

Akademie múzických umění v Praze
Divadelní fakulta

Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku
Autorská tvorba a psychosomatika

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Přijetí jinakosti: Odhalení transformativních vztahových
posunů prostřednictvím opravdového setkání**

Lara Hereu-Macho

Vedoucí práce: Mgr. MgA. Michaela Raisová, PhD

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, srpen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Theatre Faculty**

Authorial Acting
Authorial Creativity and Psychosomatics

MASTER'S THESIS

**Embracing Otherness: Unveiling Transformative Relational
Shifts via Real Encounter**

Lara Hereu-Macho

Thesis supervisor: Mgr. MgA. Michaela Raisová, PhD
Academic title: MgA.

Prague, August 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem *Přijetí jinakosti: Odhalení transformativních vztahových posunů prostřednictvím skutečného setkání* vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

Lara Hereu podpis

Poděkování

Upřímně děkuji svým školitelkám a vedoucím diplomové práce, Michaele Raisové a Branislavě Kuburovičové, za jejich nepostradatelné vedení. Velké uznání patří také Hance Malaníkové a Evě Aljanabi za zásadní pomoc při orientaci ve složitých byrokratických aspektech nezbytných pro završení mého studia na DAMU / DACaP.

Mé upřímné poděkování patří mým přátelům a kolegům z DACaP, jejichž neochvějná podpora a včasná pomoc mi byly nápomocny po celou dobu mé studijní cesty. Byli vždy přítomni a důslední ve chvílích, kdy jsem potřebovala pomoc.

Když se ohlédnu za posledními pěti lety, které jsem strávila v Praze, cítím hlubokou vděčnost za nečekaně skvělé lidi, které jsem potkala. Tito dobrosrdeční lidé, kteří při mně stáli v náročných chvílích a radovali se z mých úspěchů, skutečně vytvořili podporu v této etapě mého života.

Nakonec si vyhrazuji zvláštní místo vděčnosti pro svou rodinu. Jejich neochvějná láska, bezpodmínečná podpora a respekt k mým životním rozhodnutím, a to i ve složitých chvílích, jsou pro mě největším zdrojem síly a posílení.

Klíčová slova

Transformace, Ivan Vyskočil, BPART!, Dialogické jednání s vnitřním partnerem, psychosomatika, hra, hravost

Abstrakt

Tato studie využívá přístup založený na praktických metodách, který je vybudován na základě mých osobních zkušeností. Zaměřuje se na případovou studii vycházející z mé účasti jako performerky v komunitním performativním projektu s názvem BPART!

Nořím se do osobní transformační cesty, kterou jsem prošla během svého angažmá v komunitním projektu BPART! tím, že se nořím do skutečného setkání s jinakostí. Představě skutečného setkání odpovídají i principy Dialogického jednání s vnitřním partnerem (DJ), vypracované Ivanem Vyskočilem, a základní disciplína studijního programu na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU (KATaP), kterou Vyskočil sám založil. Praxe Dialogického jednání s vnitřním partnerem (DJ) slouží jako cenný referenční bod pro komplexní srovnání a analýzu výše uvedeného transformačního procesu, a to jak na osobní, tak na profesionální úrovni. Proto zkoumám, jak aplikace dialogického jednání s vnitřním partnerem (DJ), spolu s dalšími základními disciplínami KATaP zahrnujícími psychosomatický přístup a smysl pro hravost, poskytla základ a váchozí fázi pro kvalitativní transformativní setkání v sociálním rámci projektu BPART!

Keywords

Transformation, Ivan Vyskočil, BPART!, Dialogical Acting with the Inner Partner, psychosomatic, playfulness, real encounter, otherness

Abstract

This study utilizes a practice-based approach, built upon my personal experiences and centered around a case study derived from my immersive involvement in the community performance project BPART!

