AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Katedra nonverbálního divadla

Bakalářská Studia

DIPLOMOVÁ PRÁCE

VIEWPOINTS V PRAXI

František Jícha

Vedoucí práce : Mgr. Jana Soprová

Oponent práce: MgA. Roman Horák

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Bakalář umění (BcA.)

Praha, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

VIEWPOINTS V PRAXI

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

Praha, dne ....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá hereckým tréninkem Úhly pohledu (*Viewpoints*), který vyvinula Anne Bogart a divadelní společnost SITI. Konkrétně je každý z devíti úhlů pohledu definován popisem praktických cvičení používaných v tréninku. Popsána jsou také cvičení, která používají kombinaci úhlů pohledu. Práce rovněž zkoumá aplikaci úhlů pohledu na příkladě inscenace *Bacchae*, kterou vytvořila společnost SITI se členy letního intenzivního kurzu v Saratoga Springs v červenci 2018. Práce vychází z autorových praktických zkušeností s kurzy SITI Company během let 2017 a 2018.

Klíčová slova: Úhly pohledu, Anne Bogart, SITI Company, herecký trénink, fyzické divadlo, *Bakchantky*

Abstract

This thesis explores the actor training system of Viewpoints, as developed by Anne Bogart and the SITI Theatre Company. Specifically, each of the nine viewpoints is defined with a description of practical exercises used in training. Exercises used with a combination of viewpoints are also described. The thesis also explores the application of the viewpoints in production by examining a staging of *The Bacchae* that was created by the SITI company by members of its summer intensive in Saratoga Springs in July, 2018. The work is based on the author's practical experience with SITI company courses during the summers of 2017 and 2018.

Key words: Viewpoints, Anne Bogart, SITI company, actor training, physical theatre, *Bacchae*

EVIDENČNÍ LIST

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

OBSAH

I.Úvod....1
Vznik 2
Definice/Filozofie Anne Bogart.... 3
II. Úhly pohledu....5
Prostorové vztahy....7
Topografie....9
Kinestetická odpověď 11
Tempo.... 12
Trvání....13
Opakování.... 15
Tvar 16
Architektura 17
Gesto 19
III. Aktivity pro cvičení kombinovaných úhlů pohledu 21
Dráhy (*Lanes*)....21
Semafor 22
Houfování (*Flocking*)....23
Otevřené Úhly pohledu (*Open Viewpoints*) 24
IV. Aplikace Úhlů pohledu v inscenaci *The Bacchae*....24
Suzuki....24
Kompozice....25
Práce se zdroji 26
Synopse *The Bacchae (Bakchantky*)....26
Úhly pohledu ve zkušebně....27
Kompozice s prvky textu 28
Prostorové vztahy 29
Architektura a Topografie 30
Kinestetická odpověď 32
Aplikace Otevřené Úhly pohledu....32
Montáž....33
Objekty a Gesta 35
Přístup....36
V. Závěr....37
Seznam použitých zdrojů a literatury....39

I. Úvod

Tato práce se zabývá hereckým tréninkem Úhly pohledu (*Viewpoints*), který se stal populárním na divadelních školách po celých Spojených Státech (Climenhaga, 2010, str. 299). Jedna z nejjednodušších definic tohoto tréninku zní: "Úhly pohledu jsou filosofií pohybu přeloženou do techniky tréninku performerů a tvorby scénického pohybu." (Landau, 1995, str. 20).[1] Za rozšíření této filosofie na hereckých školách[2] vděčíme především osobě, která je svou prací s touto metodou nejvíce spojena: americké divadelní režisérce Anne Bogart.

Anne Bogart (1951) je mezinárodně uznávaná režisérka původních i klasických dramatických děl. Působila také jako pedagožka na univerzitách NYU a Colombia University. Pořádala workshopy po celém světě, mimo jiné i v Praze (1998), kde vedla v divadle Archa workshop Úhly pohledu.

V roce 1992 založila společně s japonským režišérem a pedagogem Tadashi Suzukim[3] divadelní společnost SITI (Saratoga International Theatre Institute). Tři nejdůležitější body programu společnosti jsou: umělecký výkon, trénink a předávání zkušeností.[4] Zakladatelé se shodli na tom, že práce v rámci společnosti se bude opírat o kombinaci tréninkových metod Tadashi Suzuki a Anne Bogart (Climenhaga, 2010, s. 290).

Společně vytvořili americkou základnu v Skidmore College v Saratoga Springs (N.Y.), kde se v létě pořádají intenzivní výukové programy, jejichž kapacita je až 60 lidí. Ti mají možnost pracovat s Anne Bogart a členy společnosti SITI na tréninku, který je kombinací metody Suzuki, Úhlů pohledu a Kompozice. Kompozicí jsou míněny nástroje, které slouží k přípravě představení. Společnost má stálé sídlo v New Yorku,

[1] Přeloženo z "Viewpoints are a philosophy of movement translated into a technique for training performers and creating movement on stage" (Landau, 1995, str. 20).
[2] Například, DAMU nabídne předmětu "Rozšířené Úhlý pohledu," učí H. Lokter
[3] Tadashi Suzuki je známý japonský divadelní režisér, zakladatel SCOT mezinárodního divadelního centra v Japonsku a tvůrce metody herecké přípravy Suzuki, kterou vyučoval po celém světě. https://www.scot-suzukicompany.com/sp/en/profile.php
[4] Poznámky z úvodní lekce v Skidmore College, 2018.

kde se po celý rok konají workshopy a tréninky, a kromě toho se zde vytvářejí inscenace, které mají často premiéru v BAM (Brooklyn Academy of Music) a poté se vydávají na zahraniční turné.

V této práci mám v úmyslu popsat tréninkovou metodu Úhly pohledu a definovat způsob jejich uplatňování, i to, jak je lze aplikovat v uměleckém díle. Budu čerpat z vlastních zkušeností, které jsem získal z tréninku Úhlů pohledu a Suzuki v ateliéru SITI v New Yorku v létě 2017, a z tréninku Úhlu pohledu, Suzuki a Kompozice, který jsem absolvoval během letního intenzivního kursu pořádaného společností SITI v Skidmore College v létě 2018. Letní intenzivní výcvik vyvrcholil představením Euripídových *Bakchantek.* V této práci chci názorně popsat, jak lze na konkrétní představení aplikovat Úhly pohledu.[5]

Vznik

Přestože je metoda Úhlů pohledu nejvíce spojována s Anne Bogart, na jejím vzniku se nepodílela. Anne Bogart přiznává, že si termín a koncept vypůjčila od Mary Overlie[6], která vyučovala na Newyorské univerzitě, na katedře experimentálního divadla ve stejné době jako Anne Bogart (od roku 1979 do počátku 80. let). Overlie byla ovlivněna postmoderním tancem a jeho tendencí dekonstruovat uměleckou formu a její složky (Calvano, 2016, str. 161). Ve své výuce použila šest aspektů tance, které nazvala "šest úhlů pohledu" nebo SSTEMS, a to prostor (*space*), tvar (*shape*), čas (*time*), emoce (*emotion*), pohyb (*movement*) a příběh (*story*). Tvrdila, že všechny tyto prvky jsou přítomny v každém okamžiku tance, a dokonce i v životě. K těmto kategoriím se dopracovala dotazem: "Co je přítomno v každém okamžiku?" [7] Systém Mary Overlie

[5] Měl bych zmínit, že skupina SITI poté inscenovala *The Bacchae* na profesionální úrovni na podzim 2018. Anne Bogart zmínila, že práce v Skidmore posloužilo jako příprava pro její pozdější inscenace (Isenberg, 2018).
[6] Mary Overlie (1946) je americká choreografka, profesorka tance, praktikující postmoderní postupy, a je známá vytvořením postmoderního edukativního systému Viewpoints. Učila 39 let na katedře experimentálního divadla na New York University. https://sixviewpoints.com/maryoverlie
[7] Poznámky z úvodní lekce v Skidmore College: Předloženo z "What's flowing through every moment?"

SSTEMS se dosud vyučuje jako šestistupňový přístup k herectví a tanci (Overlie, 2006), ale více se proslavila verze tréninku Anne Bogart. Ta společně s dramatičkou a režisérkou Tinou Landau[8] rozšířila systém tak, aby zahrnoval devět základních fyzických úhlů pohledu souvisejících s časem (tempo, trvání, kinestetická odpověď, opakování) a prostorem (prostorové vztahy, tvar, gesto, architektura a topografie); a pět vokálních úhlů pohledu (tón, dynamika, zrychlení/zpomalení, ticho a barva hlasu). Ze své vlastní zkušenosti s prací se SITI mohu říct, že i vokální Úhly pohledu považuji za nezbytnou součástí hereckého výcviku.[9] Nicméně, v této práci se zaměřím pouze na fyzická hlediska související s časem a prostorem.

Definice/Filozofie Anne Bogart

Hlavní dvě kategorie Úhlů pohledu Anne Bogart - čas a prostor - detailně definují prvky prostoru, které už předtím vymezila Mary Overlie, tedy tvar, čas a pohyb, a pracují s nimi. Ale vynechávají prvky emocí a příběhu, které by měly být praktikovány samostatně. To odráží záměr Bogart, aby její systém poskytnul hercům spíše výcvik, týkající se fyzického poznání, nežli hereckou výuku, která zprostředkuje poznání psychologie a emočního uvolnění. Během své kariéry režisérky získala rozsáhlé znalosti asijských a evropských tradic, a došla k tomu, že Američané mají sklon přeceňovat psychologii a emoce herců, což podle ní není produktivní. "Mám stále více militantně vztah k amerikanizované, nepochopené verzi Stanislavského, která nás sužuje "[10] (Climenhaga, 2010, str. 291). Přesto její práce bere v úvahu emoce, které vycházejí z podvědomí a z vlivu prostředí, a také z interakci s ostatními. A opakovaně

[8] V 1987 se Anne Bogart seznámila s režisérkou Tina Landau, během její práce s American Repertory Theatre v Mass. Během dalšího desetiletí spolu hodně pracovaly na rozšíření úhlů pohledu podle Mary Overliea přidaly k nim vokální úhly. Landau momentálně pracuje v divadle Steppenwolff company v Chicagu.
[9] Vokální úhly se skládají ze stupně (výšky nebo hloubky zvuku), dynamiky, (hlasitost nebo jemnost zvuku), zrychlení/zpomalení (zrychlování nebo zpomalování zvuku), ticha (absence zvuku) a témbru (textura nebo kvalita zvuku, odlišná od hlasitosti nebo stupně zvuku) (Bogart & Landau, 2007, str. 105-107).
[10] Předloženo z "I feel more and more militantly against the Americanized, misunderstood version of Stanislavsky we seem to suffer under."

se v její práci objevují i odkazy k tomu, jak Úhly pohledu vypráví příběh. Práce na příběhu je silněji zastoupena ve cvičeních Kompozice, což je kombinace Úhlů pohledu s představivostí, o níž bude řeč později.

