlad a některé části, tak mohou být zkreslené. Některé části, které nesouvisejí s naším tématem jsem vypustil.***

*Kde je zdroj toho pojetí, že hudba může být každodenní jógou?*

Zdroj té věty je pro mě dost jednoduché určit. Když přišel *Válečný stav*, ocitli jsme se na rozcestí. Před tím, v dobách *Solidarności* to byly časy, kdy se mnoho dělo. I v umění. Nicméně *Válečný stav* znamenal nutnost volby. Například Grotowski se rozhodl zůstat na západě. Ten vztah mezi námi byl tehdy dost silný, protože jsem se v roce 1981 účastnil setkání Divadla zdrojů. Potom jsme se snažili udržet kontakt s různými lidmi z toho kruhu lidí, kteří byli v Divadle zdrojů. To byli mladí lidé, například takový Pablo - mexičan, který nám jeden čas pomáhal v hospodářství, nebo Magda Złotowska... Některý z těch lidí, možná právě Magda, plnili roli kurýrů - převáželi přes hranici, přes tu železnou oponu, různé věci, různé zprávy. Za chvíli řeknu, jakou zprávu nám Grotowski poslal. Ale nejprve - my jsme se právě v tu dobu zabydleli ve Węajty, vlastně z nutnosti, protože nás vyhodili z našeho sálu v Olsztynie, z Pracovny. V Domě kultury nám nabízeli dělat různé divadelní akce, zkoušeli jsme to, ale to nešlo. Čili jsme byli ve Węajty. Duchovně jsme se hlásili k takzvané Stávce aktorů. Byla řeč o tom, že kvůli vojenské juntě se nesmí pracovat. To se takovým divným způsobem slévalo s obrácením se od scénického divadla, protože například Divadlo zdrojů znamenalo právě to: obrácení se od scénického divadla, rozchod s takovým konceptem. Divný experiment - divadlo bez diváků. Tohle všechno se dělo synchronně - jde také o to, to nezjednodušovat. Museli jsme najít místo pro život, pro práci, protože bylo jasné, že v Olsztynie to nejde a chtěli jsme pokračovat v divadelní práci. Tak jako tak, už dříve bylo zaděláno na útěk z města, ale *Válečný stav* nás popohnal. Ve Węajty jsme pracovali jaksi schovaní, takovým konspiračním způsobem - konspiračním na jedné straně politicky, ale na druhé i umělecky. Byl to experiment. A nějaký kurýr - možná Magda Złotowska, možná Andrzej Szkandera - náš přítel, který bydlel ve Španělsku a měl blízko ke Grotowi, byl vlastně i jeho spolupracovníkem - někdo z nich nám předal od Grotovy zprávu. Pamatuji si tu větu dost přesně: hrát muziku, tak na způsob každodenní jógy, je dobrá věc, která se dá dělat v této době. Možná, že Grot se tak nevyjádřil, ale já to tak pochopil. Nicméně Leszek Kolankiewicz se ujal formulace té myšlenky” “muzika jako jóga, jako každodenní cvičení”. On to svým způsobem zkoumal. On má nezvykle hluboké myšlení, velmi erudované, velmi analytické. Je to takový opravdový humanista, velkého formátu. Velmi pečlivě rozvíjel všechny otázky Divadla zdrojů - byl účastníkem, byli jsme tam spolu. Leszek též přijížděl za námi na takové první akce Teatru Węajty na první dílny - ten workshop se jmenoval Cesta divadla. Takže takový to je myšlenkový kruh. Z jedné strany můžeme vděčit impulzu Grotovy. On se cítil odpovědný za to, co se děje ve vlasti, možná právě protože se rozhodl emigrovat. Tím se odstříhl od kontaktů. Existuje takový text - někdo s ním dělal rozhovor v Americe a Grotowski se tam doptával na různé lidi, jak pracují, co dělá *Teatr ósmiego dnia*, co dělá *Akademia ruchu*. Ptal se, zda nejsou pod útlakem *Válečného stavu*. No, jak víme *Teatr ósmiego dnia* pracoval v Itálii, ti byli též v emigraci, ale *Akademia ruchu* zůstala v Polsku. Tolik můžu říct o té koncepci muziky jako každodenní praktiky, cvičení.

*A jak to je s divadlem - dá se říct též “divadlo, jako každodenní jóga”?*

Myslím, že ano. Trochu více autorská formulace pochází z textu, který jsem napsal na počátku Węgajt, při založení. Ten text byl publikovaný v časopise *Kontexty - polska sztuka ludowa*. V tom textu se mluvilo o tom: *muzika jako via naturalis divadla*. Čili skrze muziku k divadlu, skrze hraní hudby se jaksi vytváří divadlo. Takové byly myšlenky, utopie té doby. V každém případě, byla to evoluce těch několika let - od roku 1982, kdy jsme ve Węgajty začali praktikovat různé věci, včetně hudby, tímto způsobem pojímané - do roku 1986, kdy vznikl Teatr Węgajty a byl vyhlášen tento manifest. Například jsem jezdil do Warszawy (to bylo možné už trochu později) navštěvovat různé důležité vlivné lidi, rozdával jsem jim naše programové texty. Ta koncepce *muzika jako via naturalis divadla* byla shrnutím, resumé, při příležitosti prvních představení - *Historia Wincenza*. Ta měla být zhmotněním této ideje. V tomto představení (*pozn. JaM: překlad není přesný - Waclaw používá slovo spektakl, které se v polštině vžilo jako obecné označení nějaké divadelní produkce*) jsme například pracovali s velmi silnými, exponovanými zvuky. Trochu jak na rokovém koncertě, víš o co jde, že je ten *impakt* zvuku, který člověka zahltí. My jsme samozřejmě měli raději naopak utopii akustické hudby, nesouhlasili jsme s elektrifikovanou hudbou. Ale v něčem to byl podobný přístup působení na diváka, či spíše posluchače. Zmocnit se jeho smyslů. Byly tam takové momenty - velmi silné otevřené hlasy, polyfonní, založené na zpěvu huculských góralů. Také hudba *ligawy*, té trouby na kterou Mutka hrála vírující - z toho vznikal takový stroboskopový efekt. To všechno velmi fungovalo a lidé dávali najevo své takové překvapení. Bylo v tom něco nového. Ale jde o to *via naturalis* - právě tyto momenty byly velmi důležité v dramaturgii představení. Byl za tím předpoklad, že podíl textu má být velmi zredukovaný, minimalizovaný. Ten dramatický způsob spočíval spíše v sugerování než ve formulování doslovných výpovědí, což se rovněž vázalo k tomu *duchu hudby*.