I delve into the personal transformative path I traversed during my engagement in the community BPART! project by immersing myself in a real encounter with the otherness. This notion of real encounter also corresponds to the principles of Dialogical Acting with the Inner Partner (DA), developed by Ivan Vyskočil, and the foundational discipline of the study program at DAMU's Department of Authorial Creativity and Pedagogy (DACA P), which Vyskočil himself founded. The practice of Dialogical Acting with the Inner Partner (DA) serves as a valuable point of reference for comprehensively comparing and analyzing the aforementioned transformative process, both on a personal and a professional level. Hence, I explore how the application of Dialogical Acting with the Inner Partner (DA), along with other core disciplines of DACA P incorporating a psychosomatic approach and a sense of playfulness, provided the basis and initial stage for the qualitative transformative encounter within the social frame of the project BPART!

Obsah

ABSTRAKT	5
ABSTRACT.....	5
SEZNAM POUŽITÉHO OZNAČOVÁNÍ A ZKRATEK	9
Úvod:	2
KAPITOLA 0: MŮJ VÝCHOZÍ BOD A K POJMU PROMĚNA. KONTEXTUALIZACE	8
0.1. CO MÍNÍM SLOVEM PROMĚNA/TRANSFORMACE:.....	11
0.2. PROMĚNA V SITUACI DJ VERSUS PROMĚNA V SITUACI BPARTI:.....	13
KAPITOLA 1: HLEDÁNÍ, KAM PATŘÍM, V MÍSTĚ ZTRACENÉM: SKUTEČNÉ SETKÁNÍ IVANA VYSKOČILA	14
1.1. KE SCHOPNOSTI SMRTI A JINAKOSTI.....	16
1.2. VĚC REALISMU.....	20
1.3. K POJMU SEBEDISTANCE A OSVOBOZENÍ.....	22
1.4. K OPĚTOVNÉMU NALEZENÍ SVÉHO MÍSTA A SOCIÁLNÍMU RÁMCI:.....	25
KAPITOLA 2: “LÉTAT NEMOHU, ZATO SPADNOUT ANO”. NALÉZÁNÍ KRÁSY A PŘÍJEMNOSTI V PÁDU.	28
2.1. KE KRÁSE: <i>ELEGIA DELLE COSE PERDUTE</i> V PROSTORU SBK HANGAR.....	31
2.2. K OSVOBOZENÍ A HRAVOSTI: <i>POSVÁTNY PROSTOR</i>	35
2.3. K UŽÍVÁNÍ SI: PROUDĚNÍ MEZI DRUHÝMI DVĚMA DOBAMI VALČÍKU.....	39
KAPITOLA 3: PRÁCE S TĚLEM A Z TĚLA – VNÍMÁNÍ ENERGIÍ. PSYCHOSOMATICKÉ PŘÍSTUPY:	43
3.1. PROČ PŘI PRÁCI VYCHÁZET Z PSYCHOSOMATICKÝCH OBORŮ?.....	45
3.2. K PROMĚNĚ.....	48
3.3. K OKAMŽITÉ KOMPOZICI.....	51
ZÁVĚR:	57
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	59

Seznam použitého označování a zkratk

- DJ – dialogické jednání s vnitřním partnerem
- KATaP – Katedra autorské tvorby a pedagogiky
- DAMU – Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze
- HAMU – Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze

Úvod:

Tato diplomová práce čerpá z mého zapojení do projektu BPART!¹ v letech 2022 až 2023, na kterém jsem se aktivně podílela jako performerka. Mou motivací pro pokračování studia této problematiky je cesta osobní transformace, kterou jsem zažila během svého angažmá a která pokračuje i dlouho po dokončení projektu. V posledních lednových dnech roku 2018 jsem se ocitla v Praze. Coby přijatou kandidátku na stipendium programu Erasmus mě moje cesta zavedla na DAMU², kde jsem se jako studentka přihlásila na KATaP³, katedru založenou profesorem Ivanem Vyskočilem⁴. Bylo to poprvé, co jsem navštívila Prahu a Českou

¹ BPART! je dvouletý mezinárodní projekt zahrnující Island, Českou republiku, Mexiko, Itálii, Kanadu a Spojené státy, jehož cílem je využití uměleckých procesů jakožto nástroje k podpoře rozvoje společnosti, pocitu sounáležitosti a zviditelnění marginalizovaných nebo vyloučených skupin. BPART formálně navazuje na spolek založený v roce 1990 jako Společnost pro taneční a múzickou výchovu, ale posouvá jeho činnost dál, od kulturního vzdělávání a produkce k široké veřejnosti, vyloučeným skupinám, inkluzi, interdisciplinarity a umělecké tvorbě pro 21. století. Specializuje se na realizaci komunitních uměleckých projektů, především v mezinárodním a interdisciplinárním kontextu, za účelem zpřístupnění umění celému spektru specifických cílových skupin jakožto nástroj pro komunikaci, vzájemné poznání a pochopení a posunout se tak za hranice prostého obdivu živého umění k jeho opravdovému žití. Informace čerpány z oficiálních webových stránek BPART!, <https://www.bpart.cz/be-part-2022-2023>, [cit. 23.6.2023].