Takže, zatímco Úhly pohledu mohou být aplikovány na tvorbu příběhů a inscenování textů, jejich primární funkcí v hereckém tréninku je rozvoj kinestetického uvědomění či inteligence, tedy způsobu učení, který souvisí s tělem. Howard Gardner, který je známý prosazováním kombinací různých způsobů učení a individuálním zpracováním informací pro každého jednotlivce, definuje kinestetickou inteligenci jako "schopnost používat své tělo velmi diferencovanými a řemeslně zvládnutými způsoby, ať už pro výraz samotný, či nějaký konkrétní cíl "[11] (Gardner, 1993, str. 206). I když je tu patrný respekt ke kinestetické inteligenci, Gardner ve své definici předpokládá, že tato inteligence je pouze sekundární, a že existuje ještě jedna, primární inteligence, která není fyzická. Anne Bogart se od Howarda Gardnera liší v přepokladu, že jsme schopni myslet z čistě fyzické perspektivy. Ve své práci s Úhly pohledu se zajímá prvořadě o tělo. Proto mnohá z jejích představení nebyla snadno srozumitelná, ani ji nezajímalo, zda jí publikum rozumí a dokáže rozpoznat význam její tvorby. Vypráví o svém raném setkání se shakespearovským představením, kterému nerozumněla, ale přesto ji silně ovlivnila energie herců (Climenhaga, 2010, str. 290).

Představuji si, že čtenáři této práce, psané pro katedru nonverbálního divadla, patrně někdy zažili podobnou zkušenost. Velcí učitelé pohybu a mimu jako Decroux nebo Barrault se domnívali, že existuje způsob poznání prostřednictvím těla, a že určitý materiál našich nejhlubších emocí nebo duševních zážitků může být vyjádřen pouze fyzicky. Decroux popsal svůj niterný zážitek při sledování představení pantomimického představení takto: "Tyto věci, bezprostředně viděné a prožité, se postupně posunuly do mého mozku, do mých paží a až do konečků prstů, které

[11] Přeloženo z "the ability to use one's body in highly differentiated and skilled ways, for expressive as well as goal directed purposes."

proměnily."[12] (Leabhart, 2007 str.3). Jeho práce na systému tělesného mimu, s ohledem na zvýšené kinestetické vědomí, propůjčila pohybům prvenství, nezávislé na slovech (Leabhart, 1989, str. 59). Společně s Barraultem, Decroux rozlišoval mezi objektivní a subjektivní pantomimou; objektivní pantomima sloužila k vytváření iluzí, které divák mohl rozeznávat na základě toho, co znal z vnějšího světa (Leabhart, 1989, str. 62), a subjektivní pantomima sloužila pro "stavy duše převedené do tělesného projevu, metafyzického postoje člověka v prostoru" (Leabhart, 1989, str. 63), aby jim divák mohl niterně porozumět.

Mary Overlie i Anne Bogart se shodují v tom, že studovat pohyb prostřednictvím dekonstrukce jeho prvků a jejich řazením do formálních kategorií není původní myšlenkou. Ve své knize o úhlech pohledu Bogart a Landau vysvětlují, že tyto myšlenky "jsou totiž nadčasové a patří k přirozeným zákonitostem pohybu, času a prostoru" (Bogart & Landau, 2007, str. 20). Úhly pohledu tedy spočívají v tom, že pojmenovávají věcí, které existují už dávno. Věcí, které děláme a vždy jsme je dělali přirozeně. Jejich pojmenováním a vědomou prací s nimi se může kinestetické povědomí umělce rozšiřovat a může se stát pro práci souboru pracovním názvoslovím.

II: Úhly pohledu

V této kapitole se zaměřím na jednotlivé úhly pohledu, pokusím se charakterizovat, co který z nich obsahuje, a jak by se měly praktikovat v tréninku. Kniha Anne Bogart a Tiny Landau zkoumá každý úhel pohledu systematicky, a doporučuje, aby umělec studoval každý úhel jednotlivě, aby se na něj dokonale soustředil, a až poté přidal další. Přirovnávají to k žonglování, kde se začíná s jedním míčkem, a postupně se přidávají další (Bogart & Landau, 2007, str. 43). Ale bereme-li v úvahu šestistupňový systém Mary Overlie, kde prvky prostoru, tvaru, času, emocí, pohybu a

[12] Přeloženo z “These things, seen, and experienced first hand, gradually moved into the back of my mind, down the back of my arms, and finally down to my fingertips where they modified my fingerprints.”

příběhu jsou paralelně přítomny v každé chvíli, uvědomíme si, že není jednoduché v praxi izolovat jeden úhel pohledu a cvičit ho bez kontextu s ostatními, protože ostatní úhly pohledu jsou nutně přítomny v každém cviku. Nikdy nedržíte jen jeden míč; vždycky jsou přítomny i další prvky. Mně osobně nejvíc pomohlo jiné přirovnání, které se často v Skidmore používá. Úhly pohledu jsou přirovnávány k jednotlivým čočkám (lenses), které si člověk může vsadit do imaginárních brýlí a dívat se skrze ně. Může tak začít cvičit s tím, že má v brýlích čočku tempa a během cvičení ji vyměnit za čočku architektury nebo prostorových vztahů.

Když jsem se v SITI seznámil s metodou Úhlů pohledu, má zkušenost nebyla zdaleka tak systematická, jak doporučuje kniha. Neprobírali jsme jeden úhel za druhým, ale zkoumali je v různých kombinacích. Úhly pohledu jsou otevřený, flexibilní systém, takže postupné přecházení od jednoho úhlu k dalšímu a jejich vzájemné překrývání tuto otevřenost ruší. Nicméně, pokusím se Úhly pohledu prezentovat strukturovaným způsobem. V každém workshopu, kterého jsem se zúčastnil s členy SITI[13], jsme začínali prostorem: při prvních schůzkách jsme probírali prostorové vztahy a topografii. A právě těmito úhly pohledu chci začít. Poté jsme přešli k času. Proto i já se budu po charakteristice prostoru zabývat časem. Zmíním určitá cvičení týkající se kinestetické odpovědi, tempa a trvání, a poté opakování. Při workshopu jsme se poté vrátili k prostorovým Úhlům pohledu se zaměřením na tvar a architekturu, a následně i gesto. Během prvních několika dnů nám tedy byly představeny všechny Úhly pohledu, ale tak, že jsme neustále měnili „čočky“. Poté následoval individuální trénink a cvičení společně s ostatními členy. Několik strukturovaných cvičení, jako jsou Dráhy (*Lanes*), Semafor[14] a Houfování (*Flocking*) vyžadují od účastníků, aby si neustále

[13] Byl jsem seznámen s Úhly pohledu v kontextu čtyř kurzů. Mimo dva workshopy se SITI Company v NY a letního kurzu v Skidmore, jsem také absolvoval měsíc dlouhý kurz Úhlů pohledu v Atlantic school v NY, kde učila dlouhodobá členka SITI Company, Kelly Maurin.
[14] "Semafor" je název cvičení který se používá stejně v angličtině i češtině.

uvědomovali, že pracují s více úhly pohledů najednou. Některé lekce se nazvají Otevřené Úhly pohledu (*Open Viewpoints*), což je jakési vyvrcholení improvizované práce s tímto systémem. Při této práci jsme byli vyzváni k tomu, abychom měnili úhly pohledu podle potřeby a mohli jsme si vybírat, na které z nich se chceme více soustředit. Poté nám instruktoři doporučili, na které úhly je potřeba se více zaměřit a posílit je.

Prostorové vztahy

Úhel pohledu prostorových vztahů se zaměřuje na "vzdálenost mezi objekty na jevišti, zejména mezi dvěma těly, jedním tělem vůči skupiněn těl nebo těla vůči hracímu prostoru"[15] (Landau, 1995, str. 23).

Tento Úhel pohledu je přítomen (společně s topografií) už ve chvíli, kdy je skupina vyzvána, aby si stoupla nebo sedla do kruhu. Abychom si lépe uvědomovali tento úhel pohledu, procházeli jsme prostorem, nejprve jednoduše, jak se nám líbilo, bez závazku bavit ostatní.

Při tomto procházení k nám učitelé promlouvali a nabízeli nové termíny, koncepty a nápady. Seznámili nás s měkkým pohledem *(soft focus),* který slouží jako pomůcka k tomu, abychom byli skrze periferní vidění schopni vnímat celý prostor kolem, na rozdíl od soustředěné koncentrace na jednu věc, která vymaže další podněty kolem nás. Jak vysvětlují Landau a Bogart: "Tím, že zbavíme oči tlaku, který plyne z toho, že jsou primárním sběračem informaci, docílíme toho, že začne naslouchat celé tělo. To pak shromažd'uje informace novými a citlivějšími cestami" (Bogart & Landau, 2007, str. 40). Bylo nám řečeno, že práce, která nás čeká, má posloužit ke zvýšení našeho vnímání, které bylo popsáno jako naslouchání celým

[15] Přeloženo z "the distance between things on stage, especially one body to another, one body to a group of bodies or the body to the playing space."

tělem, použitím všech smyslů. Tento typ naslouchání je mimořádný. "*Mimořádné naslouchání* znamená naslouchání celým tělem bez myšlenky na konečný výsledek. Dokud nevyzkoušíte naslouchání celým tělem, neuvědomíte si, jak vzácně se vyskytuje" (Bogart & Landau, 2007, str. 41).

Když jsme se procházeli prostorem, byli jsme vyzváni, abychom využili své smysly: abychom poslouchali vše, co bylo možné slyšet nejen v místnosti, ale i za zdmi; abychom si všimli toho, co vidíme; co cítíme; vnímali pocit vzduchu nebo potu na našem těle a také si uvědomovali chuť, kterou máme v ústech. Podmínkou pro další zkoumání bylo otevřené smyslové vnímání. Byli jsme vyzváni, abychom prozkoumali různé typy pohybu: rovný, hranatý, kruhový, polokruhový, velký a malý. Byli jsme současně požádáni (protože nás v místnosti bylo hodně), abychom při pohybu prostorem brali na zřetel bezpečnost ostatních. Bylo nám řečeno, že není třeba se snažit být zajímaví pro ostatní; protože u samotné soustředěné práce s vědomím přítomnosti je pro pozorovatele dostatečně zajímavá.