*To bylo tehdy. A dnes? Co z toho zbylo, co se z toho narodilo, jak to souvisí s dnešními cíly vaší práce?*

Bylo několik takových zvrátů, změn - je linie práce a ty se rozhodneš v jeden moment jít jiným směrem. Ta dominanta muziky je přítomná a myslím, že se různými způsoby vrací. Například v představení *Rozzew (těžko přeložitelné - něco jako trhlina, propast, rozštěp, rozkol pozn. JaM)* je snaha o to vykročení hlasu nad běžné konvence. Jde to směrem přemýšlení o *performanci*, tedy něčemu, co je na prahu. Jde tu o to, používat hlas tak výrazně, že se tím přechází do jiné sémantiky. To děláte vy s Romanem (*Černíkem, pozn. JaM*) na začátku představení. Má to vyvolat dojem toho *rozzewu*, pomocí vokální práce. Z jedné strany je možné myslet o síle hlasu hereckého, z druhé strany o hudebních vizích. (...) Je to trochu tak, že diváci čekají na tu hudebnost, považují ji znak našeho divadla, považují to za podstatu Teatru Węgajty.

*To mě vede k další otázce - jaká je role diváka v procese vaší, nebo naší práce? Například pro Grotowského byl divák nejdříve svědkem, potom pracoval vůbec bez diváka a potom v období vehikula mluvil o tom, že setkání s divákem je možné, ale není to podstatou.*

Nejdůležitější věta v tomto smyslu zní víceméně tak: jde o to, aby divák přestal být divákem, aby zapoměl, že je divákem. (Tato věta myšlenka je zformulována v knize *Spisky życiowe*. A ne pouze zapoměl ve smyslu pocitovosti, ale spíše ve smyslu občanského postoje.

Tím přeskakuju do úplně jiného okruhu a sice tématu společenského divadla. Tím jsme se začali zabývat po roku 2000, 2010. Je to celá ta série práce *Innej szkoly teatralnej*. Je to práce velmi dlouhodobá - aby divák přestal být divákem. Může herec nebo tvůrce divadla přistoupit na to, že divák je pouze divákem? Trochu brechtovský přístup - jestli náhodou my jako tvůrci nesdílíme zodpovědnost za to, jestli se náhodou nepodílíme na zakládání pasivního postoje diváka, skrze to, že lidé jsou spokojeni s tím, že jsou pouze diváky. Přichází do divadla, odchází z divadla. Kolem roku 2015 polské divadlo došlo do diskuse o aktivismu - jaké jsou vztahy mezi uměním a aktivismem. Připoměli jsme si, že byl také Augusto Boalo. A vypadá to, že tady je smysl určitý smysl práce. Velmi dlouhodobé a mnohostranné, spočívající ve spojení mnoha elementů, projevující se tím, že děláme workshopy, konference, celý festival, a pohybujeme se na hranici mezi divadlem a aktivismem, se zadáním vychovat nové hlediště, nového diváka, který není spokojený s tím, že je pouze divákem. Jde o to, aby se také o něco snažil, pocítil ten aktivismus. A jestli se celou dobu distancuje, bojí se přijmout svůj občanský postoj, tak něco není v pořádku.

*Poslední téma je ta práce workshopová, která je velmi spojená s prací scénickou a není jednoduché to rozdělovat. Jak bys pojmenoval cíl těch našich rozruchů?*

Samozřejmě, že jsme se dotýkali otázky formy – jestli dojdeme k nějaké formě, nebo spíše máme zůstat takovým otazníkem. Šlo o to pracovat nad formami samotných cvičení, která člověka nastavují na kontakt s jeho citlivostí, s jeho organismem, s tím bios, které je v člověku. Budovat stále větší otevřenost k okolí, na partnera. A zároveň to spočívá ve vzdalování se od všech těch různých hereckých forem. V takových cvičeních jsme v pozici volby - nevybírat cokoliv, ale spíše to, co přinese život. Co bude skutečnou výzvou. (viz Příloha I)

## *Příloha II. – Videá z procesu*

**Příloha II: Tálinskej** - záznam zpěvu písně W poszukiwaniu Rachnmańskiego święta

**Příloha II: Attic** - záznam tance na začátku performance W poszukiwaniu Rachnmańskiego święta, viz CD

**Příloha II: Tanec** - záznam cvičení, bylo zveřejněno ny YouTube v rámci dokumentu Domówka