² Viz <https://www.damu.cz/cs/>, [cit. 23.6.2023].

³ Katedra autorské tvorby a pedagogiky (KATaP) je součástí Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze (DAMU) a byla založena pod vedením profesora Ivana Vyskočila v roce 1991. KATaP vede psychosomatický výzkum dramatické kultury a tvorby se zaměřením na autorství a performance na základě psychosomatické disciplíny Dialogického jednání s vnitřním partnerem (DJ), která byla vytvořena a vyvinuta prof. Ivanem Vyskočilem.

Více informací o Katedře autorské tvorby a pedagogiky naleznete na webových stránkách DAMU, <https://www.damu.cz/cs/>, [cit. 23.6.2023], a na oficiálních stránkách Ivana Vyskočila, <https://www.ivanvyskocil.cz/menu.html>, [cit. 23.6.2023].

⁴ Profesor Ivan Vyskočil byl český spisovatel, herec, režisér a divadelní pedagog narozený v Praze v roce 1929, zemřel tamtéž v roce 2022. V roce 1952 vystudoval herectví a režii na DAMU a později se zabýval psychologíí se specializací na delikventní mládež a kriminální prevenci a pedagogiku na Karlově univerzitě, kde studium absolvoval v roce 1957. Současně mezi lety 1957 až 1959 vyučoval psychologii a pedagogiku na AMU. V roce 1958 spoluzaložil Divadlo Na zábradlí a v roce 1991 založil na DAMU Katedru autorské tvorby a pedagogiky. Katedra staví své základy na disciplíně Dialogického jednání (s vnitřním partnerem), která zároveň utváří jádro studijního programu přidruženého Ústavu pro výzkum a studia autorského herectví.

Více informací o Ivanu Vyskočilovi a Katedře autorské tvorby a pedagogiky najdete na stránkách DAMU, přístup 15. června 2023, <https://www.damu.cz/cs/>, na oficiálním webu Ivana Vyskočila, <https://www.ivanvyskocil.cz/menu.html>, [cit. 23.6.2023], nebo na stránce <https://www.autorskeherectvi.cz/>, [cit. 23.6.2023].

republiku.

Znala jsem komunistickou minulost země a stejně tak jsem věděla o klíčové roli Prahy za dob Habsburské monarchie, i to, že Franz Kafka a Milan Kundera byli Čechy. Přesto pro mě jemná spleť české kultury a utvářející rysy národa byly kvůli mému středomořskému úhlu pohledu zemí neprobádanou.

Můj první dojem z programu KATaP byl zmatek. Měla jsem za sebou velmi disciplinovaný herecký a taneční výcvik, založený na kvalitě techniky a zaměřený na to, abych se stala velmi agilní a vždy přístupnou herečkou-tanečnicí. Cílem mého předchozího studia bylo vypracovat se na dokonalého jevištního vojáka, schopného přizpůsobit se jakémukoli požadavku vedoucího, režiséra, dramaturga či choreografa. KATaP mi hned od začátku připadal jako nevyhraněná katedra s širokým (pokud vůbec nějakým) zaměřením na finesy techniky, bez jasného směřování ke konečnému cíli studia. Opravdu jsem neviděla v přístupu katedry praktický přínos. Obrysy jejich očekávání ode mě jako studentky pro mne zůstávaly neuchopitelné, podobně jako mému pochopení unikál důvod jejich zájmu o založení celé katedry zakořeněné v tajemné a ambivalentní povaze praxe DJ.⁵ Měla jsem v úmyslu dokončit pěti- až šestiměsíční Erasmus a vrátit se do Barcelony, abych zkusila štěstí s hudebním divadlem, na které jsem se specializovala. V určitém okamžiku mě však něco v tom nevyzpytatelném kontextu začalo intenzivně přitahovat. Tehdy jsem nebyla schopna pojmenovat, co to bylo, ale začal ve mně exponenciálně sílit zájem o tuto zprvu neuchopitelnou praxi, a dokonce i nálady a zvyky českých lidí, které jsem většinu času nedokázala pochopit, začaly vzbuzovat mou zvědavost. Rozhodla jsem se, že se do Barcelony nevrátím a zůstanu v Praze.