Vedoucí,[16] který nás po celou dobu provázel a promlouval k nám, nám řekl, že čas od času tleskne, a to pro nás bude signál k tomu, abychom se zastavili a snažili se co nejlépe zmapovat pocit ze sebe samých v prostoru, vzdálenosti mezi námi a ostatními, a mezi různými těly a různými objekty v prostoru, aniž bychom tyto pocity nějak posuzovali nebo analyzovali. Poté jsme se zase dali do pohybu v prostoru, ale tentokrát už s vědomím toho, co jsme zažili předtím. Protože jsme vše vnímali skrze téma prostorových vztahů, sledovali jsme neustále, jak se permanentně proměňují vzdálenosti mezi lidmi. Poté vedoucí znovu tlesknul; zastavili jsme se a všímali si nových prostorových vztahů. A zase jsme pokračovali v pohybu. Prostřednictvím

[16] Vedoucí workshopů SITI se často mění, protože kurzy střádavě vyučuje celý tým. V NY byl úvodní workshop vyučován Gian-Murray Gianino. a Akiko Aizawa, pokročilý vedl Barney O'Hanlon. V letních měsících nás učilo mnoho různých členů společnosti SITI, včetně Ellen Lauren a Anne Bogart.

tohoto cvičení jsme si uvědomovali, jak různé vzdálenosti mezi lidmi mohou sdělovat různé věci. Zaznamenal jsem, že pokaždé, když lektor tlesknul a vyzval nás, abychom se přestali pohybovat a prozkoumali prostorové vztahy, se moje vnímání prostorových vztahů zintenzivnilo. Kromě toho jsem si uvědomil, že čím blíž jsem k někomu v prostoru byl, tím víc jsem vnímal jeho přítomnost a energii, a čím dál jsem od něj byl, tím výrazněji jsem vnímal vzdálenost, která mezi námi vznikla, nechal jsem ji působit a vnímal jsem emoce, které ve mě vyvolávala. Vnímal jsem také lidi, kteří byli za mnou, a i když jsem je neviděl, cítil jsem jejich blízkost.

Při dalším procvičování měkkého pohledu jsme dostali za úkol vybrat si jednu osobu ve skupině, kterou jsme měli neustále sledovat, ale tak, aby to nepoznala. Pak jsme zvolenou osobu museli pozorovat periferně a zároveň vnímat prostor mezi námi. Po chvíli jsme byli vyzváni, abychom do našeho periferního vidění přidali dalšího člověka, aniž bychom ztratili přehled o tom prvním, a zároveň jsme museli vést v patrnosti prostorové vztahy mezi námi třemi. A nakonec jsme byli vyzváni, abychom přidali – pokud jsme toho schopni – ještě třetího člověka, a zachovali stejné podmínky sledování. V rámci tohoto cvičení, jak jsme byli poučeni, bychom mohli pokračovat až k tomu, že v periferním vidění budeme schopni sledovat až sedm lidí. Toto cvičení jsme si pak měli vyzkoušet i mimo třídu, např. v metru - nejprve si periferně všimnout jedné osoby a pak přidávat další[17].

Topografie

Následné cvičení se zaměřovalo na topografii. Na začátku jsme byli seznámeni s myšlenkou pohybu na imaginární síť'i souřadnic (*grid*). Zatímco předtím jsme se pohybovali volně, nyní jsme byli vyzváni, abychom si představili prostor rozdělený grafem rovných čar. Jana Svobodová překládá *grid* jako "síť souřadnic" a vysvětluje

[17] Osobní poznamky z hodiny

to takto: "Představte si řady rovných čar, které se na zemi křižují v pravých úhlech, jako bychom na podlahu položili velký milimetrový papír" (Bogart & Landau, 2007, str. 46). Po chvíli do sítě souřadnic přibudou i diagonální linie rovněž procházející touto mřížkou, v pravém úhlu k protínajícím se čarám. Byli jsme vyzváni, abychom se pohybovali podle libosti, ale vždy po čárách této mřížky. Mohli jsme se kdykoli zastavit, otočit se a změnit směr. Když jsme prošli těsně kolem dalšího člověka, zaznamenali jsme jeho blízkost; mohli jsme k němu vztáhnout ruku, dotknout se ho a vyměnit si s ním místo,[18] pokud se zastavil. Při tom jsme se stále soustředili všemi smysly, poslouchali zvuky ostatních, ale čočkou úhlu pohledu, kterou jsme nasadili do svých brýlí, jsme vnímali prvořadě topografií.

Úhel pohledu topografie je uvědomění si vzorců a formací, které účastníci vytvářejí v prostoru prostřednictvím svých pohybů a pozic. Uvědomovali jsme si, ve kterých směrech se pohybujeme a jaké formace vytváříme. Například, mohl jsem si zvolit pohyb jen v trojúhelnících v jednom rohu prostoru nebo ve čtvercích po celé ploše místnosti. Vnímání naší pozice v síť'i souřadnic místnosti získalo jasné obrysy ve chvíli, kdy nám bylo řečeno, že můžeme pozorovat prostorové vztahy i z ptačí perspektivy, která slouží jako "třetí oko," ke sledování pohybu a prostorových vztahů seshora.[19]

V této lekci na začátku kurzu nám také byla představena myšlenka individuálního soustředění (*individual focus*) na prostorové vztahy, a také skupinové soustředění (*group focus*), protože poté jsme přešli ke cvičení, v němž jsme ve trojici vytvářeli v prostoru trojúhelníky. Měli jsme si pomocí měkkého pohledu vyhledat v místnosti dva lidi, s kterými vytvoříme trojúhelník, v němž jsme od sebe byli stejně vzdálení. Tento trojúhelník jsme museli udržet po celou dobu, co se celá skupina

[18] Tato varianta *tap and replace* mi bylo představeno v pozdějším workshopu v Atlantic school s Kelly Maurin.
[19] Osobní poznámky

pohybovala v prostoru. Při tomto pohybu bylo nutné skupinové soustředění, abychom se navzájem drželi v dohledu. Bylo to však složité, protože u každého byli ti další dva členové trojúhelníku zároveň součástí svých vlastních trojúhelníků, které si vytvořili s jinými lidmi. Po tlesknutí jsme se zastavili a zkoumali, zda náš rovnoramenný trojúhelník přežil, a prostřednictvím pohledu z ptačí perspektivy si všimnout, kolik trojúhelníků v celém prostoru vzniklo. Měli jsme možnost vytvořit si nový trojúhelník s jinými lidmi, a po tlesknutí jsme se zase dali do pohybu.

V té chvíli, aniž jsme si to pojmenovali, jsme už používali úhel pohledu kinestetické odpovědi, protože náš pohyb v trojúhelníku odpovídal pohybům dalších členů našeho fiktivního trojúhelníku. Reagovali jsme také na tempo a měnili je podle našeho vnitřního smyslu pro dobu trvání. V další kapitole se zaměřím právě na tento úhel pohledu.

Kinestetická odpověď

Kinestetická odpověď je "vaše spontánní fyzická reakce na pohyb vně vás" (Bogart & Landau, 2007, str. 49). V lekcích Úhlů pohledu byl tento úhel označován jako "impulzivní reakce." V souběžných lekcích podle metody Suzuki byl tento úhel pohledu často izolován ve cvičení, v němž jsme museli fyzicky reagovat na zvuky, které vedoucí skupiny vytvářel údery tyče o podlahu. Protože jsme nevěděli, kdy zvuk zazní, museli jsme dovolit svým tělům bezprostředně fyzicky reagovat.

Úhel pohledu kinestetické odpovědi se navrstvil na prostorové vztahy a topografii, poté, co nás vedoucí rozdělil do skupin po pěti lidech (které se pak rozrostly na sedm lidí). V této skupině jsme chodili po síti souřadnic, zastavovali se a znovu se dali do pohybu v reakci na pohyby ostatních členů skupiny. Při pohybu jsme stále vnímali svou pozici v prostoru a snažili se o to udržet všechny členy skupiny ve svém zorném úhlu. Setrvávali jsme na mřížce, která byla vtisknuta do naší paměti

prostřednictvím úhlu pohledu topografie. Když někdo prošel přede mnou, mojí reakcí bylo, že jsem se zastavil. Pak mne někdo, kdo se zastavil vedle mě, zase přinutil k pohybu. Toto cvičení mi přišlo hodně náročné. Když nás bylo ve skupině pět, musel jsem neustále sledovat pohyb čtyř dalších lidí. Někdy jsem reagoval na pohyby, které jsem tušil z druhé strany místnosti, a někdy na pohyby přímo vedle mě. Díky tolika podnětům od tolika lidí jsem si uvědomil vlastní možnosti okamžitých reakcí a zjistil jsem, že se rozhoduji poté, když se soustředím sám na sebe.

Bylo třeba se soustředit jak na skupinu, tak na jednotlivce, protože skupina měla za úkol pracovat společně, ale zároveň bylo nutné na jednotlivce reagovat individuálně. Vnímání toho, jaký vliv měla skupina na mé tělo a mé tělo na ně, bylo velmi silné.

Tempo

S otevřením našeho vědomí, naladěného na časování pohybů, jsme si samozřejmě začali všímat změn v tempu. Během cvičení naše pohyby zůstávaly v oblasti normálních lidských pohybů, a zatímco tempo a kvalita pohybu se u každého člověka lišila, naše výrazy však zůstaly relativně neutrální. Vedoucí skupiny nám sice neřekl nic o tom, jak číst změny v tempu, ale byly natolik znatelné, že ovlivňovaly naše impulzivní reakce vůči ostatním.

Tempo je "rychlost, při které dochází k pohybu; jak rychle nebo pomalu se něco stane"[20] (Landau, 1995, str. 20). Při těchto cvičeních jsme se měli vnitřně soustředit, ale mohli jsme se pohybovat po libosti prostorem, uvědomovat si tempo a proměňovat ho podle svého. Pak se vnitřní soustředění na sebe samého proměnilo na soustředění skupinové, přičemž cílem bylo zaznamenat rychlost ostatních. Poté do cvičení přibyla naše kinestetické odpověď, změna tempa jako reakce na ostatní. Tohle jsme prováděli

[20] Přeloženo z "the rate of speed at which movement occurs; how fast or slow something happens."

v menších skupinách po pěti až devíti členech vždy po dobu několika minut, a zbytek účastníků nás sledoval.

