

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění
Herectví alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**MOJE HERECKÁ ZKUŠENOST S TĚLEM
A SPECIFICKÝ HEREC V DIVADLE Z PASÁŽE**

Martina Znamenáčková

Vedoucí práce: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Petra Tejnorová, Ph.D.

Datum obhajoby: 13-14.9.2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

**THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts
Acting of Alternative and Puppet Theatre

BACHELOR THESIS

**MY PHYSICAL ACTING EXPERIENCE AND THE UNIQUE ACTOR IN
THE DIVADLO Z PASÁŽE**

Martina Znamenáčková

Thesis advisor: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Opponent: MgA. Petra Tejnorová, Ph.D.

Date of submission: 13-14th September 2021

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Moje herecká zkušenost s tělem a specifický herec v Divadle z Pasáže

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

Praha, dne

.....

podpis diplomata

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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt:

V této bakalářské práci autorka reflektuje svou odlišnou zkušenost s pohybem a tělem v rámci herecké přípravy na Konzervatoři Zádielská 12 v Košicích a Katedře alternativního a loutkového divadla na DAMU. Od zkušenosti z DAMU se přesouvá k činnosti Divadla z Pasáže, jehož přístup spolupráce se specifickým hercem se v některých aspektech podobá způsobu vedení herce na KALD DAMU. Práce sestává z popisu činnosti Divadla z Pasáže, které pracuje s hercem s mentálním postižením. Autorka měla možnost být součástí zkušebního procesu zaměřeného na pohybovou inscenaci, díky které objevila spojitost mezi přístupem Divadla z Pasáže a přístupem KALD DAMU, jejichž podstata tkví v otevřeném dialogu a autorském postoji k herci.

Abstract:

In this bachelor thesis, the author reflects on her different experience with movement and the body during her acting training at the Conservatory Zádielská 12 in Košice and the Department of Alternative and Puppet Theatre at DAMU. From her experience at DAMU, she moves on to the work of Divadlo z Pasáže (the Theatre of the Passage), whose approach to working with a specific actor is, in some aspects, similar to the way of guiding an actor at KALD DAMU. The thesis consists of a description of the work of Divadlo z Pasáže, which deals with an actor with a mental disorder. The author had the opportunity to be a part of a rehearsing process focused on the physical theatre productions, thanks to which she discovered the connection between the approach of Divadlo z Pasáže and the approach of KALD DAMU, the essence of which lies in an open dialogue and the author-based attitude towards the actor.

Poděkování

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování MgA. Vladimírovi Novákovi Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

Evke Ogurčákovéj, Kristíne Chmelíkovéj a hercom Divadla z Pasáže za ochotu zdieľat poznatky a skúsenosti.

Mojej rodine, ktorá ma podporovala a hlavne mojej mamke, ktorá ma k umeniu od mala viedla.

Obsah

1. Úvod.....	1
2. Otvorenosť voči inakosti.....	2
3. Moja Skúsenosť.....	5
3.1 Konzervatórium.....	5
3.2. Katedra alternatívneho a loutkového divadla.....	8
3.3 Continuo.....	10
4.O kom to vlastne hovorím, keď hovorím o špecifickom hercovi.....	14
4.1. Vnímanie času.....	14
4.2. Komunikácia.....	15
4.3. Vlastný priestor a kontinualita.....	16
4.4. Spätná Väzba.....	17
4.5.Výrazové prostriedky.....	17
5. Hráť alebo nehráť?.....	18
5.1 Hrá špecifický herec?.....	20
6. Divadlo z Pasáže.....	21
6.1. Návšteva divadla z Pasáže.....	24
6.2. Skúšanie pohybovej inscenácie Lásky Shock.....	24
7. Záver.....	28

8. Zoznam príloh.....	30
8.1 Rozhovor s režisérkou inscenácie Lásky Shock-Kristínou Chmelíkovou....	31
8.2 Fotografie.....	35
9. Zoznam použitých pramňov a literatúry.....	37

1 Úvod

Zaujíma ma človek, ktorý je mimo môjho zorného poľa, taký ku ktorému musím prikročiť a všimnúť si ho ja sama. Takýto ľudia sú často spoločnosťou zavrhovaný pre inakosť nech je akákoľvek. Bariérou je rasa, postavenie, orientácia, telesný deficit etc. Keďže si ma moja mamka adoptovala mám v sebe určité tendencie k týmto ľuďom inklinovať a všímať si ich. Priviedla ma k tomu predovšetkým skúsenosť vyrastať v adoptívnej rodine. V tejto práci sa budem zaoberať vlastnou skúsenosťou svojho štúdia na Konzervatóriu v Košiciach a na DAMU. Popíšem dva rozličné prístupy výuky pohybu, tanca a vnímania tela, ako takého. V nasledujúcich kapitolách sa venujem návšteve Divadla z Pasáže a ich pripravovanej inscenácií založenej na pohybovom divadle. Na Divadlo z Pasáže poukazujem, pretože mi je ich práca veľmi blízka. Prekračovanie vlastnej rozličnosti v spoločnosti a zároveň odhaľovanie, detabuizovanie vlastného tela považujem pre súčasnú divadelnú scénu za prínosnú a dôležitú. Princípy a prístupy, ktoré v tvorbe DzP pozorujem sú veľmi podobné tým, ku ktorým som bola vedená na katedre herectví alternatívneho a loutkového divadla. Prichádzam tak k záveru, že vlastnou diverzitou je možné svet a divadlo maľovať farbami, ktoré do našej vlastnej palety pribudnú, ak sa neuzatvoríme, ale pôjdeme si naproti.

2 Otvorenosť voči inakosti

Naša otvorenosť voči inakosti je rôzna. Určujú ju podmienky v akých sme vyrastali, prostredie zvyklosti sociálna skupina v ktorej sa pohybujeme. Niekedy si to, že niekoho podceníme, odmietneme, odsúdime ani neuvedomujeme. Problematiku predstavím na konkrétnom zážitku. Vstupujem do reštaurácie, prichádza ma obslúžiť človek s telesným postihnutím. Bez toho, aby som ho poznala alebo o ňom niečo vedela naňho začínam hovoriť výraznejšie, hlasnejšie a volím jednoduchšie vetné skladby. Prečo to robím? Možno je za tým pocit ľutosti, či strach aby nám dotýčny rozumel dostatočne. Tu sa naša otvorenosť otriasa v základoch. Myšlienka, že telesne postihnutí človek ma nižší intelekt je podobná názoru, že každý človek tmavej pleti kradne. *V takejto myšlienkovvej súvislosti sa javí nemožné (...) "aby ona hranice medzi označením „jiný" a „horší" zmizela úplne; abychom boli všetci navzájom schopní a ochotní priznať druhému plné právo na to „býť jiný".*¹ Kapitalistická ekonomika bola veľmi previazaná s telom. Telo muselo javiť prvky, ktoré zapadali do konceptu telo-výkonný stroj. Spoločne s normálnym „schopným" telom jednotlivca sa objavuje telo „defektné" nevyhovujúce. Takéto telo malo byť čo najrýchlejšie odhalené a oddelené od tela zdravých jedincov. Eliminoval sa tak výskyt „odlišných" medzi „normálnymi". Odlišné telá boli umiestnené do ústavov a od zvyšku spoločnosti odtrhnuté. V moderne bola telesná zdatnosť, a spôsobilosť chápaná za najvyššiu hodnotu, súčasne fungovala na báze hodnoty ideologickej. Na základe vôle sa postihnutie muselo prekonať, iné východisko neprichádzalo do úvahy. Komplikovaná interakcia medzi telom a jeho publikom bola častým problémom vo verejnom priestore. V tomto kontexte zaviedla Garland Thomson pojem „normát" (*normate*)- *jedná sa o „znormovanou" postavu, jíž se sice ve skutečném životě neblíží takřka nikdo, ale jejímž parametrům se snaží příslušníci „většiny" přizpůsobit, aby se vůbec mohli prezentovat jako lidské bytosti a jednat z pozice moci.*² Normát je v podstate predstava individua, ktoré

¹ BRÁZDOVÁ, Hana. *Specifika výchovné práce u jedinců s autismem*. [online] 2008. [cit. 20.8.2021] Dostupné z:

https://dSPACE.tul.cz/bitstream/handle/15240/6245/bc_14104.pdf?sequence=1

² STORCHOVÁ, Lucie. *Z našich neuplyných těl vytryskovala chuť k práci*. [online] 2011. [cit. 20.8.2021] Dostupné z:

<http://www.dejinyteoriekritika.cz/Modules/ViewDocument.aspx?Did=250>.

dokáže podávať pracovný výkon, má právo na sebaurčenie a občianstvo. Tieto schopnosti sú podmienené vládou nad svojim vlastným aj sociálnym telom.

Rôznorodosť tiel ukazovala publiku to „čím nie je“ ale aj inšpirovala a odkazovala ku kategórii slobody. Vytesnenie ľudí s odlišnosťou na perifériu neznamená ich vytratenie sa z nášho sveta. Do centra záujmu hlavne mladých ľudí, ale aj celej generácie, ktorá je technologická a vyrástla na internetovej komunikácii sa dostáva prezentácia v ktorej často dochádza k mystifikácii objektu. Telo je prezentované inak a odsudzuje sa tým svojmu vlastníkovi. Namiesto skutočného tela, je na verejnosti ukazovaný obraz tela vytvoreného, ako racionálny konštrukt. Vlastné prirodzené telo vo svojej fyzickej nedokonalosti je považované za zdroj problému – ten, ktorého telo nie je dokonalé, je ohrozený a môže byť pre nedostatok vylúčený. *„V postmoderně více než kdy jindy dochází k vnímání a zkoumání „tekutého“ obrazu těla.“*³ Tento pojem je prebratý od sociológa Zygmunda Baumana, ktorý hovorí o stave „po moderne“, ako o dobe tekutej. Tekutý stav sa vyznačuje rozpúšťaním a tavením toho, čo bolo pevné. Obraz tekutého tela je podmienený neustálou túžbou a potrebou meniť sa. Súdy nad telom/objektom, ktoré vyzerá ideálne a dokonalé sa menia tiež v závislosti od momentálneho trendu. Rovnaká je aj doba v ktorej je telo pojímané. Nastáva zacyklenie sa v kruhu z ktorého sa dá vyviaznuť iba akceptovaním našich odlišností a prijatím ich. Telesný ideál sa mení každú chvíľu a čo bolo včera považované za dokonalé bude o rok deficitom, ktorý treba odstrániť a vymeniť. Tekutosť doby sa odzrkadľuje na nespokojnosti s vlastným telom, neistote v seba samého na psychických problémoch. Dôvodom vzniku je fenomén prezentovania, medializovania tela. Všetky zmeny nie sú len zmenami za ktorými sa skrýva medicínsky, či technologický pokrok. V hlbšom chápaní a kontexte sú to zmeny, ktoré našu spoločnosť charakterizujú. Premeny sú zamerané predovšetkým na vonkajšiu stránku. Telo je ponížené stáva sa iba objektom v kletke materiálu, scénovania sa, vizuálnych premien. Existuje však aj stránka subjektívna, tá je veľmi úzko prepojená s vlastným bytostným ja. *„Tělo nás učí přijímat*

³ BABRYÁDOVÁ, STEHLÍKOVÁ. Hana a kol. *Tělo – výraz – obraz – koncept*. [online] 2018. [cit.20.8.2021] Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1441/podzim2018/Vi8BP_GS3/um/Telo-vyraz-obraz-koncept_HSB.pdf Str.23.

ambivalence, už proto, že se samo konstituuje dvojím způsobem".⁴ Na jednej strane je vecou, materiálom má svoju fyzickú podobu na strane druhej identifikujeme skrze telo svoju subjektivitu, všetky emócie, prežitky vedomie svojho ja telesným bytím. „*Tuto rozpornost či dvojznačnost vyjadřuje axiom, podle něhož „máme tělo“ a přitom „jsme tělo*“.⁵ Narážame tak na zlom v ktorom rozpornosť a dvojznačnosť chápeme aj pri ľuďoch s odlišným telom, ktoré si človek musí „nosiť“ so sebou. Mať telo a zároveň ním byť si pri ľuďoch s odlišnosťou vyžaduje veľa úsilia, prijatia, trpezlivosti je však tiež pravdou, že mnoho ľudí bez „odlišnosti“ telo síce má ale nieje ním. Možno práve ťažkou životnou skúsenosťou s telom sa môžeme dostať od „máme telo“ k „jsme telo“ bližšie, ako sme sa nazdávali.