⁵ Jádrem a základní disciplínou studijního programu Katedry autorské tvorby a pedagogiky (KATaP), založené v roce 1991, a přidruženého Ústavu pro výzkum a studium autorského herectví, je technika Dialogické jednání s vnitřním partnerem (DJ). Tato disciplína tvoří kostru osnovy a vyzývá ke kreativnímu zkoumání a pedagogickému přístupu v rámci programu. Od svého příchodu na KATaP jsem se zúčastnila lekcí základů DJ s Kateřinou Daňkovou a Václavem Trojanem a pokročilých kurzů s MgA. Pavlem Zajíčkem, doc. MgA. Mgr. Michalem Čunderlem Ph.D., MUDr. Evou Slavíkovou a Václavem Zimmermannem.

Po pečlivé úvaze jsem usoudila, že za mým rozhodnutím vymanit se ze známých realit vlasti a přijmout českou krajinu stál dopad kvalitativních proměn ve vnímání, které jsem v průběhu šesti měsíců strávených na KATaPu zaznamenala.

Tyto proměny zasáhly nejen mé sebepojetí, ale také to, jak jsem vnímala svět za jeho hranicí. Proto jsem i přes svá dílčí váhání a výhrady zůstala u praktikování DJ a řady dalších oborů v rámci programu katedry. Ohromující odhalení, která přišla s vykročením na tuto cestu, byla, mám-li být upřímná, směsí bolesti a frustrace. Měla bych poznamenat, že i když tyto nové náhledy do vlastní osobnosti nejsou zklamáním, přece jen zanechávají v duchu hořkosladkou stopu, protože připomínají, že cesta bude ještě dlouhá a trnitá. Když jste uvykli modu operandi cílevědomosti, pustit se do práce orientované na proces může být zprvu docela demotivující, což se u mne projevilo tak, že vyplula na světlo četná napětí a nevědomé automatismy, které dříve zůstávaly nepovšimnuty. Najednou jsem stála před potřebou zrušit některé tělesné (taneční) a duševní (psychologicky interpretační) apriorismy. Odhalila jsem na sobě: neutuchající posedlost technikou, která napínala mé tělo k prasknutí, sklon k překonávání limitů, který často blokovalo tělo i vnitřní energii, tendenci k přehnanému sebezpytu, neočekávanou zranitelnost vůči soudům ostatních. Uvědomila jsem si též, že přetváření zakořeněných vzorců závisí na smyslové a psychické flexibilitě a moje silná osobnost se se všemi těmito důkazy trochu přebíjela. Přestože však byly mé zdroje v tu chvíli skromné, hledání osvobození a harmonie mezi tělem, myslí a prostředím mi přineslo po šesti měsících závěr, který nebyl vůbec tak depresivní. Místo toho, aby mě odvrátila, zkušenost opakované frustrace mě povzbudila, abych zůstala na této nové cestě zkoumání a naučila se, jak prožívat samu sebe v každém kontextu s uvolněným dechem a pocitem zjemnění a jak objevovat nové perspektivy jako tvůrkyně i příjemce performativního aktu. Konečně nejvýznamnějším poznatkem, který později utvářel mou cestu na KATaP, bylo posilující udělení svolení k selhání. Než se ponořím do podstaty svého výzkumného cíle a metod, které použiji, věnuji chvíli úvaze o své cestě s projektem BPART!. Zahrnutím tohoto kontextu hodlám obohatit cestu nastíněnou v této práci o

širší pochopení a rozhled.