Poté jsme dynamickým způsobem navrstvili na tempo prostorové vztahy. Toto jsme prováděli ve skupinách po sedmi, z nichž jen tři lidé se pohybovali; jeden člověk pomalu a další dva rychle. Podobalo se to hře. Skupinky musely dosáhnout toho, aby se v nich vždy pohybovali současně jen tři lidé. Když se jeden z těch tří zastavil, musel nastoupit další a zároveň bylo třeba dodržet pravidlo, aby se dva pohybovali rychle a jeden pomalu. Kromě toho mohl jeden z těch, kdo se nepohybovali, inicioval změnu. A v okamžiku, kdy se začal hýbat, někdo další se musel zastavit. Takže naše vědomí a kinestetická odpověď na pohyby ostatních musela být plně aktivována, a kromě toho se naše pozornost musela soustředit také na prostorové vztahy a tempo. Po chvíli se změnila pravidla a přidali se čtyři lidi, kteří se začali pohybovat najednou: dva rychle a dva pomalu. Pokud to fungovalo, mohli se přidat ještě další. To pro znamenalo velkou výzvu: udržet vědomí o tempu a zároveň o ostatních členech v prostoru, a dbát na to, aby se vždy zapojilo všech sedm členů.

Ve cvičením souvisejících s tempem jsme dále zapojili hudbu. Vedoucí skupiny vybral různé hudební úryvky, každý v jiném tempu. Nejprve zazněla velmi pomalá hudba, a my jsme se měli pohybovat proti jejímu tempu; reagovat protikladně na tempo hudby, kterou jsme slyšeli.

Trvání

Trvání je "jak dlouho sekvence pokračuje"[21] (Landau, 1995, str. 21). Tento úhel nám byl představen poté, co jsme nějakou dobu volně procvičovali naše kinestetické odpovědi vůči ostatním na síti souřadnic. Vedoucí skupiny nás zastavoval s dotazem, jak dlouho jsme si podle našeho odhadu hráli. Nikdo neodpověděl správně. Bylo nám

[21] Přeloženo z "how long a movement or sequence of movement continues."

pak řečeno, že "čas je složitý"[22] v tom, že se normálně nesoustředíme tolik na čas, jako na prostor. Aktivitu jsme provedli znovu a byli jsme vyzváni, abychom do cvičení zahrnuli úhel pohledu trvání, a soustředili se délku trvání našeho pohybu. Když nás vedoucí skupiny zastavil podruhé, naše odpovědi na jeho otázku týkající se trvání naší hry byla přesnější. V průběhu celého workshopu jsme tuto aktivitu čas od času opakovali, aniž bychom očekávali, že budeme tázáni na dobu trvání cvičení. Naopak nám bylo doporučeno, abychom začali procvičovat nehybnost, s čímž jsem začal po návratu do Prahy. Pravidelně jsem si vybíral různá místa po Praze, kde jsem stál nehnutě a udělal jsem to tak, abych věděl přesně, kdy uplyne deset minut, třicet minut a hodina.[23]

Po zkoumání odhadu trvání akce jsme se vrátili k cvičení pohybu na síti souřadnic, kde jsme kombinovali úhly pohledu tempa a trvání. Mohli jsme se pohybovat po mřížce podle libosti, ale museli jsme se soustředit na to, jak rychle nebo pomalu jsme chodili. Postupně jsme přidávali změny tempa, a podle doporučení si hráli s tempy extrémními a těmi, která byla v přirozeném protikladu. Měli jsme si všimnout, *kdy* jsme dostali impulz ke změně tempa prostřednictvím našeho vnitřního smyslu pro načasování, následně jsme měli jít proti tomu a zůstat ve svém tempu delší nebo kratší dobu, než jsme chtěli; a tím přidat do tohoto tréninku úhel pohledu trvání.

V knize Anne Bogart a Tina Landau doporučují cvičení, která souvisí s tempem a trváním, a která lze přidat k tréninku na síti souřadnic (Bogart & Landau, 2007, str. 48). Herci pokračují ve zkoumání tempa a trvání během sestavování sledu pohybů držených po určitou dobu, a následně je mění. Například, v sekvenci se pohybují dvě minuty jedním způsobem, následně dvě minuty druhým způsobem a poté následují tři kratší pohyby v trvání po třiceti vteřinách. Tato sestava se opakuje, až vznikne

[22] Poznamky z hodinu
[23] Můj rekordní čas při procvičování nehybnosti s vědomím trvání bylo dvě a půl hodiny.

pravidelná sekvence - dva dlouhé, tři krátké, dva dlouhé, tři krátké atd., a takto se procvičuje najednou několik prvků - tempo, trvání a opakování.

Opakování

Opakovat se může buď pohyb uvnitř vlastního těla (vnitřní opakování), nebo něco vně vlastního těla (vnější opakování) (Bogart & Landau, 2007, str. 21). Vnitřním opakováním rozumíme to, když si tělo pamatuje pohyb, který udělalo a v duchu jej opakuje. Připomnělo mi to psychologická gesta Michaila Čechova, která v těle zanechávají smyslový dojem po pohybu, který tělo může znovu prožít, aniž by pohyb opakovalo (Chekhov, 1991, str. 65). Vnější opakování lze trénovat prostřednictvím dětských her jako "Kdo Začal Pohyb" a "Následujte vůdce."[24] Ve workshopu SITI byl tento úhel pohledu součástí každého cviku, který souvisel s tempem a trváním, kde jsme se museli soustředit a opakovat pohyb mnohokrát, než jsme změnili tempo, nebo během různých aktivit, kdy se naše vědomí soustředilo na lidi pohybující se prostorem, jako ve výše zmíněných trojúhelníkových cvičeních.

Během lekcí, když jsme se pohybovali na síti souřadnic, nám bylo řečeno, abychom se čas od času soustředili i na pohyby, které opakoval někdo jiný. Tohle zadání bylo možné kombinovat s úhlem trvání, v případě, že jsme se rozhodli po určitou dobu opakovat pohyby někoho jiného a pak sledovat někoho dalšího atd. Mohli jsme tyto prvky také kombinovat, například opakovat podlahový vzor jednoho člověka, a mezitím kopírovat střídání zastavení a pohybu jiného člověka. Bylo také možné vrstvit cvičení s prostorovými vztahy, tj. kopírovat někoho, kdo byl blízko nás a poté jiného, který byl vzdálen. Jedno z nejsložitějších cvičení souvisejících s opakováním se nazývalo Semafor. Zaměřím se na něj později.

[24] Jde o dětské hry, které jsou popsány v knize Violy Spoliny ‘O Improvizaci‘ (Spolin, 1985) a jsou mezi Američany dobře známy.

Tvar

Ve chvíli, kdy jsme s tímto prvkem začali pracovat, bylo nám připomenuto, že už ho známe z dřívějška. S úhlem pohledu, týkajícím se tvaru, jsme pracovali při charakteristice našich kruhových či diagonálních pohybů v prostoru. A s tvarem trojúhelníku jsme pracovali, když jsme se snažili udržet v prostoru fiktivní trojúhelník mezi mezi třemi lidmi v rámci tréninku prostorových vztahů.

Tvar je definován jako "kontura nebo vnější křivka, kterou tělo (nebo těla) vytváří v prostoru" (Bogart & Landau, 2007, str. 21). Bogart a Landau upozorňují, že tvar je rozdělen do čar, křivek a jejich kombinací tak, abychom v tréninku úhlů pohledu mohli vytvořit tvary, které jsou hranaté, kulaté i jejich kombinaci (Bogart & Landau, str. 21). Nemusí být nutně vytvořené jenom našimi těly či kombinací s těly ostatních, ale také v kombinaci našeho těla s architektonických prvkem, a mohou být pohyblivé nebo nehybné (Bogart & Landau, str. 21).

Už druhý den tréninku, kdy jsme se pohybovali volně prostorem a byli vyzváni k zastavení a soustředění se na tvar, které naše tělo vytvářelo, jsme si nasadili „čočku tvaru“. Měli jsme si představit čáry a křivky našich těl v prostoru. Poté jsme zkoumali možnosti tvaru skrze izolované části našich těl – ruce, paže, nohy, pánev, ramena a páteř, a byli jsme překvapeni, kolik variací jsme byli schopni vytvořit jednotlivými částmi těla i tělem jako takovým. Poté jsme se zaměřili na vnějšek a byli jsme vyzváni, abychom posoudili, jak tvar bude vypadat zvenku. Hranatě? Kruhově? Kombinovaně?

Postavili jsme se tváří v tvář partnera, abychom mohli sledovat, jaký tvar bude vytvářet jeho tělo a reagovali na něj vytvořením opačného, doplňkového či opakujícího se tvaru jako naší kinestetické odpovědi.

Vytvářeli jsme tedy pohyblivé skupinové tvary. Vytvořili jsme například společný kruh a pohybovali jsme se v něm, aby tvar zanechal jakýsi pohyblivý otisk. Na tvar se

navrstvila topografie, zaměřená na kruhový tvar a formaci v prostoru, podobně jako při cvičeních s trojúhelníky. Teď ale byli do skupiny zahrnuti všichni členové soustředění na společné zadání, takže prostorové vztahy a kinestetická odpověď byly součástí cvičení, ale dominantním úhelem pohledu zůstávala čočka, která pracovala s tvarem.

Poté jsme si sedli do kruhu s prázdným prostorem uprostřed. Pokud měl někdo chuť, mohl vstát, vstoupit doprostřed a vytvořit nějaký tvar. Poté se k němu mohl přidat další člověk a zareagovat na jeho tvar. Postupně se mohlo připojit až pět osob a přihlížející mohli sledovat, jak z jednotlivých tvarů vzniká architektura (když například dva tvary vytvořily oblouk, pod který se někdo postavil) a inspiruje k vytvoření příběhu. Bylo fascinující proměnlivost těchto tvarů pozorovat. V diskusi s vedoucím skupiny jsme pak pochopili, proč Mary Overlie zahrnula příběh do svých šesti bodů, protože bylo prakticky nemožné, aby při pozorování tvarů nám v hlavě nevznikal příběh.[25]

Architektura

V tréninku Úhly pohledu je architektura definována takto: „fyzické prostředí, ve kterém herec pracuje, a jak povědomí o tomto prostředí ovlivňuje pohyb“[26] (Landau, 1995, str. 22). Zde se účastník inspiruje místností, která ho obklopuje, a reaguje na ní pohybem. Tento pohyb může být reakcí na 1) pevnou hmotu místnosti, což jsou konkrétní prvky jako zdi, strop nebo okna, 2) textury materiálu objektů, 3) světlo (zdroje a stíny), 4) barva prostředí, nebo 5) zvuk (obzvlášť zvuky vytvořené prostředím) (Landau, 1995, str. 22).