⁴ BABRYÁDOVÁ. STEHLÍKOVÁ. Hana a kol. Tělo – výraz – obraz – koncept. [online] 2018. [cit.20.8.2021] Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1441/podzim2018/Vi8BP_GS3/um/Telo-vyraz-obraz-koncept_HSB.pdf Str.4.

⁵ Ibit.

3 Moja skúsenosť

Môj prvý kontakt s profesionálnym prostredím započal v mojich pätnástich rokoch nástupom na Konzervatórium v Košiciach. Pred nástupom som chodila do základnej umeleckej školy. Konzervatórium, ktoré som navštevovala bolo silne zamerané na tanec a pohyb. Tanec v porovnaní s herectvom bol kladený do popredia. V popise skúsenosti sa teda budem koncertovať na telo a výuku tanca na škole. Vyberám útržok a nehovorím o celkovom štúdiu, ktoré bolo v mnohých ohľadoch veľmi prínosné a veľa ma naučilo. Cez Konzervatórium prechádzam k reflexii štúdia na DAMU a porovnávam dva rozličné prístupy práce s telom.

3.1 Konzervatórium

Od môjho príchodu na školu bol pre mňa tanec strašiakom a predmetom ktorého som sa obávala. Bolo to primárne pre to, že som neovládala tanečné techniky a v tanci na škole som sa necítila uvoľnene a slobodne. Každý štvrtrok sme z tanca mali skúšky. Tanec bol rozdelený do troch kategórií: súčasný tanec, klasický tanec, moderný tanec. Skúšky trvali hodinu a pol boli postavené na voľnosti a variáciách. To, že ste všetky choreografie vedeli a ani raz ste sa nepomýlili neznamenal nič. Hodnotia sa dispozície, ladnosť pohybu, dynamika, koordinácia v priestore, výraz. Všetci študenti herectva mali z týchto skúšok najväčší strach. Naše výkony boli bodované od 0-100. Bodovanie sa stalo kameňom úrazu, hádok a ponižovania pretože vyvolávali namiesto motivácie k lepšiemu výsledku, demotiváciu. „Nerozumiem, prečo ja mám 65 čo je trojka a ty 67, to si lepšia o dva body ako ja ?“ Veľmi silno si pamätám, keď sme sa so spolužiakmi (boli sme len štyria) pohádali na tom kto má koľko bodov. Pohádali sme sa až tak, že sme spolu nedokázali komunikovať a hnevali sa na to, že má jeden z nášho ročníka o bod viac, ako my ostatní. Znie to hlúpo, ale myslím si, že je to presne to, čo body so študentmi robili. Neboli to iba body mali ste pocit, že vám niekto hovorí akú máte cenu a prečo ju máte nižšiu ako spolužiak. Určuje vám na začiatku na akých bodoch sa nachádzate a aj keď sa zlepšíte body nijak výrazne nerastú. Dostáva vás tým do trochu zvláštnej pozície. Znamku máte síce rovnakú ale body vám hovoria niečo iné.

Za nefunkčné považujem absenciu diskusie, ktorá by bodový systém podchytila a detailnejšie komunikovala so študentom. Vysvetlila a pomohla by danému študentovi nájsť to, v čom má rezervy. Body nehovoria nič, ak sú len hodené do pléna. Nadobúdajú zmysel a funkciu až v dialógu, kedy sa pripomienkami od pedagóga môžeme reálne niekam posunúť a pracovať na nich. Mám za to, že na strednej škole to je ešte potrebné a malo by sa to robiť. Do opozície staviam Vysokú školu, kde je normálne, že vás nikto za nevedie za „ručičku“ a ste skôr navádzaný a inšpirovaný a vy sami musíte hľadať odpovede. Od nezhôd s mojim ročníkom som bodový systém spochybnila a rozhodla som sa, že body prestanem sledovať.

Naša tanečná pedagogička bola veľmi profesionálna a inšpirujúca v tom, ako veľa škole aj tvorbe dokázala obetovať, zároveň veľmi nekompromisná pri hercoch, ktorých tanec nie je hlavný predmet. Tento prístup uvádzam preto, že aj keď bola výborná a veľa ma naučila, nepracovala s nami ako s hercami, ale ako s profesionálnymi tanečníkmi. Vo veku 15-16 rokov je oveľa dôležitejšie objaviť vlastné telo a pochopiť čo dokáže. Čo z toho, že viem, ako študent herectva perfektne variáciu klasického tanca, keď mám na javisku mŕtve telo, ktoré je odpojené od hlavy a hlasu. Eugenio Barba to v Slovníku divadelnej antropológie popisuje presne: *„Nepracuje se s tělem nebo hlasem, pracuje se s energií. Neexistuje jednání hlasem, které by nebylo zároveň jednáním tělem. A právě tak neexistuje jednání tělem, které by nebylo zároveň myšlenkovou činností“*⁶

Nie je rozdiel medzi telom na tanečnej sále a telom, ktoré hrá inscenáciu na javisku. Rozdiel vnímam len v energii a premene prístupu k telu v danej situácii. Pochopiť to čo interpretujem znamená, že by telo malo v oboch prípadoch fungovať naplno byť aktívne a živé. Učenie sa tomuto previazaniu mozgu a tela /tanečnej sály a javiska/ by mne samej v období štúdia na strednej škole veľmi pomohlo. Cítila som, že v pohybovom prejave mám blok. Opakovane mi hovorili, že tancovať neviem a že môj pohyb nie je dostačujúci. Postupom času som sa naučila brať to s nadhľadom. Snažila som sa, ako som vedela uvedomovať si vlastné telo pri práci s textom na javisku. Keď je však telo zablokované a má

⁶ BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Brno: Lidové noviny, 2000. ISBN: 80-7008-109-0. Str. 33.

zapísané, že je nepostačujúce, tak je to vidieť aj, keď sa netancujú nacvičené choreografie. Začalo mi veľmi vadiť, že sa mi vytvoril tento blok spôsobený hodnotením mojich pohybových schopností. Nevedela som však, ako postupovať a čo robiť, aby som ho odbúrala. Nerútila som sa, keď mi učiteľka po skúškach z klasického tanca hovorila, že som ako Spejbl a Hurvínek dohromady. Vytvorila som si filter toho, čo si budem brať za svoje a čo už nie, aby som to, čo už je beztak zablokované neblokovala ešte viac. Tento druh prístupu mi príde pre Konzervatórium a nie len v predmete tanec príznačný. Potreba aby boli všetci „rovnakí“ sa mi javí ako problematická. Mrzí ma, že sa menej rozvíja to čo je v študentovi, nepátra sa po tom v čom on, ako osoba vyniká. Sústredenie je na strane v čom je nedostatočný a to je mu omieľané dovtedy kým nie je nedostatočný aj v tom, v čom na začiatku vynikal a čo mohol rozvíjať. Nájsť v takomto prostredí svoj vlastný priestor pre tvorbu a hlavne nábrať dôveru v sám seba a nebáť sa, je niekedy nemožné. Prísť na to, že nie je len jedna cesta tá pravá a správna a že prístupov k tvorbe existuje oveľa viac, ak sa človek nezatvorí v jednej škatuľke pociťujem až s nástupom na Katedru Alternatívneho a loutkového divadla v Prahe. Nefunkčný systém potvrdzujú veľakrát aj príjmačky na vysoké školy, kde sú Konzervatoristi neprijímaní práve z dôvodov obrovských zlozvykov alebo blokov vytvorených na strednej škole umeleckého zamerania či už v odbore hudobno-dramatické umenie, tanec, muzikálové herectvo. Neplatí to samozrejme kategoricky na všetkých ľuďoch, ktorí Konzervatórium absolvujú.

3.2 Katedra alternativního a loutkového divadla

Po roku štúdia na DAMU som pochopila ,že nemusím a ani nechcem byť sólista , ktorý si dravo ide za svojim cieľom bez toho, aby pozeral čo je vôkol neho. Premena tohto veľkého pretlaku a zameriavania sa na to byť za každú cenu, čo najviac solitérom do procesu, ktorý je založený na kolektívnej práci a dialógu mi pre štúdium na katedre Alternatívneho a loutkového divadla priđe príznačná. Fungovať v skupine a pracovať ako tím. Učiť sa formulovať svoj názor a vyjadriť ho. Zo všetkého najviac oceňujem, že na našej katedre bol priestor na to urobiť chybu a nebáť sa toho, práve naopak. Bodový systém, ktorý spomínam vyššie právo na chybu vypúšťa, akoby bola chyba niečo, čo sa študentovi nikdy nemôže stať. Ak sa stane je za to nízky počet bodov. Dovoliť si urobiť chybu bolo pre mňa oslobodzujúce až terapeutické zrazu sa premení aj telo. Nie je v kĺči je uvoľnenejšie, nestahuje sa do seba. Oslobodiť telo od týchto nazbieraných zlovykov bolo najťažšie. Veľmi mi pomohli hodiny pohybu, kde sa zo začiatku vôbec neriešila technická správnosť, ale „obyčajné“ zameranie sa na dych, na to čo robí moje telo, keď civilne chodím, ako pracujem s rukami pri hovorení textu. Viem čo robia ? Alebo robia čo chcú a ja ani neviem, že sa mi pravá ruka stále kýve a druhá vytvára nezmyselné gestá? Detailne skúmanie tela pri bežných úkonoch bolo náplňou výuky na hodinách tanca.