Když jsem poprvé viděla otevřenou výzvu na BPART! v březnu 2022, úplně jsem nevěděla, jak bude projekt strukturován. Pochopila jsem, že umělecká a sociální sféra budou obě zapojeny a vzájemně propojeny, ale nebylo mi jasné, jak je tento vztah pojat přesně. Při procházení odkazů ve výzvě mě zaujala inscenace *LOStheULTRAMAR* od taneční skupiny Foco alAire, která stála v čele uměleckého vedení počáteční fáze projektu. Právě tato inscenace podnítila mé odhodlání podat přihlášku. Zaujal mě minimalismus choreografie i to, jak její zásah do veřejného prostoru na chvíli zcela proměnil atmosféru všedního dne. Takový zásah nabízel možnost představit si tento veřejný prostor jako jinak zabydlený než obvykle. Otevřelo to otázku smyslu využití toho veřejného prostoru. Uchvátilo mě, jak se jednoduše, bez velkých slov a artefaktů, okamžitě navázalo hluboké spojení mezi dílem, prostorem a lokálními lidmi, kteří se stali spontánním publikem. Okamžitě mě velmi zaujal transformační potenciál takové umělecké intervence. První fáze ve spolupráci s příslušníky romské komunity v Brně předčila má očekávání od tohoto projektu. S následujícími dvěma kapitolami, nejprve v Reykjavíku ve spolupráci s komunitou uprchlíků a žadatelů o azyl, a poté v Praze s pacienty bohnické léčebny a dalšími lidmi spojenými s tímto ústavem pro duševní zdraví, můj pocit překonaného očekávání jen sílil.

V rámci zapojení komunity v projektu jsem očekávala techniky nebo strukturovaný přístup, který by vedl ke spojení a transformaci, která mě okouzila v propagačním videu *LOStheULTRAMAR*, ale setkala jsem se s něčím docela jiným. Věřím, že bylo přínosem spolupracovat se třemi tanečními soubory z různých zemí, protože přinesly různorodé a jedinečné přístupy. I když mezi nimi byly odlišné metody, ve všech třech případech došlo k výsledkům, a to k lidskému spojení a kvalitní přítomnosti transformaci ve vztazích. Mým největším objevem bylo uvědomit si, že element tvořící kouzlo proměny se nejmenoval „co“, nýbrž „jak“. Věřím, že ono místo

zranitelnosti, z něhož jsme se vztahovali k různým uměleckým strategiím, bylo tím, co spojení a proměnu vztahů umožnilo. Skrze tento upřímnější způsob vztahování se jsem na cestě odložila mnoho předsudků, otevřela se mi schopnost vnímat lidi a své okolí a znovu jsem se spojila s částmi sebe, které byly dávno zapomenuty. Ohromil mě onen organický a překvapivě snadný vývoj nového přístupu k interakci. Nikdy bych si nepomyslela, že jednání a vztahování se z upřímné zranitelnosti může být snadné a příjemné. Představovala jsem si to naopak, že je to něco těžkého a že je mnohem bezpečnější a chytřejší vycházet z nedůvěry a přehnané opatrnosti. Jak příjemné bylo zažít úplný opak a všimnout si, že to spolu se mnou prožívají i ostatní lidé kolem mě. Bylo to nejen krásné, ale také osvobozující.

Pravdou je, že tato zkušenost znamenala obrat v mém pohledu na mé povolání, ba dokonce na životní volání. Přestože mé osobní zájmy byly vždy humanitárního charakteru a sociálně zaměřené, moje profesní kariéra brávala spíše individualistický nádech. Vzhledem k tomu, že většina mých předchozích profesních zkušeností spočívala ve vytrvalém úsilí o dosažení dokonalosti na individuální úrovni, navzdory pravidelné spolupráci s lidmi mi to často připadalo jako velmi osamělá cesta. S BPART! jsem našla způsob, jak jednoduše a s pokorou spojit své intimní zájmy o vytváření skutečného společenského dopadu s mou uměleckou a kreativní cestou. Šlo o nový pohled na profesní sféru, který jsem připravena uplatnit ve všech svých budoucích projektech a iniciativách, neboť staví kvalitu nad kvantitu a člověka nad produkci. Právě lidskost je tím, co si přeji ze všeho nejvíc, a co hodlám uplatňovat ve všech budoucích projektech, na kterých se podílím, protože díky zkušenosti mohu potvrdit, že jde o možný a bezesporu kýžený profesionální přístup.