Bogart a Landau popisují sekvenci interakcí mezi účastníky s architekturou tréninkového prostředí (Bogart & Landau, 2007, str. 59-60). Tato sekvence začíná rozšířením povědomí o místnosti, ve které se účastníci nachází. Všímají si podlahy, po které chodí, zkoumají, zda jsou na ní nějaké vzory, kousky zapomenuté lepenky či

[25] Vlastní poznámky
[26] Přeloženo z "the physical environment in which an actor works and how awareness of it affects movement."

další drobné předměty. Dále zkoumají, zda v nich čáry na podlaze vyvolávají touhu jít po nich a zjistit, kam až vedou, nebo co textura podlahy znamená, a zda se mění. Poté stejným způsobem zkoumají zdi, jejich strukturu či pověšené obrazy nebo předměty z různých vzdáleností. Poté jsou vyzváni, aby se těmito postřehy nechali ovlivňovat při pohybu v prostoru. Pokud jsou v místnosti další pevné předměty, jako stůl, sloup nebo schůdek, jsou rovněž prozkoumány a ovlivňují pohyb učastníků, kteří hledají nové způsoby, jak pohybově reagovat na architekturu místnosti. Mohou například předměty napodobovat, či se vůči nim vymezovat pohybem či tancem. Jde o to uvědomit si, že často bereme některé součásti architektury místnosti za samozřejmé, jako sloužící konkrétním účelům, jako třeba dveře nebo židle. Ale při zkoumání úhlu pohledu architektury je možné zacházet s těmito předměty netradičně, hledat k nim nový vztah a zkoumat nové způsoby jejich využití. Architektura v každodenním životě slouží k velmi přesným účelům, ale účastníci tréninku by se měli pokusit vnímat je jakoby poprvé, bez znalosti toho, k čemu slouží. Měli by také využívat doteku, reagovat na textury materiálů v místnosti. Všímat si kvality - zda je něco drsné, hladké, chladné nebo teplé. To vše může ovlivnit trvání a kvalitu jejich pohybů při interakci s těmito prostorovými prvky (Bogart & Landau, 2007, str. 59-60).

Do hry taky vstupuje interakce se světlem. Světlo může inspirovat k tomu, aby se z něj vystupovalo nebo do něj vstupovalo, a nabízí možnost hrát si s efektem stínů. (Bogart & Landau, 2007, str. 60). Při pozorování barev má člověk možnost všímat si jejich opakování, dynamiky mezi nimi, která v nás může vyvolat kinestetickou pohybovou odpověď, podobně jako ji vyvolává červená značka zákazu vstupu.

Akustika je také součástí architektury. V hracím prostředí je zkoumání akustiky nezbytnou součástí tvorby inscenace. Účastníci projektu, kteří mají zkušenosti se zkoumáním úhlu pohledu architektury, mohou pomocí hlasu testovat akustické rozdíly

v prostoru a zároveň vnímat zvuky, znějící z větracího systému nebo z hlasitých zářivek.

Pro Bogart a Landau je zkoumání malých, často přenosných objektů v prostoru součástí tréninku úhlu pohledu architektury (Bogart & Landau, 2007, str. 60). Jakákoli interakce s těmito předměty, jako zapínání nebo vypínání přepínače světel nebo přesun knihy z jedné strany místnosti na druhou, se ale týká úhlu pohledu gesta, což popíšu v dalším textu.

Gesto

Gesta mohou být interakcí s předměty, ale nejčastěji jsou definována jako "jakékoli pohyby zahrňující část nebo části těla"[27] (Landau, 1995, str. 21). Jsou rozdělena do dvou kategorií: chování a výraz (Bogart & Landau, 2007, str. 56). Podle Anne Bogart jsou "gesta chování součástí každodenního života; jsou viditelnou a známou součástí lidského chování" (Bogart & Landau, str. 56). Mezi přirozená gesta patří například škrábání se na bradě nebo mávání na pozdrav. Výrazová gesta jsou ta, "který patří více vnitřnímu světu než světu vnějšímu (nebo světu běžného chování)" (Bogart & Landau, str. 56). Tato gesta nejsou tak běžná, ale mohou být užívána při silných emočních stavech, například, když se truchlící Irové klečící nad zemřelým pohupují dopředu a dozadu.

V Skidmore jsme v malých skupinách společně prozkoumávali gesta chování prostřednictvím hry zrcadlení. Po skupinkách pěti až sedmi lidí jeden člověk začal jednoduchým gestem jako třeba kýváním hlavou. Gesto ale dělal trochu pomaleji, než je běžné, takže ostatní se museli hodně soustředit, aby dokázali toto gesto přesně opakovat. Je třeba si uvědomit, že gesta mají začátek, střed a konec, takže pokaždé, když někdo své gesto dokončil, kontroval další člen gestem, které reagovalo na to

[27] Přeloženo z "a movement involving a part or parts of the body."

předchozí. A všichni ostatní je napodobovali (zrcadlili). Toto gesto vedlo k dalšímu a dalšímu, ale současně jsme všichni společně trénovali úhly pohledu gesta, kinestetické odpovědi, tempa a opakování. Vzhledem k tomu, že nám gesta chování byla povědomá, a obvykle následovalo další obecně známé jedno gesto, nebylo příliš těžké je společně zrcadlit. Stávalo se ale, že dva lidé začali s gestem ve stejnou dobu. A bylo zajímavé pozorovat, jak se skupina s tímto konfliktem vypořádala. Tvůrčí a společná práce prověřovaná v konfliktních situacích se stala součástí našeho cvičení.

Při přechodu na expresivní gesta jsem si vzpomněl na archetypální gesta Michaila Čechova. Veliké pohyby jako jsou roztrhnutí, zvedání nebo pronikání jsou provázeny pocity, pokud jsou provedeny uvolněně a se soustředěným dechem. Zkoumali jsme tato gesta v malých skupinách vyvoláváním emocionálních stavů jako jsou hněv, žárlivost nebo smutek, které se stávaly výchozími body pro vytváření adekvátních gest. Dohodli jsme se na pořadí gest a společně se je naučili. Poté skupina tato gesta sdílela s ostatními.

Zkoumání gesta bylo podobné předchozímu zkoumání tvaru v tom, kdy jsme se volně pohybovali prostorem, a gesto se vyvíjelo samo. Tentokrát jsme ale vytvářeli výrazová gesta podle emočního stavu či dané charakteristiky (jako je svoboda nebo chamtivost), které nám doporučil vedoucí. Ten si vybral čtyři lidi a vyzval je, aby strnuli v nehybné pozici. Ostatní vsedě sledovali sochy vytvořené našimi těly, studovali gesta a vnímali jejich prostřednictvím možné city a příběhy. Vedoucí upravoval pozice gest, například pootočil hlavy jedním směrem, otevřel pěst, a pak se nás ptal na nové interpretace těchto zamrzlých gest. Sledovali jsme, jak se části těl staly součástí celku a zaznamenávali i to, když někdo omezoval účast svého těla v celku prostřednictvím gesta.

III. Aktivity pro cvičení kombinovaných úhlů pohledu

Kniha *Úhly pohledu* doporučuje navíc dodatečné cviky pro každý úhel pohledu. Byl jsem s úhly pohledu seznámen v intenzivním kurzu, který nebyl dlouhý a nebylo moc času na individuální procvičování. Místo toho jsme byli rychle seznámeni se všemi úhly pohledu a hned jsme začali se cvičeními, v nichž byly obsaženy všechny. Chtěl bych znovu zdůraznit, že pořadí, ve kterém jsou úhly pohledu představovány a procvičovány, není v rámci SITI dané. Každý workshop, kterého jsem se zúčastnil, se mírně lišil. Lektoři nám předváděli naslouchání i reakci na ostatní celým tělem, a představovali nám úhly pohledu podle toho, jak skupina fungovala. "Nutnou podmínkou výuky úhlů pohledu je otevřenost tomu, co se samo od sebe objevuje ve skupině, nikoli tomu, v co jste doufali, že se objeví" (Bogart & Landau, 2007, str.67). Nyní popíšu čtyři aktivity týkající se cvičení úhlů pohledu navrstveným, složitým způsobem: Dráhy (*Lanes*), Semafor, Houfování (*Flocking*) a Open Viewpoints.

Dráhy (*Lanes*)

Dráhy (*Lanes*) jsou velmi dobré pro cvičení kinestetických/impulsivních reakcí, ale důraz je kladen i na tempo, opakování, trvání a vědomí o prostoru. [28] Podle velikosti místnosti je prostor rozdělen na sedm drah. Stejný počet účastníků stojí na začátku drah, a používají prostor tak, aby dráhy měly co největší hloubku. Toto využití prostoru se podobá bazénu se soutěžními drahami, v němž účastníci mají skokem do vody odstartovat. Každý z účastníků se pohybuje po své dráze, buď jde, nebo běží, skáče, plazí se (může taky na chvíli zůstat nehybně stát). Jak a kdy dojde k pohybu, je reakcí na vnější podnět: primárně na pohyby někoho jiného, či na zvuky; přirozené zvuky okolí nebo zvuk nástroje, na který někdo hraje. Práci s drahami může také doprovázet

[28] Příklad cvičení *Lanes* lze najít na youtube. https://www.youtube.com/watch?v=j-zAVjPdqW8.

hudba. Podmínkou je, že mezi jednotlivci musí být nejméně metrové rozestupy a nikdo nesmí vybočit ze své dráhy. Když si někdo na dráze lehne, měl by si vybrat co nejjednoduší polohu, rovně na zádech nebo na břiše, aby zůstal ve své dráze a mohl zase rychle vstát.

Na počátku všichni čekají na impulz, aby bylo odkud začít. Takový impulz postupně odstartuje ostatní, kteří na něj bezprostředně reagují. Jakmile pohyb započne, zůstávají mu jednotlivci věrní, dokud nepřijde nový impulz. Všichni se mohou svobodně pohybovat po svých dráhách dopředu nebo dozadu, s použitím všech úhlů pohledu, kromě gesta. Účastníci v této situaci potřebují mimořádnou schopnost poslouchat vše, co se děje kolem nich v jednotlivých drahách a reagovat na podněty. V tomto případě je třeba „nemyslet“, ale nechat své tělo spontánně reagovat. Tělo samo si vybírá z celé řady podnětů; mysl si vybírá více sofistikovaně, které pohyby by byly lepší a zajímavější. Všichni účastníci mají „čočku kinestetických odpovědí“ a na ni mohou navrstvit úhly pohledu opakování (opakovat pohyb někoho, kdo běží na dráze); tempa (zrychlovat nebo zpomalovat pohyb jako reakce na jiný podnět); nebo trvání (držení pozice stejně dlouho jako drží někdo jiný svou pozici). Zatímco toto vše chápeme jako kinestetickou odpověď, je třeba si uvědomit, na které úhly pohledu je zapotřebí se soustředit.