Zaujímavé a možno pre laického diváka neuveriteľné je, že herci majú mnohokrát problémy s prijatím svojho tela, nie je to pre nich jednoduché. Nespočíva to iba v tom, že by sa za vlastné telo hanbili, problém je hlbší. Naše telo funguje súčasne, ako najlepší kamarát, ktorého poznáme do posledného detailu zároveň ako intímny nepriateľ. Neustále nám o sebe prezradzuje niečo, čo sme nevedeli. Prekvapuje a sponôsobuje nám nepríjemnosti existuje príliš, neexistuje dosť. Akoby sa všetky zlyhania premietali do tela, ktoré za to nesie zodpovednosť. *„Po celou dobu je bytí rozdělěno na „já“ a „moje tělo“ jako na dvě různé věci.“*⁷ Telo hrozbou, ktorá častokrát hercom neponúka pocit bezpečia. Stratená dôvera vo vlastné telo je v skutočnosti nedôvera v seba samého a to človeka v sebe rozdeľuje tvrdí Grotowski. Obohacujúcim zistením bolo, že pohybový materiál nemusím nazbierať, len opakovaním po niekom a naučením sa choreografie, ale

⁷ GROTOWSKI, Jerzy. Cvičení. In: *Jerzy Grotowski a Teatr Laboratorium: Texty* (druhá časť). Praha: Pražské kulturní středisko, 1990, ISBN 80-85040-07-7. Str. 118.

aj inak. Workshop s našou pedagogičkou Janou Pilátovou, kde sme vychádzali z obrazov Marca Chagalla a pohybový materiál sme hľadali sami je toho príkladom. Vytvorila som si pohybovú partitúru a ani chvíľu som nepremýšľala nad tým, že by som mohla zabudnúť, čo nasleduje. Tento druh práce s telom ma začal veľmi baviť. Objavila som si sama pre seba termíny: ladnosť, dynamika, tempo rytmus pohybu. Na to, aby sa to podarilo, nemôže byť telo v strachu a krčci. Človek, čo si celú strednú školu myslel, že sa hýbať nedokáže ukazuje partitúru celej skupine a necíti žiaden strach ani pocit hanby za to čo vytvoril. Priviesť študenta k tomuto poznaniu je pre mňa osobne to najcennejšie. Pani profesorka Pilátová hodnotila a pomenovala, čo videla a čo si myslí, že by každý samostatne mohol zlepšiť. Nezhadzovala nás osobnými poznámkami ani neporovnávala s ostatnými. Neodvolávala niekoho nápad len preto, že mu v danej chvíli neporozumela. Nechala nás samých nech si nápady overíme a preskúmame, či je možné ich realizovať aj prakticky.

Všimla som si že som postupne stratila potrebu dokazovať svoj „talent“. Veľa krát som mala potrebu okolie neustále presviedčať, že na to mám a na dané miesto patrím. Musím „byť vidieť“ aby som náhodou nebola až príliš obyčajnou. Tieto pocity sú úplne prirodzené a sprevádzajú asi každého študenta umeleckej školy zvlášť, keď začne študovať v tak skorom veku. Som veľmi vďačná, že som sa na škole nestretla s tým, že by nás pedagógovia brali, menejcennejších. S odstupom času vnímam, že práve tento stret rozdielných prístupov na strednej a vysokej škole bol dôvodom zamyslieť sa nad tým, čo by som ja sama ako tvorca chcela robiť a čo naopak nie. Som presvedčená, že mi tento prístup k práci a tvorbe priniesol veľmi zaujímavé poznatky. Začala som si klásť úplne nové otázky, ktoré by mi nikdy predtým nenapadli. Nebojím sa improvizovať. Pokúšam sa vystupovať zo zóny v ktorej mi je dobre a hľadať to, kde mi až tak dobre nie je. Zamýšľať sa nad kontextom v ktorom divadlo vzniká a čo ním ja ako herec a tvorca chcem hovoriť. Prijaté zodpovednosť nie len za svoj part herca, ale za celok, ktorý si dokážem obhájiť. Určite je to dlhší proces a až na KALDe som prišla na poznatky, ktoré v tejto kapitole popisujem. Dokonca si pamätám na prvú vetu, ktorá zo mňa po nástupe vypadla a zároveň vystihla v krátkosti všetko. „Cítim akoby som sa znovu nadýchla.“

3.3 Continuo

Rozhodla som sa zreflektovať aj workshop v divadle Continuo, ktorého sme sa v rámci školy zúčastnili priviedlo ma to k novému pohľadu na priestor a moje telo v ňom.

Divadlo Continuo vedie režisér a umelecký šéf Pavel Štourač. Spoluzakladateľka divadla je jeho manželka scénografka a výtvarníčka Helena Štouračová s ktorou začal pracovať už na DAMU v roku 1990 . O tri roky na to založili nezávislé profesionálne divadlo ktoré sídli v malej dedinke Malovice v priestoroch bývalej zemedelskej usedlosti pomenovanej Švestkový Dvor. Po celú dobu nášho workshopu sa nám venovali herci z Continua. Deň sme začínali pohybovými cvičeniami zameranými na balans, napätie, uvoľnenie dostávanie a dávanie impulzu , koordináciu v priestore a neustálym pozorovaním všetkého čo je v ôkol nás.

Začali sme pracovať na jednotlivých partitúrach, ktoré vychádzali zo skúsenosti s materiálom-papier a jeho štruktúrou. Dostali sme za úlohu vymyslieť sedem odlišných premien kde sa štruktúra papiera našim jednaním nejako premení. Napríklad: Mám papier a postupne ho namáčam do vody. Na toto cvičenie Pavel naviazal a zadal nám aby sme to ,čo sme predviedli s papierom aplikovali na telo. Dôležité je nerobiť povrchovo veľké premeny. Ja sama som prvýkrát začala telom hádzať a snažila sa ním vo veľkosti pohybu vyjadriť padajúci papier. Neuvedomovala som si ,že nie stále je nutné pracovať s celým telom. Padajúci papier som nakoniec pojala veľmi minimalistickým pohybom ukazováka. V skutočnosti veľmi malý a zdá sa jednoduchý pohyb sa stal celkom namáhavým. Pohyb ukazováka mal vyjadrovať pád papiera. Cieľom bolo neporušiť vlastnosti, ktorým papier disponuje. „*V jednu chvíli, kdy připomíná přibývá, Jáchym zvedne ruku a chce se ujistit, jestli všechno pochopil správně. ,You need to pee? If yes, then go. Otherwise, there are no questions.*“⁸ Človek, by nemal zbesilo používať hlavu a neustále sa obávať,že niečo pokazí. Zvykne to pokaziť práve pri prílišnom premýšľaní a teoretizovaní. Niekedy je lepšie spoľahnúť sa na intuíciu a vlastné pocity a vhuľnúť do akcie bez logických premís. Telo to postupne vstrebe, len mu to môže trvať dlhšie pokojne aj celú hodinu. Tú hodinu aj dve si nechávame a

⁸ Z osobného archívu Marty Hermmanovej

nemáme pocit zrýchleného procesu práce. Veľkým prínosom bolo, že sa pri pripomienkach nespomínal konkrétny človek. Kritiku aj chválu sme si vypočuli všetci spoločne. Záležalo na každom jednotlivcovi, ktorú poznámku si privlastní za svoju a zapracuje na nej. „*Když se chyba adřesuje přímo, začne v příjemci růst jako nádor, který může vést až k tvůrčímu bloku.*“⁹ Zmena pohľadu na chybu, ako ju definujem v skúsenosti na Konzervatóriu je tu viditeľná. Nie je to o tom neupozorňovať na problém, ale ponúkať, alebo nabádať aj k jeho riešeniu.

Nasleduje práca s maskou. Použijeme biele látky cez oči a pozorujeme, ako sa mení naša prítomnosť v priestore. Po odstránení mimiky ostáva iba telo, ako hlavný vyjadrovací prostriedok. Mení sa aj naša percepcia počujem zvuk a neviem odkiaľ prichádza. To ma núti buď ho nasledovať, alebo hľadať iný. V hlave sa mi tak rodia nápady a fantázia vytvára iné obrazy, ako keď sú oči otvorené. Odlúčenie sa pomocou vymazania mimiky nám pomáha k nekaždodennej práci s telom. Nikdy nevieme, ktoré cvičenie je posledné a ktorý z predvádzaných výstupov je výslednou prácou. Nevedomosť konca prináša uvoľnenie. Každé cvičenie robíme tak, akoby mal byť a s každou novou pripomienkou potom na tomto tvare pracujeme. Ako dlho, to nevieme a zdá sa, že je za to každý rád. Časové limity niekedy bránia v kreatívnom premýšľaní nad tým čo vlastne robím a smerujú k otázke ako dlho ešte môžem, kým to nebudem musieť ukázať ostatným. Oddych od týchto zacyklených schém je oslobodzujúci a pomáha. Postupne nám začala vznikať partitúra s ktorou sme ďalej pracovali. Mohli sme si skúsiť prehádzať jej poradie. Otočiť, to čo sme robili vertikálne do horizontálnej podoby. Prechádzka po okolí nás nabaďa k zmene partitúry na základe objaveného priestoru.

Začíname teda nami vybraným miestom v ktorom svoju partitúru premieňame a miesto spoznáваме v čo najširšom kontext. Kazimierz Braun sa nad priestorom zamýšľala takto: Uzrieť a preskúmať daný priestor, ale nie ako nástroj, ktorý využijem na svoje potreby ale tak, aby sme sa dostali k tomu k čomu nás priestor nabáda, nechať priestor prehovoriť osve, bez nášho zasahovania. Vzníka nám tak partitúra v site specific priestore. Site Specific by sa dal preložiť, ako umelecký projekt vytvorený pre určitý čas a priestor Tento druh umeleckého vyjadrenia môžeme pozorovať na sklonku deväťdesiatych rokoch v nadväznosti na vývoj

⁹ Ibit.

divadelného a výtvarného umenia a to predovšetkým v Nemecku, Anglicku, Holandsku, Francúzsku. Umenie začalo tradičný priestor opúšťať a spochybňovať a umelec, či organizátor si pre divadelné predstavenie nachádzal priestor nedivadelný, atypický.