Vzhledem k tomu, že ústředním tématem diplomové práce je transformativní setkání jako fenomén, pokusím se jej stručně popsat a následně prostřednictvím diplomové práce rozčlenit na pro mě nejsmysluplnější transformativní chvíle prozření z hlediska

mého profesního i osobního přístupu. Tato cesta s sebou přinesla nově nalezenou snadnost v zabydlení se ve své identitě, uznání sebe samé jako komplexní a proměnlivé bytosti schopné rozhodnutí. Navíc jsem v sobě odhalila prostor větší vnímavosti a zranitelnosti a menší defenzivity. Tento prostor zlepšil mou schopnost přijmout nedokonalosti na sobě i ve svém okolí. Podobně psychosomatický přístup přítomný v BPART! I v KATaP zavádí jako vedlejší efekt ještě jednu proměnu. A tím je přijetí prohřešku, třebaže nevědomého, neboť transgrese mi jako první pomohla svěřovat autoritu svému vlastnímu hlasu, myšlenkám a zkušenostem. Co je nejdůležitější, vyvinula jsem schopnost přijmout neznámé a to, co vnímám jako odlišné. V podstatě jsem přijala *jinakost*. Tato úroveň autenticity v sobě mi umožňuje vnímat své okolí jasněji a bez tolika předsudků. Umožňuje mi nacházet samu sebe a improvizovat i uvnitř nejednoznačnosti a neznáma. Cítím, že jsem si vyvinula lepší schopnost užívat si „jammování“ (uvolněné improvizace) se životem.

Tento výzkum se řídí metodologií založenou na praxi a zaměřuje se na případovou studii, která vychází z mého přímého zapojení do tří performativních projektů v BPART!. Při vytváření základů této studie se spoléhám na své subjektivní zkušenosti, jež zároveň stavím do kontrastu s doplňkovými zdroji vycházejícími z mého předchozího uměleckého zázemí a z magisterského studia na KATaP s cílem vytvořit komplexní pohled na koncept proměny. Analýzu vedu prostřednictvím dialogu se sebou samou, na základě svých sepsaných úvah⁶ a opírám se o relevantní literaturu z katedry, která pomáhá osvětlit koncepty a principy užívané v této práci. Dále budu čerpat ze sekundárních pramenů z oblasti historie a filozofie a také z kratších esejí a poznámek vypracovaných během magisterského studia. Porovnáám také své zkušenosti z pohybových workshopů pořádaných KATaP a HAMU s pohybovými zkušenostmi v projektu BPART!. Srovnáním různých přístupů vytvořím záchytnou síť

⁶ Psaní úvah je nedílnou součástí studia na KATaPu, jelikož pracuje s časovou perspektivou. Vše, co je studováno a praktikováno v rámci katedry je analyzováno a integrováno skrze činitel času. Psychosomatická způsobilost zpravidla vyžaduje čas, jelikož se v čase vyskytuje.

v dialogu a porozumění, aby bylo možné uvést výsledky této práce do kontextu.

Strukturálním rámcem práce je rozvětvení do tří kapitol, kde se vyjádřím k nejdůležitějším transformačním momentům prožitým ve třech různých fázích BPART! projektu. První kapitola se zaměří na brněnskou část, kde jsme pracovali ve spolupráci s romskou komunitou; druhá kapitola se zaměří na část Reykjavíku (Island), kde jsme spolupracovali s uprchlickou komunitou; a třetí kapitola se zaměří na část Prahy (Česká republika), kde jsme spolupracovali s lidmi s duševním onemocněním, většinou na stážích nebo ve vztahu k Psychiatrické léčebně v Bohnicích.