Členové skupiny, kteří nejsou na drahách, cvičení pozorují. Je také zajímavé povšimnout si toho, čemu Anne Bogart říká *exogenesis* nebo ožívání prostoru [29].

Semafor

Prostor je rozdělen do čtyř skupin: A, B, C, D. Každý člověk ve skupině má číslo: 1, 2, 3, 4, 5. Skupiny nejprve pracují jednotlivě, a každý člen vytváří pohybové sekvence, které jsou velmi jasné a které mohou ostatní opakovat. Poté, co jeden

[29] Poznámky z hodiny

člověk dokončí svou sekvenci, druhý ji přesně zopakuje. Pokud udělá nějakou chybu, musí začít od začátku. Následuje třetí, čtvrtý atd. V první části tohoto cvičení je kladen důraz na úhel pohledu opakování, ale svou roli hraje i tempo a trvání.

Následně druhý člověk přidá k choreografii prvního svojí vlastní sekvenci, buď těsně před ní nebo za ní. A celá skupina tuto rozšířenou choreografii opakuje. Poté vlastní choreografii přidává třetí, čtvrtý atd. Tak nakonec vznikne finální choreografie, do níž se zapojili vlastním příspěvkem všichni účastníci.

Poté, co všechny skupiny svoji choreografii zvládnou, předvedou ji před ostatními. A to v celém prostoru, kde musí být perfektně synchronizováni. Pokud učiní skupina chybu, musí začít od začátku. Pro skupinu D je taková situace frustrující, protože musí nejdéle čekat a pozorovat ostatní, a současně si stále pamatovat svou choreografii. Lektor sleduje, hledá chyby a pokud je objeví, nařídí skupině začít znova.[30]

Houfování (*Flocking*)

Podobné cvičení jsme dělali na HAMU pod názvem "hejno ryb". Účastníci stojí v těsné blízkosti (v houfu) a všichni se dívají stejným směrem. Ten, kdo stojí před skupinou, se stává vůdcem a všichni musí napodobovat jeho pohyb tak, aby pohyby byly natolik synchronní, aby ten, kdo vidí cvičení poprvé, nepoznal, kde pohyb začíná. Když se vedoucí skupiny otočí nebo změní směr, ostatní to udělají po něm tak, aby zachovali původní formaci, ale vůdce se přirozeně ocitne v čele skupiny. Účastníci musí citlivě vnímat tempo, gesta a prostorové vztahy. A opakují i úhly pohledu hlasu, pokud je vůdce používá.

[30] Bylo nám zdůrazněno, že vedoucí by měl být nelítostný, přísně vyžadovat uniformitu všech členů a důsledně si všímat chyb.

Otevřené Úhly pohledu (Open Viewpoints)

Jakmile byly všechny úhly pohledu představeny a procvičeny, následují lekce nazvané Otevřené Úhly pohledu, kde účastníci společně improvizují po dobu přibližně deseti minut, často za doprovodu hudby.[31] Začíná se chůzí ve volném prostoru, pohybují se v proudu a reagují na změny tempa. Někdy běhají a vytváří různé tvary. Někdy se skupinový pohyb mění v souvislosti s novým tvarem, například do kruhu nebo tak, aby skupina vytvořila dojem jedné bytosti.

Součástí hry jsou i Vokální Úhly pohledů, protože účastníci odpovídají na zvuky, a opakují hlasy, a berou v úvahu třeba i zakašlání. To vše může směřovat ke gestům a prostorovým vztahům naznačujícím příběh. Možnosti jsou neomezené. Je krásné být součástí takové synchronizované skupiny. Během cvičení je nezbytné naslouchat okolí celým tělem, a bezprostředně reagovat na skupinové soustředění. Je to skvělý cvik pro stmelení souboru.

IV. Aplikace Úhlů pohledu v inscenaci *The Bacchae*

Suzuki

Je důležité zdůraznit, že náš trénink podle metody Suzuki přispěl též k tomu, abychom dokázali růst jako soubor a vytvořit společně představení. Obě metody se velmi dobře doplňují. Například, ve cvičení jako je Semafor mohla naše zkušenost ze společné chůze v hodinách Suzuki přispět k tomu, že jsme si více uvědomovali energie druhých. Kromě jiného systém Suzuki obsahuje rytmické dupání při udržování společné fyzické linie, zatímco soubor mění tempo chůze. Reagujeme společně i na impulzy, které dostáváme ze společného dupání. Dokážeme sluchem rozeznat, pokud

[31] Velmi dobrým příkladem je skupina z Litevská akademie umění ve Vilniuse, kterou lze najít online: https://www.youtube.com/watch?v=YiIHeQ8YU1M&t=16s (Noir, 2019).

se nepohybujeme stejně a je třeba provést úpravy. Součástí metody Suzuki je také práce s hlasem, je třeba se dohodnout, kdy se všichni nadechneme.

Anne Bogart nazývá kombinaci metody Suzuki s Úhly pohledu "kouzelnou chemickou kombinací," (Diamond, 2001)[32] přičemž poznamenává, že Suzuki poskytuje "neuvěřitelnou soustředěnost, přesné zacílené, sílu a schopnost rychle se měnit" (Diamond, 2001)[33] a Úhly pohledu dodávají "spontánnost, flexibilitu a schopnost umět být přítomen teď a tady" (Diamond, 2001)[34]. Dodal bych, že metoda Suzuki skutečně velmi pomáhá ve schopnosti naslouchat vlastnímu tělu, zatímco metoda Úhly pohledu pomáhá ve schopnosti naslouchat všem podnětům v prostoru, kde hrajeme.

Kompozice

Společný trénink nám pomohl vytvořit soubor, kde jsme metodu aplikovali v přípravě inscenace Euripidovy hry *The Bacchae* (*Bakchantky*), kterou do angličtiny přeložil Aaron Poochigian (2018). Kromě toho nám při přípravě inscenace byly užitečné předchozí lekce Kompozice. V Kompozici používáme úhly pohledu společně s dalšími prvky, které mohou souviset s tématem, s objektem, nebo příběhem takovým způsobem, abychom vytvořili formu začátku, středu a závěru naší práci. V otevřené lekci kompozice jsme například mohli vycházet ze seznamu úhlů pohledu, jako jsou opakování, tvar nebo kinestetická odpověď. K tomuto seznamu přidáme dialog, objekt a téma, a s těmito prvky vytvoříme nový celek.

Během letního intenzivního kurzu se naše hodiny kompozice týkaly studia divadelní hry *The Bacchae*, jejíž inscenaci jsme připravovali. Například jsme vzhledem k tomu, že hra vypovídá o úctě vůči k bohům, měli pomocí prostorových vztahů vytvořit obrazy uctívání. Poté, co jsme se naučili texty chóru a rozdělili je na několik částí,

[32] Přeloženo z "it's a magic, chemical combination" (Diamond, 2001).
[33] Přeloženo z "spontaneity and flexibility and being in the moment" (Diamond, 2001).
[34] Přeloženo z "incredible concentration, focus, strength and the ability to change quickly" (Diamond, 2001).

navzájem jsme se poslouchali a pracovali s vokálními úhly: tón, dynamika, případně opakování. V souvislosti s textem jsme se také zabývali obrazy nebo tématy v otevřených úhlech pohledu. Například jsme začali s otevřenými úhly pohledu s představou, že jsme v lese (lokace Bakchantek) a vytvořili jsme topografii lesa svými těly, přidáváním zvuků a dynamiky, kterou by mohl les mít.

Práce se zdroji

Práce se zdroji (*source work*) je při tvorbě inscenace nezbytnou součástí přípravy na zkoušku, kterou Anne Bogart nazvala **"***výzvou k obsesi***"** (Bogart & Landau, 2007, str. 153). Anne Bogart vytěžila zdroje spojené s textem *The Bacchae* a podělila se s námi o poznatky z historie řeckého divadla a života Euripida. Od nás herců se očekávalo, že se s textem seznámíme a prozkoumáme otázky týkající se témat (strach z neznáma, *hubris,* popření, iracionální síla, klamné domněnky), které se nás osobně dotýkají.

Věděli jsme, že příběh se týká mýtu o Pentheovi, a že byl už mnohokrát vyprávěn. Anne Bogart navrhla koncept, v němž příběh vyprávěli kočovní herci, putujícími od města k městu, aby varovali před hněvem bohů.

Synopse *The Bacchae* (*Bakchantky*)

The Bacchae vypráví o Dionýsově návštěvě Théb, při které chtěl přesvědčit mladého krále Penthea, aby ho uznal za Boha a uctíval ho. Dionýsos seslal posedlost na všechny thébské ženy, včetně Pentheovy matky Agave. Slepý věštec Teiresias a otec Agave, Kadmus, se vydali za thébskými ženami a chtěli je přesvědčit, aby uctívaly Dionýsa a tím ochránily své město. Ale mladý král Pentheus se rozzlobil a uctívání tohoto Boha zakázal. Dionýsos se převlékne za Cizince, vůdce dionýských kněží, a je zatčen. Když ho Pentheus vyslýchá, vyplyne, že ho dionýské rituály ve skutečnosti

zajímají. Dionýsovi se však – díky svým nadpřirozeným schopnostem - vzápětí podaří z vězení uniknout.

Posel přináší senzační zprávu, že thébské ženy se chovají podivně a provádějí neuvěřitelné věci. Pentheus touží vidět tyto ženy v extázi na vlastní oči. Dionýsos v převleku za cizince přesvědčí krále, aby si vzal ženské šaty, a tak nepozorovaně pronikl až na vrchol hory. Král poslechne jeho radu, a pak z úkrytu na stromě ženy špehuje, Zahlédne ho však jedna z Bakchantek, které vede Pentheova matka, Agave. Dionýsos způsobí, že ženy Penthea vidí jako lva a roztrhají jeho tělo na kusy.

Druhý posel přijíždí zpět do Théb v šoku, protože byl svědkem toho, jak divoké ženy zabily Penthea. Vzápětí do města dorazí Pentheova matka Agave, dosud v dionýské extázi, a nese hlavu Penthea, kterou považuje za lví hlavu. S hrdostí ukazuje hlavu svému zděšenému otci Kadmovi. V tu chvíli její posedlost pomine a ona teprve nyní zjistí, co spáchala.

Dionýsos se zjeví ve své skutečné podobě a pošle Agave do vyhnanství. Otočí se ke Kadmovi a jeho dvůr promění v hady. Chór se soucitně dívá na Agave a Kadma a vydává se vyprávět svůj příběh jinam.