Divadlo bolo situované do miest, kde ich neočakávame: do obchodov, tovární , vlakových staníc, starých budov, kostolov, tunelov. Hlavnou témou a nástrojom je sám priestor v ktorom dielo vzniká. S priestorom sa pracuje konceptuálne. Umelec priestor sám fyzicky prežíva podáva divákovi kľuč, ako o priestore uvažovať, ako ho spoznať a pochopiť. Ja som si vybrala pole, ktoré ma zaujalo svojou priestrannosťou, ale aj významom prírody pre človeka v súčasnej „tekutej“ dobe. Na mieste sa dalo veľmi rôznorodo pracovať s prenášaním pohľadu diváka do určitej časti poľa. Vynáranie sa z poľa a následné splývanie s ním dopomáhalo k celkovému konceptu mojej partitúry. Človek a jeho kontakt so zemou s hlinou je v dnešnom svete opomíjaný. Pre herca je však nepopísateľne dôležité tieto kontakty prehĺbovať a zaujímať sa o ne. Prácu s maskou (viď príloha č.1) s ktorou sme prišli do kontaktu v cvičeniach sme mohli využiť aj v partitúre. Mne masku vyrobila moja spolužiačka scénografka Dáša. Masku bola vyrezaná z konárov do obrysu srnčej hlavy. Veľmi dobre sa to prepojilo s prostredím spomínaného poľa , kde zo zeme vyrastali podobné už odrastené kríky , z ktorých materiál poslužil na výrobu masky. Na svojej partitúre som pracovala na základe cvičení a vedenia Continua. Keď som však našla priestor, ktorý ma inšpiroval partitúru som zmenila a pracovala viac s tým, čo mi konkrétny priestor prináša a ako na mňa samotnú pôsobí. Bola som oblečená celá v čiernom na sebe som mala dlhý kabát. Vlasy som si prehodila do predu na tvár a tým, že su dlhé a čierne vytvorili masku č.1. Zvyšok tváre bolo vidno len veľmi málo. Na vlasy som si nasadila masku č. 2- obrys srnčej tváre. Táto partitúra sa pokúšala vyjadriť stret človeka a zvieraťa. Brala som si na seba podobu oboch maska č.1. mala bližšie k ľudskému človečenskému správaniu. Po nasadení masky č.2. sa moje telo mení pohybujem sa inak začínam svoju „človečinu“ spochybňovať. Animálna, živočíšna stránka sa s tou ľudskou dostávajú do konfliktu. Do akej miery sme si na pohyby zvykli tým v akom systéme sa pohybujeme? Zámerne opúšťanie naučených a zacyklených pohybov vedie k ponoreniu sa do nepoznaných zákutí. V týchto zákutiach môže herec a tvorca nachádzať nové inšpirácie. Neznamená to nasilu robiť veci inak, či opačne vtedy to spadá do pózy a nahovárania si umeleckej kvality. Zámerná práca

a neustále spochybňovanie toho, čo už viem boli pre mňa cestou pre nájdenie iných podôb mňa samotnej.

To, čo nám Pavel Šťourač počas workshopu hovoril na tému odlúčenia a dehumanizácie tela ma nesmierne zaujalo. Chcela som aspoň na chvíľu vyjsť zo zabehnutých a poznaných rutín, ktoré moje telo má. V prostredí v ktorom som bola a tiež malo svoje vlastnosti (nebol to priestor divadelný) som mala pocit, že sa do toho ponáram akosi autentickjšie. Zvlášť až animálne správanie človeka, ktoré sa viaže na to, že je nejakým spôsobom vytrhnutý so svojej reality a miest v ktorých sa pravidelne pohybuje boli pre mňa výzvou. Continuo nás počas celých ôsmich dní viedlo spôsobom, ktorý som predtým nepoznala. Odnášam si veľmi silnú spomienku na prácu v site specific priestore v spojení s mojou partitúrou.

Peter Brook, najobdivovanejší a najvplyvnejší režisér moderného divadla a jeho kniha *Prázdny priestor* začína vetou: „*Mohu použiť jakýkoľiv prázdny priestor a nazvať jej holou scénou.*“¹⁰ Podobá sa to procesu zvanému interpelácia. Základným príkladom je policajtovo zvolanie „hej ty tam“. Podobným zvolaním dáva Brook vzniknúť divadlu. Namiesto vztýčenej kamennej budovy pre konkrétny účel - jednoducho interpeláciou. Na to je samozrejme potrebný zúčastnený divák, ktorý tento druh zážitku v novo pomenovanom priestore pokladá za divadelný. Píše v *Netradičnom divadelnom priestore* Marvin Carlson.

Aj táto skúsenosť ma privádza k hercovi špecifickej divadelnej skupiny a jeho telesnosti, ktorý svojou spontánnosťou, slobodou v tvorbe a nekonvečným prístupom mení zaužívané stereotypy. Detailnejšie ho popisujem v nasledujúcej kapitole.

¹⁰ BROOK, Peter. *Prázdny priestor*. 1. vyd. Praha : Panorama, 1988, ISBN: 402-22-855. Str. 11.

4 O kom to vlastne hovorím, keď hovorím o špecifickom hercovi?

„ Lidé, kteří neviděli soubor, jako je náš, kteří přišli ze zvědavosti, cítí rozpaky, když se na nás dívají; možná je pro ně objev, že dokážou překonat svůj strach, možná, snad...” ¹¹konštatuje Celeste Dandeker, britská tanečnica, ktorá po úraze založila súbor Candoco v Londýne. V súbore tancuje na vozíku, ale aj s tanečníkom s amputáciou nôh. Charakterizovať všeobecne špecifického herca považujem vzhľadom k rôznorodosti hercov zo špecifických skupín za zbytočne bagatelizujúce. Z kratšej, ale intenzívnej skúsenosti v Divadle z Pasáže som si všímala špecifika priamo hercov súboru. Rozdiel medzi špecifickým a profesionálnym hercom je a myslím ,že by bolo neúprimné voči obom tvrdiť opak. Základné špecifiká som si rozvrhla do piatich skupín.

4.1 Vnímanie času

Pre mňa z pohľadu herca je určite veľký rozdiel v chápaní/pojatí divadelného času. Špecifický herec si často krát aktivitu na javisku rozvrhne na oveľa dlhšiu dobu ako je nutné. Je potreba ho korigovať a pripomínať mu, že každá akcia má na javisku obmedzený čas. Avšak na strane druhej sú momenty, kedy sa práve iné chápanie divadelného času stáva výhodou. Odpozorovaná jednoduchá aktivita: Herec X príde na javisko a ma predpažiť obe ruky, k čomu sa pripájajú aj ďalší herci. Na mieste herca X by som sa postavila a predpažila ruky. Herec X sa najprv na ruky pozrie, začne minimalisticky rozhýbávať končeky prstov a opatrne dvíha ruky pred seba. Odlišné vnímanie divadelného času sa v popísanej skúsenosti stáva novým impulzom k práci. Je obohacujúce vidieť že práve iné vnímanie času na javisku môže jednanie podporovať a navodzovať uveriteľnejšiu situáciu. Ďalším aspektom týkajúcim sa času pri práci so špecifickým hercom, je jasne stanovený plán dňa. Stačí, že sa pred začiatkom skúšky pomenuje, čo by sa dnes malo robiť, skúsiť. Je to samozrejme podmienené náladou a atmosférou na skúške.

¹¹ PILÁTOVÁ, Jana.Divadlo proti strachu [online] 2020 , [cit. 22.8.2021]. dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/divadlo-proti-strachu>

4.2 Komunikácia

Režisér, ktorý s takouto skupinou pracuje musí vedieť, že veľmi závisí na jeho nastavení v ktorom na skúšku prichádza. Na režisérke Kike a dramaturgičke Evke bolo vidieť, že hercov poznajú veľa rokov a taktiež, že pred nimi nič neskrývajú ani netaja. Keď mala Kika blbú náladu priznala to a herci pochopili, ak by však namiesto toho hrala, že je všetko v poriadku, je veľmi pravdepodobné, že by sa skúška skôr či neskôr rozpadla a atmosféra by bola narušená. Špecifický herci takéto veci cítia a je dobré byť voči nim otvorený a úprimný. Veľa ľudí si myslí, že špecifický herec nevie byť zlý, že je to stále „zlatíčko“. No tak, ako my aj oni sa vedia hnevať, kričať dokonca si navzájom vedia robiť napriek. Komunikácia je v špecifickej skupine nenahraditeľná a závisí na nej veľká časť toho, ako bude proces prebiehať. V tejto súvitlosti by som chcela uviesť pre mňa, ako neskúseného človeka v práci so špecifickým hercom zaujímavú situáciu zo skúšobného procesu. V súbore je herečka, ktorá má problém s chôdzou. Problém je viditeľnejší, ak sa naňho nesústredí. Počas hrania na skúške problém nebolo skoro vôbec poznať. V civile prešla po javisku inak, ako dovtedy a bola upozornená, či to neskúsi ešte raz vraj jej to doteraz šlo super a dokáže to. Veľmi ma to zaskočilo a v duchu som si hovorila, aké je to divné, že niekoho kto má takéto špecifikum „nútia“ do chodenia. Po upozornení však herečka nohy narovnala v rámci svojich možností a jej chôdza bola neporovnateľná s tým, ako prešla pred upozornením. Vôbec sa neurazila, dokonca sa zasmiala a hneď reagovala. Veľkú úlohu zohral fakt, že hercov celý tím veľmi dobre pozná. Vedia kedy ide o lenivosť, a v ktorom prípade o naozajsnú prekážku s ktorou netreba bojovať ale pochopiť ju. Tento zážitok bol dôkazom toho, že je to veľa krát o tom, ako pristupujeme k hercovi so špecifickými potrebami. Myslím si, že ak k nemu pristupujeme iba s lútosťou nikdy sa mu nepodarí to čo spomínanej herečke. Herec z DzP, ktorý nemal ruky a hral Dona Quijota, povedal: *„Keby ste mi teraz vraveli, že som neviem aký úžasný, tak si myslím, že ma podvádzate, pretože všetkých sto ľudí si to nemyslí. Povedzte mi úprimne, že - Jano, je nám síce ľúto, že takto vyzeráš, ale to predstavenie bolo na figu“*.¹² Neprajem si presne to isté aj ja keď

¹² SUDOR, Karol. Úradníci k nám pristupovali ako k čarodejniciam [online] 2007, [cit. 22.8.2021]. Dostupné z :<https://www.sme.sk/c/3073582/viera-dubacova-uradnici-k-nam-pristupovali-ako-k-carodejniciam.html>.

hrám? „Je nám ľúto, že síce vyzeráš upravene krásne a super, ale dnes si to zahrala na figu“. Nepodvádzať špecifického herca, pretože nám ho je ľúto je určite niekedy veľmi náročné, na výpovediach hercov však vidíme, že ak to budem robiť, ponízuje ich oveľa viac, ako úprimnosťou. Všimla som si, že herci su spokojnejší, keď poznajú priebeh skúšky. Vedia tak, kedy sa môžu na čo tešiť a koncentrácia na skúške je oveľa lepšia. Koncentráciu je dobré podporovať aj počas skúšky. Môžu to byť úplne detaily. Napríklad keď režisérka cítila, že herci sú unavení a začínajú strácať koncentráciu rozhodla sa opustiť to, na čom sme práve pracovali a zmenila na chvíľu aktivitu. Šli sme na pár minút na čerstvý vzduch a zatancovali sme si na pieseň, ktorú si herci vybrali. Po návrate sa pracovalo na tom od čoho sme si odskočili a herci v práci pokračovali koncentrovane do konca skúšky.

4.3 Vlastný priestor a kontinualita

Veľkou výhodou je pre hercov v špecifických skupinách chránené bývanie a kontinuálna tvorba. Práca v priestore v ktorom sa cítia bezpečne a dobre zároveň. Hercom pomáha určitý fixný režim skúšania. Prerušované skúšanie je podľa mňa vo väčšine skupín nevyhovujúce. Kontinuita výrazne ovplyvňuje proces. Herci si lepšie fixujú akcie, vedia sa na sústrediť na skúšanú inscenáciu. Rovnako to mám aj ja. Ak sa inscenácia skúša prerušovane s veľkými pauzami, ťažko sa znovu naberá motivácia, radosť, nápady. Z inscenácie sa stáva balvan tlačný pred sebou do cieľa. Ak je práca kontinuálna môžem byť upriamená na jednu vec a premýšľať o nej do hĺbky. Rovnaký režim práce bude mať onedlho Národní divadlo, ktoré prejde k blokovému hraniu. V princípe to plní rovnakú funkciu, aká vyhovuje špecifickým hercom. Zameranie svojej pozornosti na jedno predstavenie, neodbiehať od neho a nerobiť ďalších desať projektov zároveň.

4.4 Spätná Väzba

Je veľmi dôležitým faktorom pri skúšaní. Pre špecifických hercov je významnou časťou skúšobného procesu. Počúť názory nie iba od diváckeho publika, ale od celého tímu. Prináša im to motiváciu a uvedomenie si, že to čo robia ma zmysel. „Díky zpětné vazbě se také občas objeví další zájmy či témata, která je možno v budoucí tvůrčí práci prozkoumávat a vycházet z nich(...)“¹³

4.5 Výrazové prostriedky

Veľmi podstatnou zložkou sú výrazové prostriedky, na základe ktorých špecifický herec komunikuje s divákom. Výrazové prostriedky by mali byť volené tak, aby herca nezväzovali, ale pomáhali mu čo najpresnejšie vyjadriť to, čo potrebuje v danej situácii. Je dobré si priznať a uvedomiť, že pre špecifického herca (nie je to podmienkou) môže byť prekážkou reč zasa pre iného pohyb. Dôležité je o týchto veciach vedieť a netváriť sa, že neexistujú. Herečku, ktorá má problém so slovom môžem nasmerovať na prácu s telom a vyjadrením toho, čo by inak vyznelo ako pokus o nápodobu nejakého činoherného realistického herectva. Nie vždy je potreba lámať veci „cez koleno“ a v tomto prípade mi práve naopak príde viac užitočné a osožné vychádzať z daností a špecifik hercov, ako takých a pomáhať im v rozvíjaní toho čo im ide. Osvedčeným prostriedkom je hudba, ktorá rytmizuje akcie na javisku a hercom pri práci pomáha.

Charakteristika špecifického herca vychádza iba z mojej skúsenosti s hercami. Nepredkladám tieto rysy za všeobecné platné pre divadelníkov, čo so špecifickými skupinami pracujú. Premýšľam nad slovami profesionálny a špecifický. Za špecifickú herečku môže niekto označiť aj mňa samotnú, keďže sa v Českej spoločnosti líšim farbou pleti. Herci z Divadla z Pasáže sú pre mňa predovšetkým ľudia. Špecifický profesionály, ktorí utvárajú nové možnosti divadelnej tvorby.

¹³ NOVÁK, Vladimír. Umění jakožto jedna z možností poznávání světa. In: *Tětivou snů*. Praha: KANT, 2020. ISBN:978-80-7437-322-9. Str. 35.

5 Hráť alebo nehráť?

Moj pohľad na to, čo si vlastne predstavujem pod slovom herectvo sa v priebehu troch rokov na katedre zásadne zmenil. Keď som prišla z Konzervatória veľmi často som sa po klauzúrach stretávala s reflexiou „že príliš hrám. „Skúste to tak, akoby ste to „čo ste sa predtým na Konzervatóriu naučila zabudla“ Nerozumela som, ako sa dá zabudnúť niečo čomu som venovala štyri roky. Vlastne si myslím „že sa to nedá. Začalo mi to, ale vráť hlavou a snažila som sa premýšľať nad tým, prečo moje pôsobenie vyvoláva tento pocit. Otázky, ktoré sprevádzali moje uvažovanie sa zameriavali na „pobyt na javisku“. Napadlo mi prirovnať to k pobytu v nejakom hotely. Keď prídete do hotela v ktorom ste nikdy neboli máte potrebu si všetko pochytať a popozerať, odhrnúť záves, pustiť len tak vodu z kohútika, otvoriť skrine a šuflíky. Keď tam prídete po tretí krát neopakujete, to čo ste robili na začiatku, pretože to už poznáte. Nejak takto si predstavujem to, ako sa mi v priebehu štúdia pohľad na „pobyt na javisku“ zmenil. Bola som naučená určitým mechanizmom a tie som opakovala. Neboli zlé, iba vyprázdnené, pretože neponúkali už nič nové. Nebola za nimi žiadna novo vybudovaná nadstavba, ktorá by sa líšila od toho, čo som si za štyri roky nazbierala. Nachádzala som sa v komfortnej zóne pri ktorej som vedela, že nemôžem nič pokaziť. Poznámky od pedagógov k môjmu pobytu na javisku boli pre mňa odrazovým mostíkom k tomu, aby som začala z inej strany.

Tým, že na alterne len veľmi zriedkavo hráme predpísanú hru s postavami budíme dojem, že nehráme, hráme málo, alebo sa iba tak „hráme“. Čo teda vlastne robíme, keď nehráme predpísaný charakter? Existuje jedno cvičenie, ktoré s nami robila na workshope Petra Tejnorová. Sama pre seba ho volám „*Máme tu problem a ja mám riešenie*“¹⁴. Cvičenie je založené na tom, že každý zo zúčastnených napíše jeden, dva problémy na ktoré by chcel počuť odpoveď-nájsť riešenie. Papieriky s problémami sa zamiešajú a vhodia do klobúka, cvičenie je ohraničené časom.

Prídem na pomyselné javisko vytiahnem papierik s problémom a začínam. Vyzerá to nejak takto: „Často sa stretávam s názorom, že keď nehrám predpísanú postavu

¹⁴ Cvičenie sme robili v rámci workshopu na škole.

tak nehrám,,. To je náš dnešný problém a ja mám riešenie. S týmto názorom sa stretáva mnoho hercov alternatívneho divadla aj hercov špecifických. Napadá mi otázka, hrám podľa vás teraz? Predpísal mi niekto túto postavu ? Vstupujem do priestoru a neviem, aký problém si vytiahnem. Po prečítaní zapínam fantáziu a vymýšľam, ako by som k vášmu problému pristúpila. Ako by som ho vyriešila. Môže sa mi napríklad stať ,že váš problém sa po chvíli stane mojim vlastným problémom. Že počas toho, ako váš problém riešim si všimnete,že riešim nejaký iný problém.

Práve takéto cvičenie vedie herca k tomu aby dokázal premýšľať o svojom pôsobení na javisku a súčasne bol otvorený impulzom, ktoré mu prichádzajú od poslucháčov/divákov. Cvičenie má blízko ku storytellingu ktoré môžeme do slovenčiny preložiť ako divadlo rozprávania. Na prelome osemdesiatych a devedesiatych rokov dvadsiateho storočia sa v Taliansku presadil nový žáner divadlo rozprávania. Herec, ktorý je súčasne autorom textu neinterpretuje na scéne postavu, ale hovorí príbeh a obracia sa s ním priamo na diváka. V činohernom divadle vytvárajú dynamiku vzťahy medzi postavami. V tomto prípade, je to úzko prepojený vzťah herca a diváka. Divák nie je pasívny, ale aktívny účastník divadelnej udalosti. Hovorí o storytellingu dramaturg Jan Tošovský¹⁵ v súvislosti s predstavením Proslov k Národu, ktoré je na tomto žánre postavené. Pednáška, ktorá si v sebe nesie určitý druh vystupovania pred obecnstvom sa prelína s hereckým výstupom. Mojou „predpísanou postavou“ sa stalo toto cvičenie. Vychádzam z neho, ako z materiálu. Konkrétne zadanie ma ohraničuje mantinelmi v ktorých sa môžem pohybovať, zároveň mi ponúka mnoho slobody v tom akým spôsobom k problému pristúpim. Myslím si, že na veľmi podobnom princípe funguje herectvo na našej katedre. Redefinovanie základných divadelných princípov, a funkcií režisér, scénograf, herec. Opúšťanie remeselne platných zákonov a pravidiel. Smerovanie študenta k vlastnému uvažovaniu o divadle, ktoré by nemalo byť niečím absolútne poznaným, ale stále novoobjavovanou výzvou a otázkou. Takýto druh prístupu pozorujem aj pri hraní špecifického herca.

¹⁵ ONDROUŠKOVÁ, Kateřina. „*Vyprávěné divadlo*“ na *Nové scéně ND*. [online] 2019 [cit. 22.8.2021] Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/zpravy/vypravene-divadlo-na-nove-scene-nd>

5.1 Hrá špecifický herec?

Špecifický herec je tiež často krát posudzovaný tak , že vlastne na javisku nehrá iba prezentuje sám seba. Na to mi nenapadá nič iné, len zážitok z Divadla z Pasáže, kde na javisko vstupuje herečka a ocitá sa v následovnej scéne. Bláznivo pobehuje po javisku a pracuje so svojimi dlhými vlasmi. Svojou partitúrou zaplňuje celý priestor základom je hravosť, dynamický pohyb. Na partitúre sa pracovalo autorsky, takže áno prezentuje tým určitú časť jej osobnosti. Herečka je veľmi veselá bytosť rada usmiata a zábavná. Jej herecký prejav by sa teda dal zhrnúť do opakovanej frázy „veď ona hrá len samú seba“. Pozerám sa však optikou režisérky, pretože som do skúšobného procesu mala možnosť nahliadnúť. Tvrdenie, že hrá iba samú seba nie je úplne pravdivé, povedala by som, že nepochopenie spočíva v tom, čo si vlastne predstavujeme pod pojmom „sám za seba“. Myslím si, že ak vstupujem na javisko, nech je to priestor divadelný alebo alternatívnejší, nie je to priestor v ktorom som bežne. Moje vstupovanie na tento priestor aj keby som bol akokoľvek „za seba“ narušuje akt iluzívnosti divadla to že hrám predstavenie divákovi, ktorý sa na mňa prišiel pozrieť. Niesom doma v obývačke, kde ma nikto nevidí. Dalo by sa povedať, že zdieľanie vlastnej idnetity je určitým „novým“ druhom herectva. Avšak aj s týmto „herectvom za seba“ treba vedieť pracovať. Nám aj hercom špecifickým v tom pomáhajú hranice zvolené autorským kolektívom, alebo režisérom, ktorý určuje akým smerom sa bude inscenácia uberať a ktoré divadelné prostriedky si k tomu zvolí. Autenticita na javisku je paradoxom, mnohokrát sú situácie silne režijne podchytené a technicky vystavané a napriek tomu/alebo vďaka umožňujú divákovi pocit „autentična“. Autenticita na divadle je častokrát tým, čo zdanlivo popiera-narežirovanou sitáciou (iba iného charakteru). Z divadelného hľadiska tento koncept autenticity hlboko súvisi s postdramatickým divadlom, ktoré prestáva pracovať s mimetickou ilúziou. Tradičný znakový charakter divadla a nápodoba sa mení na prezentáciu, manifestáciu. Do popredia vstupuje úmyselná percepcia samotného umeleckého procesu, fascinácia materiálom, procesom hry, píše v Postdramatickém divadle teatroológ Hans-Thies Lehmann.