Úhly pohledu ve zkušebně

V intenzivním kurzu SITI nás bylo 45 herců a byli jsme rozděleni do tří skupin. Každá skupina zkoušela a představila svou koncepci celé inscenace. V závěrečném představení v Bernard Theatre podle volby Anne Bogart každá skupina hrála jednu část hry. Všichni se tak stali kočovnými herci, kteří postupně vstupovali do herního prostoru, aby odvyprávěli svoji třetinu příběhu. Nezáleželo na tom, že se pojetí jednotlivých skupin lišilo, ani na tom, že se herci, kteří hráli Teiresia, Penthea, Agave a Dionýsa měnili, protože podle konceptu byl mýtus vyprávěn třemi skupinami a nebylo třeba, aby herci zakrývali zakrýt skutečnost, že jde jen o hru. Byl jsem ve třetí skupině,

která odehrála poslední část představení. Celý záznam představení je k dispozici na vimeo.[35]

Příprava probíhala následovně. Nejdříve jsme přečetli třetinu hry, které naší skupině byla přidělena. Poté byly rozděleny hlavní role, a všichni se stali také součástí chóru, většina z nás se stala sborem Bakchantek, a další vojáky nebo posly. Během zkoušení jsme byli vyzváni, abychom se zamysleli nad tím, jaké speciální dovednosti bychom mohli v představení použít. V naší skupině jsme měli hráče na saxofon, jazzového zpěváka, žongléry, tanečníci a lidi, kteří mluvili různými jazyky (španělsky, česky, sinhálsky, znakovou řečí). Veškeré tyto dovednosti jsme v představení využili.

Kompozice s prvky textu

Při zkouškách bylo zvláště důležité používat techniku úhlů pohledu při přípravě písní chóru. Chór se musel naučit stasimon a často s ním pracoval v hodinách kompozice. Například, v prvním stasimonu chór zvěstuje obecenstvu, že oslavují Dionýsa. Text obsahuje obraty jako "*Great Mother Cybele*" a "*sacred staff*," a také obraznosti tance a uctívání.[36] Chór se nejprve naučil text, a poté jsme společně zkoumali uctívání prostřednictvím prostorových vztahů a gesty. Konečným výsledkem se stala směs výrazových a popisných gest v prostorových vztazích, které odrážely jednotu skupiny. Například, expresivním gestem bylo společné zvedání hole tak, aby to vypadalo, že je mimo dosah skupiny (obr. 1). Popisná gesta (gesta chování) zahrnovala manipulaci s předměty sloužícími k uctívání, jako např. láhev vína, malé květiny, a zdobená posvátná hůl (obr. 2).

[35] Celý záznam představení lze najít zde na vimeo.com: https://vimeo.com/278212371 (SITI, 2018).

[36] Poochigian, A. *The Bacchae*. str.3 https://hancher.uiowa.edu/sites/hancher.uiowa.edu/files/wysiwyg_uploads/bacchae.poochigian.8.27.18.pdf

Obr. 1 (8:40) Výrazová gesta

Obr. 2 (9:19) (Popisná) gesta chování

Během zkoumání jednotlivých prvků si režisér poznamenal části nově vytvořeného materiálu, které byly asociativní. Byli jsme vyzváni, abychom tato asociativní gesta opakovali do té doby, než jsme došli k žádanému výsledku. Bylo třeba každou sekvenci upravit a zafixovat, aby vznikla určitá forma, kterou mohl každý z nás naplnit životem.

Prostorové vztahy

Aranžmá (*blocking*) pohybu jsme tvořili společně. Úhly pohledu se staly zásobárnou pro zkoumání a zdokonalování toho, co bylo v textu zvláště výrazné. Herci byli vyzváni, aby našli prostorovou konfiguraci, která by vyjadřovala vztah mezi postavami hry. Například, v jedné z prvních scén, kde se Kadmus a Teiresias snaží přesvědčit Penthea, aby se přidal ke kultu Bakchantek, je z pozice jejich těl jasné, že ti dva stojí jako jeden muž proti Pentheovi (obr. 3)

Obr. 3 (23:34) Pentheus odmítá rady Kadma & Teiresia

Místo toho, aby přihlížející režisér dal hercům přesné pokyny, kde a jak mají stát, vyzval je, aby pomocí úhlu pohledu vyjádřili vztah, nebo vytvořili gesto, které vyjadřuje to, co se ve scéně odehrává.

Architektura a Topografie

Úhel pohledu architektury nás propojil s celým prostorem divadla. Koncept kočovných herců znamenal, že se pohybovali v průvodu celým hledištěm na jeviště. Díky tomu si herci uvědomovali přítomnost publika po celou dobu představení. Vzhledem k tomu, že hra představuje Dionýsa jako cizince v Thébách; herci, kteří ho ztvárňovali, často šli na samý okraj hracího prostoru a někdy i mezi obecenstvo. Herci take v různých momentech pracovali se scénou, například pověšením saxofonu na podiu jako symbolu přítomnosti Dionýsa. Pro mě byla obzvlášť důležitá podlaha, protože jsem se po ní v různých situacích musel plazit (např. když jsem hrál mrtvého lva, nebo když se chór v poslední scéně proměnil v hady).

V práci s topografií jsme vytvořili na jevišti určité prostory. Druhá scéna např. začíná tím, že sluha vede zajatého Dionýsa, přestrojeného za cizince (v anglickém překladu hry: *stranger*), za Pentheem na jeho hrad. V této části představení (35:00)[37] je první soubor herců nahrazen druhou skupinou, která vstupuje mezi diváky a nese dlouhou zlatou látku (obr. 4). Tu pak použijí k tomu, aby vyrobili půdorys interiéru paláce (obr. 5). Poté pokračují ve vyprávění tam, kde první skupina skončila.

Obr. 4 (35:22) Parodos sboru

Obr. 5 (37:24) Uvnitř Pentheova paláce

[37] Číslo v závorce naznačuje čas, kdy do děje vstupuje druhý soubor kočovných herců.

Prostor mění také osvětlení a herci na tyto změny reagují. Například ve chvíli, když chór popisuje zemětřesení v paláci, jeviště se osvětlí červeně a herci na to reagují kinestetickou odpovědí. Reagují též na zvuky hromu, které vytváří část chóru rychlým hlasitým dupáním (obr. 6). V další chvíli cizinec zakleje Penthea, a osvětlení zezlátne, na to Pentheus kinesteticky reaguje jako by byl v extázi (obr. 7).

Obr. 6 (47:37) Zemětřesení

Obr. 7 (1:02:07) Pentheus pod vlivem kouzla

Látka, která vymezuje prostor, je využita jako zajímavá metafora, když ji chór zvedá (obr. 8), a zavěsí na Pentheovo tělo kruhovými pohyby. Tak vytvoří dámské šaty ve chvíli, kdy je rozhodnuto, že se Pentheus převlékne za ženu (obr. 9). Tento obraz se stává metaforou pro Pentheovo uvěznění komunitou, a je zároveň ve hře krizovým momentem. Pentheus je zaklet a cizinec řekne: "*Women, our net is closing round the man.*"[38] Tento obraz vypadá, jako kdyby byl Pentheus ve svěrací kazajce, a text v tomto bodě říká, že Pentheus ztratil svou příčetnost.[39]

Obr. 8 (1:05:27) Síť se uzavírá

Obr. 9 (1:06:00) Pentheus v šatech

[38] Poochigian, str. 30
[39] Poochigian, str. 30

Kinestetická odpověď'

Systém kinestetické odpovědi jsme aplikovali po celou dobu představení, protože nedocházelo pouze ke změnám osvětlení a hudby, vyvolávající naši odezvu, ale docházelo i k proměnám některých postav, když přebíraly kontrolu nad chórem nebo nad jinou postavou, nebo v okamžiku, kdy postava vyzývá ostatní k pozornosti, tak jako Agave v obr. 10 nebo v tancích (obr. 11).

Obr. 10 (1:34:11) Agave a Bakchantky

Obr. 11 (43:35) Oslavování Dionýsa

Aplikace Otevřených Úhlů pohledu

Mnohé ze sborových stasimonů obsahovaly skupinové pohyby v prostoru. Při zkoumání formy těchto pohybů jsme využívali to, co jsme se naučili v tréninku Úhlů pohledu. Například, houfování bylo možné aplikovat při skupinovém tanci (Fig 12 and 13). Podle směru, který skupina zvolila, následovala nového vůdce. Tyto pohyby jsme zkoumali ve zkušebně, pro představení je fixovali, ale i tak byla přítomna určitá míra improvizace.

Obr. 12 (1:34:28) Houfování

Obr. 13 (1:35:15) Houfování

Montáž

Častým výsledkem kompoziční práce byl materiál, který nebyl přímo vysloven, ale text doplňoval nebo interpretoval jinými způsoby. V překladu Poochigiana se má Pentheova smrt odehrát v zákulisí. Je pouze popsána vojáky, kteří tomu byli přítomni. Po tomto popisu následuje episoda, symbolické vyvrcholení hry, kdy si Agave uvědomí, že zbytky těla, které drží, patří jejímu synovi.

Ve zkušebně jsme zkoumali, jak fyzicky vyjádřit smrt na jevišti expresivním, ale ne doslovným způsobem. Soubor se rozdělil do dvou skupin: Bakchantek a vojáků. Vojáci začali postupovat lesem směrem k Bakchantkám, Pentheus je vojáky obklopen, ale je ukryt a převlečen do ženských šatů, aby mohl špehovat. V původním textu se schovává na stromě. Když se vojáci pohybovali prostorem, měli vzpřímené držení těla a svou pozicí na jevišti vytvářeli topografii lesa, což společně s Pentheovou chůzí v podřepu naznačovalo, že se schovává uprostřed lesa (obr. 14). Tyto dvě skupiny se pohybovaly protichůdně, což evokovalo konflikt - vojáci pochodovali rigidně a jednotně dupali nohama; ženy se pohybovaly plynule a kinesteticky reagovaly (pohybově i vokálně) na pohyby vojáků. V této chvíli jsme aplikovali skupinové soustředění, aby si každý uvědomoval ostatní spoluhráče na jevišti.

obr. 14 (1:20:48) Pentheus se schovával mezi vojáky (symbolizující les)

Pro zobrazení bitvy vedoucí k Pentheusově smrti se obě skupiny prolínaly. Nejprve soubor vytvořil prostorové vztahy, které ukazovaly výhodu vojáků, a poté se znovu

začaly skupiny proplétat, až skončily v prostorovém rozložení, v němž měly výhodu Bakchantky (obr. 15- 18).