6 Divadlo z Pasáže

Divadlo vzniklo v Máji v roku 1995 avšak fungovalo už rok predtým. Zakladateľka Viera Dubačová¹⁶ režisérka, herečka Bábkového Divadla na rázcestí chcela po revolúcii založiť pôvodne iné divadlo. Divadlo, ktoré otvára nové témy, úvahy možnosti nabáda k hlbšiemu zmysleniu. Zo začiatku bolo jej túžbou pracovať s dôchodcami, to sa nepodarilo. Tým že sa s ľuďmi s mentálnym postihnutím stretávala v Divadle ako s divákmi rozhodla sa ísť do domova sociálnych služieb, kde si začala vyberať hercov. Vznikla tak prvá inscenácia v ktorej hralo šesť hercov. Inscenácia niesla názov O popolvárovi ako ho nepoznáte. Vyhádzala z poviedky, ktorú napísal Hermann Hesse v knihe Rozprávky. Poviedka hovorí o dvoch kontrastných svetoch dvoch planétach. Jedna je svetom utopickým vládne na nej zábava, láska, spolupatričnosť. Druhá planéta je plná utrpenia. DzP na nej akcentuje chamtivosť jednotlivca a zdôrazňuje absurdné správanie spoločnosti ako celku. Po naskúšaní tejto inscenácie sa cesty hercov a V.D. pretli a spoločná tvorba pokračovala. Od tohto momentu dátujeme začiatok zrodu DzP. Divadlo tvoria tri organizácie, sú vzájomne veľmi silno prepojené a nemohli by bez seba existovať. Okrem Divadla existuje Denné centrum divadla a Podporované bývanie, kde v súčasnosti pracuje 9 zamestnancov a účinkuje 14 hercov. Divadlo doposiaľ naskúšalo vyše 30 inscenácií, nahrali hraný film Z denníka jedného vagóna – film bol natočený na Čiernom Balogu. „*Základný princíp práce: pomenovanie témy, navodenie situácie, spustenie kamery a improvizácia až do vyčerpania všetkých síl a možností.*“¹⁷ Herci nestvárňujú žiadnu rolu, ale samých seba v dopredu určených, dohodnutých situáciách v ktorých voľne improvizujú.

V rokoch 2002-2014 divadlo zorganizovalo Medzinárodný divadelný festival komunitného divadla ARTETERAPIA. Zúčastnili sa festivalov, divadelných prehliadok workshopov v rôznych krajinách, ako napríklad vo Fínsku, Litve,

¹⁶ Viera Dubačová je slovenská bábkoherečka, režisérka manažérka kultúry, aktivistka, regionálna politička. V rokoch 2016 – 2020 bola poslankyňou, Národnej rady slovenskej republiky, pôvodne na kandidátnej listine strany OĽANO, neskôr sa stala členkou predsedníctva strany SPOLU. Vyštudovala réžiu na VŠMU, v roku 2015 šla pomáhať migrantom na Balkán momentálne pracuje a žije v Banskej Bystrici.

¹⁷ DIVADLO Z PASÁŽE, *Z denníka jedného vagóna*. [online] 2021 [cit. 22.8.2021] Dostupné z: <https://www.divadlozpasaze.sk/project/z-dennika-jedneho-vagona-2002/>

Lotyšsku, Dánsku, Nemecku, Portugalsku, Francúzsku, Španielsku, Veľkej Británii, Slovinsku, Poľsku, Maďarsku, atď. V roku 2009 absolvovalo Divadlo z Pasáže turné po USA s názvom „Cedar Rapids“, San Antonio, New York. V roku 2011 vytvorilo inscenáciu Cudzinec/Stranger v San Antóniu v divadle JumpStart Performance Co. Hra rozprávala o ceste jedinca a ľudstva od dôb pred „začiatkom sveta“. Námety čerpali z biblických príbehov: z raja, stavania Babylonskej veže či Poslednej večere.

V súčasnosti je umeleckou šéfkou a dramaturgičkou Eva Ogurčáková. Na repertoári nájdeme tieto predstavenia: Lásky Shock, Norma, Ako si želáte, Posolstvo z inej planéty, Daj mi šancu, Neprebudený, Malý Princ.

Okrem tvorby divadelných predstavení sa snaží DzP pracovať a komunikovať nie len divadelným jazykom. Organizujú workshopy pre pracovníkov s ľuďmi s postihnutím, ukazujú tak možnosti a nové metódy vzdelávania. Zaoberajú sa aj študentami a snažia sa viesť debaty na témy týkajúce sa odlišnosti a stigmatizácie postihnutých hercov. Vytvoril sa systém verejných skúšok, kde študenti môžu pozorovať skúšobný proces. Následne diskutujú spolu s hercami a autormi. DzP sa upriamuje aj na detského diváka. Vzniká to z potreby ukázať deťom, že telesná odlišnosť nie je žiadne strašidlo. Dieťa ešte v sebe nemá zakorenené predsudky a pozerá sa na svet s čistotou. Zážitok z predstavenia ho do budúcnosti môže formovať v správnom prístupe k takýmto ľuďom.

Herci majú v Chránenom bývaní hodiny pohybu, dejín divadla, hlasového prejavu. Divadelná tvorba je s nimi úzko previazaná nie len na skúšobni, ale aj v každodennom živote. Nie je to tak, že by si herci šli odskočiť „zahrať si „ Divadlo je ich prácou a pristupujú k nemu profesionálne. Predstavy, ktoré máme o ľuďoch s postihnutím sa často veľmi líšia od reality. Najväčším kliše je , že ľudia s postihnutím sú večné šťastné deti. To je veľmi zjednodušujúce tvrdenie. Možno pristupujú k veciam, situáciám inak ako my. Veľa krát spontánnejšie otvorenejšie s Kunderovskou „nezniesiteľnou ľahkosťou bytia“. Neplatí však, že sú večnými deťmi. Rovnako ako my vnímajú, čo sa okolo nich deje. Majú svoje sny túžby a predstavy o živote. Štartovaciu čiaru majú však inde preto sú aj ich možnosti oproti tým našim rozdielne.

Divadlo z Pasáže v Pasáži nesídli jeho názov však toto slovo v sebe zahŕňa. Slovo passage je prebrané z francúzštiny a znamená priechod. Pasážou sú prepojené dve ulice, ktoré idú vedľa seba a inak by sa nestretli. Byť takouto pasážou, ktorá bude spájať špecifických hercov so spoločnosťou sa divadlu darí. Stoja za tým ľudia, ktorí sa rozhodli tvoriť v umení mosty nie závary. Žiada si to veľa trpezlivosti, empatie, a dialógu. Keď sa to však podarí vzniká niečo, čo môžeme označiť, za neopakovateľné divadelné stretnutie, kde sme si všetci rovní, nie len divadelné, ale aj ľudsky. Eva Ogurčáková o DzP hovorí: Vieme, že ako profesionálne divadlo na Slovensku v ktorom hercami sú ľudia s mentálnym postihnutím, je našou povinnosťou a potrebou vzdelávať divákov nie iba v spôsobe tvorby komunitného divadla, ale aj v rozširovaní povedomia a myšlienok k väčšej tolerancii zo strany laickej ale aj odbornej verejnosti.

Prostredníctvom predstavení pomáhajú divákovi pochopiť, že aj ľudia, ktorých častokrát neberieme za talentovaných a tvorivých takí v skutočnosti môžu byť. Divadlo z Pasáže ukazuje širokej verejnosti, že sa oplatí otvoriť voči tomu čo nepoznáme a čo sa nám na prvý pohľad môže javiť, ako zvláštne, divné, nepríjemné. Herci sa neboja odhaliť to najskrytejšie v nich. Víjst naproti svojmu telu a možnostiam. Postaviť sa pred divákov a hovoriť okrem naučených replík z predpísanej hry aj svoj príbeh. Príbeh, ktorý v mnohých prípadoch nekončí šťastne a rozprávково, ale ukazuje nám, obrovskú nádej, odvahu a právo na svoje miesto vo svete a spoločnosti napriek akejkoľvek odlišnosti. „V životě jsme si natolik zvykli skrývat se, že fakt naprostého neskrytí je téměř zázrak. Ten jev v člověku vyvolá cosi, co by se dalo přirovnat k opuštění jeskyně, ke vstupu do plného světla.“¹⁸ Svojimi predstaveniami dokazujú, že tam kde sa otvorím ja, kde pomyselnú jaskyňu opustím otvoria sa mi nové cesty, môžem pochopiť sám seba skrze iného človeka. „Jako by někdo, kdo se celá léta skrýval v koutě, ve sklepe, v podzemí, náhle vyšel.“¹⁹

„(...) Tak nemlč. Vykroč už zo seba škupina okolo teba praská.“²⁰

¹⁸ GROTOWSKI, Jerzy. Texty-Teatr Laboratorium (třetí část). Praha: Pražské kulturní středisko, 1990. ISBN-80-85040-07-0. Str.190.

¹⁹ Ibít.

²⁰ URSÍNY, Dežo. text piesne ŠTRPKA, Ivan. Stav Vecí 1986.

6.1 Návšteva Divadla z Pasáže

„Serie ma, keď na mňa ľudia čumia, vtedy mám chuť povedať: Na čo tak čumíš? Serie ma, keď sú ľudia prehnane milí, ako keby sme niečo nechápali.“ (Lydka) Do divadla som prišla počas prípravy novej inscenácie v réžii Kristíny Chmelíkovej. Eva Ogurčáková s ktorou som komunikovala, bola veľmi ústretová a dovolila mi pozorovať skúšanie, ktoré prebiehalo v Záhrade v Banskej Bystrici. Kultúrne centrum Záhrada vzniklo v roku 2010 a je domovskou scénou DzP. Tvorcov tohto kultúrneho centra spojila Viera Dubačová tá tento priestor spolu s ďalšími umenia chtivými ľuďmi prevádzkovala, ako platformu pre umelecké projekty. Momentálne v Záhrade vznikajú rezidencie pre mladých umelcov, koncerty, divadlá, prednášky.

6.2 Skúšanie pohybovej inscenácie LÁSKY SHOCK

Herci sa prostredníctvom predstavenia, pokúšali odbúrať prekážky, ktoré sú spojené s telom, ktoré nevyzerá „dokonalo“. Tabuizovaná téma sexuality a intimity ľudí so zdravotným znevýhodnením je hlavným motívom pripravovaného predstavenia. Režisérka Kristína Chmelíková spolu s hercami ho otvára citlivo no bez strachu. Sama vnímam túto tému, ako veľmi rezonujúcu celým súborom. V priebehu štyroch dní pozorujem veľké zmeny v hercoch samotných. To, ako vnímali vlastné telo pred tým je viditeľné na detailoch. Peťo sa už nehanbí dať si dole tričko a len tak začať tancovať bez pocitu, že jeho telo nemôže byť odhalené. Dievčatá nadobúdajú zdravé sebavedomie keď tancujú na Beyonce. Nehanbia sa za seba a smelo vystupujú pred ostatnými. Ženskosť objavujú skrze cvičenia, ktoré Kristína s hercami robí. Dotyk s vlastným telom otvára nové možnosti pre tvorcov aj pre hercov. Jana Pilátová popisuje vzťah človeka k neznámemu-nad ľudskému píše, že ani to, čo sa zmeniť nedá napríklad naše telo nie je nutne prekážka. Moje telo sa môže stať impulzom k objaveniu toho čo môžem len ja. *„Jakoby se vztahem k nezměnitelnému, které nás svírá, otevíral buď pruník k hlubší dimenzi lidskosti, nebo k ne-lidskosti, když si pleteme, co se změnit dá a co ne.“*²¹V dobe, ktorá je rýchla meníme všetko čo nám

²¹PILÁTOVÁ. Jana, *Anamnéza. In Hnízdo pro duši – umělecká tvorba lidí s postižením*. 1. vyd. Praha: Výzkumné pracoviště Katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní

nevyhovuje, s čím nie sme spokojní. Skrývaním, nezáujmom, prehnaným workoholizmom, plastickou operáciou. Máme toľko vecí, ktorými disponujeme, že to, čo nám nesedí je zanedbateľný zvyšok, ktorý odstrihávame, mažeme. „*Když to však vytěsníme, odtrhávame se od něčeho základního, co nás určuje jakožto lidi.*“²² Súbor hľadá momenty, kedy sa spoločne stávajú jedným telesom, hmotou (príloha č. 3). Do protikladu stavajú scény, kde každý z hercov predstaví svoju sólovú partitúru ku ktorej bolo pristupované autorsky a vychádzalo sa z toho, čo každého herca na pohybe začalo zaujímať. Prechádzajú veľmi podobnými cvičeniami, aké som popisovala zo svojej skúsenosti z Divadla Continuo. Je pre mňa veľmi zaujímavé pozorovať reagovanie hercov na pripomienky. Obdivujem, že tak rýchlo dokážu vstrebať a hneď premeniť to, čo nefungovalo. Predstavujem si seba v rovnakej situácii. Po skúške ostávame v miestnosti a hercom je položená otázka: „O čom je toto predstavenie?“ Nikto neodpovedá. Iba jedna herečka dokáže pomenovať o čom je inscenácia pre ňu samotnú a čo jej dáva. V súvislosti s mojou témou je toto veľmi dôležité.

Chcela som spoznať, ich vnímanie divadla, aký k nemu majú vzťah. Ktoré pocity su im vlastné, keď hrajú predstavenie? Vynárajú sa mi otázky typu vedia vôbec herci o čom hrajú? Nie je to tak, že im je to iba príliš dlho hovorené až si to nakoniec vezmú za vlastné? Prečo nič neodpovedajú? Ved' doteraz normálne hrali aj rozprávali. Dozviem sa, čo je divadlo pre nich a ako vnímajú prácu s režisérom a celý proces? Nakoniec sa to dozvedám inak, ako som očakávala alebo si predstavovala. Myslím si, že môj prístup: ja položím otázku a ty mi daj odpoveď bol sebecký a spätne mi práve herci ukazujú, že tu nie sú preto, aby odpovedali na moje otázky. Pačí sa mi to. Študent DAMU má niekedy pocit, že vyslovením vety „JA ŠTUDUJEM NA DAMU“ bude odrazu všetko milšie a prívetivejšie. Herci netušia čo je DAMU myslím, že ich to ani nezaujíma. Zaujíma ich človek, to či ich beriete ako partnerov, alebo ako „veľké detičky, ktoré si hrajú divadielko“. Oni to totiž veľmi dobre vycítia, ako to s nimi myslíte naozaj. To, že veľa nálepiek, ktoré im boli pridelené sú väčšinou založené na nevedomosti som zistila, asi po prvých piatich minútach strávených spoločne. Rovnako ako my aj oni hovoria o svojich

problémoch a pocitoch. Rozprávajú mi, aké su ich plány a čo budú robiť, keď skúška skončí. Počas skúšania sa na javisku nejedlo nepilo ani neťukalo do mobilov. Napadlo mi spomenúť si, na naše skúšanie na Damu, kedy sa veľa krát do mobilov ťuká aj po začatí skúšky. Spomenula som si na naše skúšanie na DAMU, kde to občas funguje práve opačne. Dokonca som zažila skúšku počas ktorej profesionálni fajčili cigarety jednu za druhou bez toho, aby si uvedomili, že to vôbec nehodí. Veľmi ma preto prekvapila sústredenosť a disciplína pri práci na Lásky Shocku. Profesionálny herec môže mať častokrát pocit, že on už predsa vie ako na to. Títo herci mi vnúkajú myšlienku pokorného prístupu k práci, ktorý ma odkazuje na samý začiatok. *„Máte napríklad epileptickú herečku, ktorá na javisku spadne, ale hneď na vás kričí: "Vieri, nechaj ma na javisku"- tak tam predsa necítite ľútosť, ale pokoru. Keď s takýmito ľuďmi budete pracovať v rovine ľútosti, ten človek sa vám neodovzdá. Musíte ich brať ako profíkov, potom je to úplne iný vzťah."*²³ Keď sa herca Peťa, čo má na divadle rád odpovie „všetko!" Tým sa naša debata o divadle končí. Opúšťam slovnú rovinu, pretože mi dochádza, že ak sa chcem o ich vnímaní divadla niečo dozvedieť, to najdôležitejšie nebude cez slová. Pozorujem teda kedy hovoria o divadle bez toho, aby som sa konkrétne pýtala.

Herečka Miriam má v predstavení pozoruhodnú scénu. Príde na javisko z hľadiska a počas toho, ako prichádza slovne improvizuje. Má určené okolnosti aj to kam sa slovami má dostať, ale slová používa tak, ako ju napadne v daný moment. Myslím, že jej inšpiráciou bolo, že si Mirka aj v bežnom živote veľmi rýchlo dokáže vytvárať asociácie na slová. Prejav je podporený telesným jednaním, ktoré vychádza z pohybovej vizualizácie samotného slova. To, čo Mirka spolu s celým tímom vytvorila na mňa pôsobilo, ako jeden z najsilnejších momentov celej inscenácie. Slová, ktoré hovorila na prvý pohľad nedávali dohromady zmysel. Bolo to skôr komické improvizáčne číslo, keď som sa však započúvala poriadne, pochopila som hĺbku vypovedaného. "Vlasy masy kasy dieťa miecha živiny miviny pupočná šnúra pupočná žúra živiny plodová voda ma la som fra je ra, už ma nechce nie nou nie nou rozum rozum mozum gečka miecha".

²³ SUDOR, Karol. *Úradníci k nám pristupovali ako k čarodejniciam* [online] 2007, [cit. 22.8.2021].

Dostupné z : <https://www.sme.sk/c/3073582/viera-dubacova-uradnici-k-nam-pristupovali-ako-k-carodejniciam.html>.

Vlasy, dieťa, pupočná šnúra ,plodová voda, mala som frajera a už ma nechce, rozum gečka. Z réžijného hľadiska je veľmi funkčné, že sa nerozpíťáva význam toho, čo Mirka hovorí. Nepátra sa po tom, či je to vymyslené, alebo je pôvod v nejakom z Mirkiných zážitkov. Je to ako, keď započujete nejakú melódiu, ktorá vám je odniekiaľ povedomá a do večera premýšľate, čo to bola za pieseň. Rovnako tak herečka svojou polo-improvizovanou slovnou hrou iba naťukáva niečo, na čo si sami hľadáme odpoveď, alebo kladieme otázku. Neskôr sa ocitá v scéne, kde pohybovo a štylizovanie znázorňuje postavu Femme Fatale v bare, ktorá nám ponúka možné interpretácie a spojitosti so scénou na začiatku *„Touhy máme stejné, ale jiný člověk nebo typ pohybu herce s handicapem otevírá svět, jaký jsme neznali. Nejde o předvádění utrpení, ale o úplnost.“*²⁴ Prostredníctvom iného vnímania reality, špecifickí herci posúvajú predstavy o svete, jeho možnostiach a hraniciach. Zmenou optiky mi ukázali, aké môže byť divadlo rozmanité, a herecký prejav pestrý. Ja im za to ďakujem.

²⁴ PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie*. Praha: Institut umění-Divadelní ústav, 2009. ISBN 978-80-7008-239-3. Str.357

7 Záver

V tejto práci som sa snažila poukázať na špecifických hercov, konkrétne na hereckých kolegov z Divadla z Pasáže. Uvažovať o človeku, ktorý sa odlišuje, v rovine Buberovského JA-TY je mi inšpiráciou. Snažím sa zodpovedať, ako vnímam človeka s postihnutím a čo vo mne vyvoláva pohľad na jeho výkon na javisku. Vidím len človeka, ktorému nerozumiem text? Skúsenosť, ktorú som si „zažila“ s telom a pohybom na Konzervatóriu ukazuje, ako veľmi je telesnosť dôležitá. Vnímať a naučiť sa rozumieť vlastnému telu v rámci hereckej prípravy objavujem až na DAMU KALD. Štúdium mi pomohlo objaviť vlastné témy, ktorými sa chcem v budúcnosti zaoberať. Téma, ktorú chcem vo svojej tvorbe ďalej rozvíjať by sa dala zastrešiť pojmom sociálne divadlo. Pri písaní tejto práce aj po návšteve DzP zisťujem, ako veľmi sú si špecifickí a alternatívni herci podobní. Nadobúdam pocit, že ako herečka alternatívneho divadla mám podobnú motiváciu, ako špecifický herec. *„Úkol jak být živý – a nestydět se za to řeší herci na rozdíl od postižených dobrovolně, divadlo nikdo dělat nemusí, jen smí, když musí. Je tedy vlastně jedno, jaké, zda normální, nebo postižené tělo nás drží v zajetí. Jde o to, nebýt zajatec a umět ten kotrmelec, který mění skutečnost.“*²⁵ Myslím si, že slovo kotrmelec by sa dalo nahradiť slovom prijatie. Prijatie, ktoré mení skutočnosť. Prijatť sám seba v zmysle pochopiť, alebo sa snažiť pochopiť, čo je mojou prednosťou a k vlastným nedostatkom sa nesprávať ako k nepriateľom. Nech to znie akokoľvek pateticky mám za to, že len keď sa príjmem ja sám, môžem prijať druhého človeka.

V Divadle z Pasáže som objavila vlastné rezervy. Myslím si, že divadlo by nemalo byť uzavretým svetom, niekedy mám totiž pocit, že sme ako za presklennou bublinou do ktorej ľudí z vonku nepúšťame. Potreba z tejto bubliny neustále vyliezať je nutná. Baví ma pozorovať premenu vlastných názorov a presvedčení, tým, že stretnem človeka, ktorý to má v živote a tvorbe úplne inak, ako ja. To, čo ma na výpovedi hercov DzP oslovilo je *stret s osudom*. Posolstvo, ktoré nám tieto ľudia nesú sa nám zhmotňuje v ich práci a odhodlaní. Pre mňa osobne sú špecifickí herci pozvaním do dialógu bez slov a zbytočných vysvetľovaní. Ideálnym stavom by bolo začať viac zapájať akokoľvek odlišných hercov do divadiel. Vidieť

²⁵ PILÁTOVÁ, Jana. Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie. Praha: Institut umění-Divadelní ústav, 2009. ISBN 978-80-7008-239-3. Str 354.

na profesionálnych divadelných scénach profesionálneho a špecifického herca na javisku spoločne. Myslím si, že keby sa to podarilo divadlo by sa vo veľkej miere posunulo. Za cieľ vo svojej budúcej divadelnej tvorbe si kladiem byť pomyselnou pasážou medzi divadelným svetom a vylúčenými skupinami.