Obr. 15 (1:21:54) Proplétání (bitva)

Obr. 16 (1:23:06) Vojáci ve výhodě

Obr. 17 (1:23:33) Obrat

Obr. 18 (1:23:43) Bakchantky ve výhodě

Tyto pohyby a obrazy vytvořené otevřenou kompoziční prací s prvky příběhu (špionáž, objev, bitva, obrat, útok) byly poté upraveny do sestřihu, který byl navrstven zvuky a textem. Nejprve byly zvuky navrstveny na pohyb, aby jej zdůraznily, např. dupání nohou vojáků nebo zalapání po dechu Bakchantek (1:20 -1:21:27). Poté se přidaly části sborového stasimonu a refrénu "*Let justice now be known, Let her appear with sword in hand*"[40], ale opakovali ho jiní členové souboru v různých jazycích. To je v souladu s myšlenkou Anne Bogart, že zkouška je čas pro rozvoj obraznosti, která je spojena do montáže, jež by mohla text ilustrovat, zesilovat, nebo nějakým způsobem jít proti němu (Bogart & Landau, 2005, str. 141-143). V kompozičních lekcích jsme pokračovali v tvorbě obraznosti týkající se Pentheovy smrti, kterou jsme použili v představení prostřednictvím vrstvení pohybů a textu. Například, při zkoušce jsem

[40] Poochigian (2018) *The Bacchae.*str.*36*.

říkal refrén "*Let Justice now be known*"[41] v češtině ve chvíli, kdy jsem se proměnil ve lva (obr. 19), který v očích Agave nahradil Penthea. Tento moment ve finální verzi zůstal. Opakování této klíčové pasáže v různých jazycích ji zesílila a učinila ji zároveň univerzálnější i osobnější. Smrt Penthea jsme dále vizuovali tím, že jej lev nahradil, a použili jsme opakování expresivních gest k naznačení toho, že byl roztrhán na kusy. Pentheova matka stála u vrcholu pohyblivého tvaru vytvořeného Bakchantkami (obr. 20).

Obr. 19 (1:24:42) Transformace lva

Obr. 20 (1:25:55) Trhání lva / Penthea na kusy

Objekty a Gesta

Ačkoli je příběh o Pentheově smrti ztělesněn už během písní a tanců chóru, je znovu opakován, tentokrát posly. Ti nepromlouvají k chóru (jak je tomu v originále), ale přímo k obecenstvu (1:28:20). Při této scéně je jeviště kompletně tmavé, až na dva posly osvětlené baterkami. Zatímco vyprávějí o tom, jak byl Pentheus stažen ze stromu, dva členové souboru stojící za nimi nonverbálně illustrují děj s pomoci symbolických předmětů. Za dvěma posly se z temnoty vynořují dívčí vlasy tažené nahoru členem souboru, což symbolizuje strom; červené pírko na vrcholu vlasů symbolizuje Penthea na stromě (obr. 21). Ruce dívky vytváří gesta šíleného tance a pírko je upuštěno v okamžiku, kdy posel začne mluvit o Pentheově pádu ze stromu.[42] Posel ho poté zvedne a opatrně uloží do malé truhličky (čímž naznačuje v menším

[41] Poochigian, str. 36
[42] Poochigian, str. 39

měřítku rakev, do které bude Pentheus uložen a později nesen během pohřbu v závěru hry). Když poslové vypravují o tom, jak Pentheus žádá matku, aby ho poznala, ve světle baterky se zjeví dívka, která znakovou řečí vysvětluje Pentheovu prosbu: "*Mother, look, it's me, the child you bore*"[43] (obr. 22). Tato expresivní gesta se symbolickými objekty příběh přenášejí na metaforickou úroveň a nabízejí divákům, aby ho vnímali jako mýtus. Také vytváří kontrast vůči textu tím, že jsou malé, křehké, ženské (pírko, vlasy) oproti strašlivému příběhu roztrhaného těla. Tento moment připomíná koncept z knihy *Viewpoints*, kde se mluví o tom, jak se obrazy stávají podivnými přitahovači ("*strange attractors"*) (Bogart & Landau, 2005, str. 188), a jsou schopny probudit představivost, i když se k sobě navzájem příliš nehodí (Bogart & Landau, 2007, str. 173).

Obr. 21 Pentheus symbolizován pírkem

Obr. 22: Znakový jazyk "Matko, podívej, jsem to já"

Přístup

V textech Anne Bogart a Tiny Landau o Úhlech pohledu autorky mluví o "dokonalém tlaku"(*exquisite pressure*) (Bogart & Landau, 2007, str. 132), který je podmínkou pro práci (str. 138). A takový přístup k práci jsme všichni dodržovali. Samotnou inscenaci jsme začali zkoušet až na konci našeho čtyřtýdenního programu. První polovinu kurzu jsme strávili zkoumáním úhlů pohledu a vymýšlením nápadů v hodinách kompozice. Dokonalý tlak vyplývá z toho, že tvůrci mají jen tolik času, "aby

[43] str..40

byli schopni vytvořit něco, k čemu se mohou přihlásit všichni členové skupiny, a co budou schopni zopakovat" (Bogart & Landau, 2007 str. 132). Nemají však nadbytek času, který vede k nadbytečnému "přemýšlení a hodnocení" (str.132). Anne Bogart věří na fyzický přístup a tak jsme většinu nápadů vstřebali organickým způsobem ve zkušebně, pomocí Otevřených úhlů pohledu a lekcí kompozice. Režiséři (Anne Bogart spolu se studenty režie, kteří byli přiděleni ke každé skupině) navrhli sestavení montáže z těchto nápadů a vyzvali nás, abychom upravili / nastavili formu na místě, a na určitých místech změnili tempo anebo přidali zvuk. Byl přijat postoj "Ano, a ..." popsaný Anne Bogart (Bogart & Landau, 2007 str. 133),[44] takže když někdo z nás přišel s návrhem, byli jsme vedeni k tomu, abychom hledali, co je v něm užitečné a dá se na tom stavět (str. 133). Tento postoj je nezbytným předpokladem k provádění úhlů pohledu, jelikož povědomí a reakce na podněty jsou nezbytnou součástí cvičení.

Závěr

Na základě mých zkušeností s absolvováním kurzů v SITI Company jsem popsal každý úhel pohledu jednotlivě, nabídl různé variace cvičení a vysvětlil jsem, jak mohou být uplatněny při realizaci inscenace. Na závěr bych chtěl znovu zdůraznit, že herecký trénink na základě techniky úhlů pohledu Anne Bogart nabízí hercům vynikající výcvik v oblasti kolektivního pohybového divadla. (Bogart porovnává trénink s broušením řeznického nože, aby bylo krájení masa snazší a efektivnější). Herci se učí sdílenou pohybovou slovní zásobu, která může zefektivnit práci ve zkušebně. Úhly pohledu v kombinaci s kompozicí vedou k rozvoji obraznosti vycházející z textů, které jsou poté sestaveny do montáže, z nich vzniká inscenace. Práce s technikou Úhlů pohledu v souvislosti s absolutním soustředěním, dokonalým tlakem a pozitivním prostředím, ochotným ke spolupráci, je obzvlášť přínosná. V rozhovoru o školení herců

[44]Koncept "Ano... a..." vychází z knihy Keitha Johnstona *Impro* (1987).

Anne Bogart přiznává, že trénink Úhly pohledu je pouze jedním z mnoha platných přístupů k výchově a rozvoji herců. Poznamenává, že přínosné je praktikovat jakoukoli metodu, kterou si člověk zvolí, a být připraven čelit překážkám. Během letního kurzu ve Skidmore nám radila, abychom se vždy rozhodovali pro věci, které nejsou ke zvládnutí jednoduché, protože boj směřuje k pravdivému vyjádření.[45] Obzvlášť toto poznání si budu vždycky pamatovat.

[45] Poznámky, SITI intensive

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ A LITERATURY:

BOGART, A. & LANDAU, T. (2005). *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group.

BOGART, A. & LANDAU, T. (2007) *Úhly pohledu* (z angl. orig. přel. Jana Svobodová). Praha: Divadelní ustav. (Původní kniha byl publikován 2005)

BRUYNZEELS, J. (2014, 12.4) "Viewpoints" [Lanes] *Youtube.* Dostupné z https://www.youtube.com/watch?v=j-zAVjPdqW8

CALVANO, J. (2016) "The Written Body: A Study of Movement-Based Actor Training Language & Pedagogy". Theatre and Dance Graduate Theses & Dissertations. 39. https://scholar.colorado.edu/thtr_gradetds/39

CHEKHOV, M. (1991) *On the Technique of Acting*. New York: Harper Collins Publisher, Inc.

CLIMENHAGA, R. (2010) "Anne Bogart and SITI Company: Creating the Moment." in Allison Hodge, *Actor Training,* NY: Routledge.

DIAMOND, D. (2001, 1.1) "Balancing Acts: Anne Bogart and Kristin Linklater debate the current trends in American actor-training." *American Theatre,* Theatre Communications Group. Dostupné z https://www.americantheatre.org/2001/01/01/balancing-acts/

GARDNER, H. (1993) *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences.* New York: Basic Books.

ISENBERG, B. (2018, 4.9) "How is a play from 405 BC relevant in the Age of Trump? Director Anne Bogart wants to show you" *Los Angeles Times.* Dostupné z https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-anne-bogart-bacchae-20180904-story.html

JOHNSTONE, K. *Impro: improvisation and the theatre*. New York: Routledge Theatre Art Books, 1987.

LEABHART, T. (1989). *Modern and Postmodern Mime.* NY: St. Martin's Press.

LEABHART, T. (2007). *Etienne Decroux.* London: Routledge Performance Practitioners.

NOIR, A. (2019, 2.11) "Viewpoints" *Youtube*. [Litevská akademie umění]. Dostupné z https://www.youtube.com/watch?v=YiIHeQ8YU1M&t=16s

OVERLIE, M. (2006) "The Six Viewpoints," in Bartow, Arthur (ed.) *Training of the American Actor.* New York: Theatre Communications Group, str. 303-361.

POOCHIGIAN, A. trans. (2018) *The Bacchae, Euripidés.* Dostupné z https://hancher.uiowa.edu/sites/hancher.uiowa.edu/files/wysiwyg_uploads/bacchae.poochigian.8.27.18.pdf

SCOT Suzuki Company of Toga (2009) "Profile: Tadashi Suzuki" *SCOT Suzuki Company of Toga*. Dostupné z https://www.scot-suzukicompany.com/sp/en/profile.php

SITI Company. (2018) "2018 Final Comp." (Představení *The Bacchae,* SITI summer intensive) *Vimeo.* Uploaded July 3, 2018. Dostupné z https://vimeo.com/278212371

SIXVIEWPOINTS (2017) "Mary Overlie." *Sixviewpoints.com.* Dostupné z https://sixviewpoints.com/maryoverlie¨

SPOLIN, V. (1985). *Theater Games for Rehearsal: A Director's Handbook*. Evanston: Northwestern University Press.