8 Zoznam príloh

8.1 Rozhovor s režisérkou inscenácie Lásky Shock Kristínou Chmelíkovou

8.2 Fotografie

8.1 Rozhovor s režisérkou inscenácie Lásky Shock Kristínou Chmelíkovou.

1 Ako dlho už pracuješ s DZP a čo ťa priviedlo k tejto práci ?

S DZP som bola prvý krát v intenzívnejšom kontakte v Divadle Ivana Palúcha, kde sme sa všetci stretli ako tím, ktorý teraz realizuje aj projekt kultúrneho centra Záhrada. Idea Divadla Ivana Palúcha bola veľmi podobná konceptu Záhrady, no takisto slúžila ako domovská scéna Divadla z Pasáže, ktoré nemalo svoj hrací priestor v Banskej Bystrici. Keďže Divadlo Ivana Palúcha zakladala Viera Dubačová, ktorá bola takisto zakladateľkou DzP, bol to veľmi prirodzený vývoj. V tom čase /v r. 2010/ DzP skúšalo v tomto priestore svoje nové predstavenie v choreografii a réžii Jara Viňarského, takže sme boli v denodennom kontakte. Môj vzťah k DzP bol jasný za 5 minút. Postupom času som začala pracovať, ako projektová manažérka pre DzP a s hercami som bola v neustálom kontakte. V tom istom čase sme s Jarom Viňarským zakladali aj SKOK! Organizáciu pre podporu a prezentáciu fyzického umenia/súčasného tanca a keďže som sa takmer celý život venovala pohybu a tancu, prirodzene som sa "hýbala" aj s hercami.

2 Toto bola tvoja prvá réžia v divadle z Pasáže na základe čoho si si vyberala tému a divadelný jazyk inscenácie?

S témou to bolo pre mňa veľmi jednoduché keďže som za 10 rokov spolupráce s Divadlom pozorovala situáciu a problémy, ktoré musia ľudia so znevýhodnením "žiť". Pre mňa to bola otázka spravodlivosti a nevedomosti, ktorá ma frustrovala dlhšiu dobu. Divadlo z Pasáže, ako organizácia pracujúca s ľuďmi s mentálnym postihnutím sa musela od začiatku svojej existencie konfrontovať so spoločenskými konvenciami, verejnou mienkou, zvyklosťami, stereotypmi uvažovania „zdravých“ ľudí. Majoritná spoločnosť vníma ľudí so zdravotným postihnutím buď na úrovni „nevhodného“ súcitu alebo paralyzujúcej ignorancie. Prvý spôsob nepredpokladá potrebnú žiadostivosť k životu, nevytvára možnosti ani vízie. Na ľudí s postihnutím často nahliadame ako na niekoho, komu je najlepšie prejsť ľútosť, či pomenovať ich ako „tie úbohé deti“. Z tejto pozície nie

sme schopní vidieť ani uskutočňovať iný pohľad. Napriek našim obmedzeniam zmýšľania existujú výskumy, ktoré potvrdzujú aká dôležitá je prítomnosť žiadosti. Ak pociťujeme žiadosť (platí to aj pre zdravých ľudí) náš vývoj napreduje, ak nie, stagnujeme. Druhý ignorujúci prístup takisto nepredpokladá našu mentálnu otvorenosť, neráta s tým, že „títo“ ľudia sú účastní na bežnom živote spoločnosti. Nevidíme ich v kaviarňach, v obchodoch, či na verejných priestranstvách a už vôbec nie na večerných podujatiach, ako koncerty, či divadelné predstavenia. Sú to „večné“ deti, ktoré nič netrápi, nepoznajú pocity zamilovanosti, starosti o živobytie, nevedia čo je to sexuálna túžba, ani pocit opustenia. S takouto mienkou sa na Slovensku môžeme bežne stretnúť. Dokonca ani v rodinách, ktoré žijú so zdravotne či mentálne znevýhodneným človekom nie je vždy priestor pre otvorenú komunikáciu, ktorá nie je zaťažovaná moralizovaním či tabuizovaním

Výber divadelného jazyka bola teda jasná voľba, keďže mám s hercami pohybové a tvorivé hodiny, viem, čoho sú schopní, keď ich to baví a keď cítia dôveru. A tú našťastie vzájomne pociťujeme. Určite som vedela, že nechcem vytvárať nič, čo nejde z nich, alebo ich nejak vtáčať do mojich predstáv, ako by to „mohlo“ vyzeráť.

3 V predstavení tematizujete intimitu, telesnosť myslíš si ,že je táto téma v súvislosti s ľuďmi, ktorí sú nejakým spôsobom vylúčení zo spoločnosti tabu?

Samozrejme. Niekdy mám pocit, že to nie ani tabu, ale že táto problematika ani neexistuje. Tabu, je pre nás aspoň niečo o čom vieme, že existuje, ale nehovorí sa o tom. V tomto prípade sú ľudia so znevýhodnením zbavení ľudských atribútov, ich potreby sú jednoducho zbavené toho „ľudského“. Tých vrstiev je samozrejme mnoho, od sociálneho života, kultúrneho, no otázka telesnosti a s ňou spojené veci, ako je túžba, zraniteľnosť, láska, sexualita, tie sú priam vytesnené zo spoločenského diskurzu.

4 Väčšina ľudí si myslí ,že špecifický herci skúšajú úplne inak ako herci v kamenných divadlách . Bolo to naozaj tak veľmi „iné“ ? Ak áno v čom?

Áno, to je samozrejme taký ten "lenivý" pohľad, opäť vyčleňujúci, až nadradený. Divadlo z Pasáže je profesionálne divadlo a tak má nastavený aj proces. Herci majú pevný skúšobný harmonogram, rovnaké povinnosti ako "zdraví" herci. Musia sa po večeroch učiť texty, sústrediť sa na prácu počas skúšobného procesu a pod. Osobne som zažila niekoľko vlastných skúšobných procesov a môžem povedať, že herci DzP disponujú väčšou "prítomnosťou" v improvizácii a v tvorbe materiálu ako ktokoľvek iný. Samozrejme aj oni občas strácajú pozornosť alebo motiváciu, ale ja osobne som na tom s pozornosťou a fokusovaním horšie ako oni.

5 Čo ti prináša práca s takýmito hercami a čo si myslíš ,že môžu odovzdať aj divákovi ktorý sa príde pozrieť na vaše predstavenie.

Neviem, začať V prvom rade sa na "takéto" predstavenie ľudia nepozerajú bežnou optikou, v zmysle, že možno nekladú rovnaké nároky na výkon, ako pri "zdravých hercoch". Bežne sa stretávame s výrokmi ako, "tie deti sú úžasné". Opak je pravdou. Nie sú ani deti a áno vedia aj "pokaziť" predstavenie. Pracovať, ale aj pozeráť sa na hercov so zdravotným znevýhodnením si pýta istú dávku jemnosti, otvorenosti, citu a hlavne nadhľadu. Z mojej skúsenosti viem, že diváci sa boja smiať na predstaveniach, aj keď sa chcú. Pri predstaveniach DzP je to ešte znásobené zaťažením ich "postihnutím". Nezasmejú sa, aby nevyzerali, že sa smejú na "postihnutých", aj keď sú vtipní. Pre mňa sa možnosť s nimi tráviť čas rovná-zakúšaniu života v jeho pravej esencii. Všetko je zrazu také "naozajstné". Keď sme smutní, vieme o tom a nepopierame to, keď sa tešíme , tak sa tešíme na 100%. A práve v tom je "mágia" ich performatívnosti. Odovzdávajú presne to známe "Tu a Teraz" a preto je to tak uveriteľné a autentické. Pre mňa "oni" naplňajú pojem "performrance", ktorý je už v dnešnej dobe tak neuveriteľne vyprázdnený v zmysle frekvencie užívania tohto pojmu. Tvorba DzP komunikuje, ako s detským, tak aj dospelým divákom a ponúka možnosť zabaviť sa, cítiť, uvoľniť sa, poplakať si, objaviť, prekvapiť sa a možno aj zmeniť uvažovanie. Pridávam svoje slová z bulletinu: „Hovoríme, že sme tolerantní, vnímaví, empatickí, láskaví atď., no keď je čas to prejsť, strácame sa v nečinnosti, či prehliadaní, v horšom prípade odmietaní. Neexistuje lepšia možnosť

skúsiť prekročiť svoju bublinu, ako prejaviť naozajstnú empatiu niekomu, komu nerozumieme a jeho „svet“ je nám cudzí.

8.2 Fotografie



Príloha č.1 partitúra



Príloha č.2 FEMME FATALE, Fotograf: Katarína Baranyai



Príloha č. 3 Divadlo z Pasáže jedna hmota, Fotograf: Katarína Baranyai

9 Zoznam použitých prameňov a literatúry

Periodiká

MIKOTOVÁ. Zoja, PILÁTOVÁ. Jana, ŠPLÍCHALOVÁ MOCO VÁ. Kateřina, KLÍMA. Miloslav, NOVÁK. Vladimír, *Hnízdo pro duši. Umělecká tvorba lidí s postižením. Praha: AMU, 2019. ISBN: 978-80-7331-505-4*

NOVÁK, Vladimír. *Umění jakožto jedna z možností poznávání světa. In: Tětivou snů. Praha: KANT, 2020. ISBN:978-80-7437-322-9.*

ŠPÍCHALOVÁ MOCO VÁ, Kateřina. NOVÁK, Vladimír. *Problematika režie a dramaturgie ve specifické divadelní skupině Praha: NAMU, 2016. ISBN:978-80-86102-99-3*

URSÍNY, Dežo. text piesne ŠTRPKA, Ivan. *Stav Vecí*

Internetové zdroje

BABRYÁDOVÁ, STEHLÍKOVÁ, Hana a kol. *Tělo – výraz – obraz – koncept.*

BRÁZDOVÁ, Hana. *Specficika výchovné práce u jedinců s autismem*

DIVADLO Z PASÁŽE. *Z denníka jedného vagóna*

PILÁTOVÁ, Jana. Divadelné noviny *Divadlo proti strachu*

STORCHOVÁ, Lucie. *Z našich neuplných těl vytryskovala chuť k práci.*

SUDOR, Karol. *Úradníci k nám pristupovali ako k čarodejniciam*

Literatúra

BARBA, Eugenio a Nicola SAVARESE. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců. Brno: Lidové noviny, 2000. ISBN: 80-7008-109-0.*

BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernita* Portál 2020. ISBN: 978-80-262-1602-5.

BLAŽEK, Bohuslav. OLMROVÁ, Jiřina. *Krása a Bolest* 1. vyd. Praha :Panorama, 1985. ISBN: 11-101-85

BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. 1. vyd. Praha : Panorama, 1988. ISBN: 402-22-855.

FISCHER LICHTE, Erika. *Estetika Performativity NA KONÁRI v Mníšku pod Brdy* 2011. ISBN:978-80-904487-2-8

GROTOWSKI, Jerzy. *Cvičení. In: Jerzy Grotowski a Teatr Laboratorium: Texty II* Praha: Pražské kulturní středisko, 1990. ISBN-80-85040-07-0.

MERLEAU PONTY, Maurice *Viditelné a neviditelné OIKOIMENH* 1998. ISBN:80-86005-04-01

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