Kapitola 0: Můj výchozí bod a k pojmu *proměna*. Kontextualizace

Vždy jsem měla opravdový zájem porozumět podstatě lidství, tomu, co nás definuje, proč existujeme a co utváří naši identitu. K ponoru do těchto otázek jsem si hledala cestu tancem a hudbou již od svých raných let. Kromě toho jsem během prvních univerzitních let ve Španělsku vystudovala historii a získala magisterský titul v pedagogice, kde jsem ohledávala širší pojetí lidských bytostí jako kolektivu. Později jsem se vydala na cestu proměny tak, že jsem se přihlásila do čtyřletého hereckého programu na Institut del Teatre⁷ v Barceloně. Během svých studií jsem prozkoumávala různé herecké styly se zvláštním zaměřením na činoherní divadlo a commedia dell'arte a zároveň jsem se podílela na produkcích hudebního divadla mimo akademický kontext.

Proto se, než jsem dorazila na KATaP, můj pohybový trénink točil kolem klasických baletních technik, technik současného tance typu Grahamovy techniky založené na těžišti, Limónovy techniky uvolnění a body-weather tréninku, inspirovaného Minem Tanakou. Během let v Institut del Teatre jsem si také vytvořila silné základy v jazzovém tanci, typickém pro hudební divadlo broadwayského stylu. Co se týče herectví, školení bylo zaměřeno na zdokonalování dovedností v interpretaci textu, čerpání inspirace z různých přístupů, jako je mimo jiné přístup Stanislavského nebo Declana Donnellana. Navíc jsem si vybudovala solidní základnu pomocí scénické improvizace, prozkoumávání technik z Actor's Studio, s důrazem na Stanislavského a Strasbergovy metody. I když jsem zkoumala některé aspekty expresionismu a fyzického divadla, hlavní důraz byl kladen na psychologické aspekty divadla. Tento přístup byl zásadní pro to, aby se ze mě stal všestranná performerka, která se přizpůsobí různým režijním vizím. Jsem opravdu vděčná za cenné a komplexní školení, které jsem v Barceloně získala a které mě dobře připravilo na cestu hereckým světem. Zatímco jsem si zdokalovala své performativní dovednosti v tréninku a profesionálním divadle, rozpoznala jsem hodnotu prozkoumávání alternativnějšího a interdisciplinářšího přístupu k divadelnímu umění. Zaujal mě koncept spoluprotvorby, kdy umělci z různých oborů spolupracují na umělecké expresi.

⁷ Viz <https://www.institutedelteatre.cat/>, [cit. 23.6.2023].

Přitahoval mě tvůrčí proces, který plynule propojuje vizuální a akustickou citlivost, pohyb a prostorové vnímání, aniž by se omezoval na konkrétní divadelní jazyk. Uchvátilo mě objevování vymyšlených scénických umění a fascinující propojení mezi divadelní tvorbou a psychosomatickými přístupy. To byl důvod, proč jsem se rozhodla pro program KATaP. Zahrnuje psychosomatický přístup a nabízí inovativní cestu zkoumání a kreativního růstu v mých nově objevených oblastech zájmu.

Studijní plán KATaP je založen na psychosomatických disciplínách, které pokrývají řadu oborů, zkoumajících komplexní spojení mezi myslí-duší (psyché) a tělem (soma). Kombinací psychologických a fyziologických pohledů se tyto disciplíny noří do souvislostí mezi emočními stavy, myšlenkami, energií a tělesnými funkcemi. Mezi hlavní disciplíny KATaP patří praxe DJ, somatická práce s hlasem, autorské čtení, autorské herectví a somatický pohyb. Mám však pocit, že hlavními tématy mé proměny byly Tělo v pohybu⁸, Feldenkrais⁹ a také DJ.

DJ je páteří disciplínou studijního plánu KATaP. Jde o praktické experimentování se základními principy hry, dramatu a bezpředmětového herectví. Profesor Ivan Vyskočil se prostřednictvím DJ snažil podpořit rozvoj nedefinované spontánnosti kreativity, improvizace a prezentačního herectví, vedoucí k autentickému devised divadlu. Tato praxe se skládá ze zkušenosti a z experimentování s vyjednáváním (mluvení, pohyb, hraní) se sebou samým (s jedním nebo více vnitřními partnery¹⁰),

⁸ Tento kurz je vyučován Doc. Mgr. Jiří Lössl a PhD. Michaelou Raisovou a zaměřuje se na zkoumání pohybů a jejich autentického vyjádření. Učíme se chápat a autenticky vytvářet pohyby. Cvičení se zaměřují na zpevnění středu těla, dech, specifické fyzické schopnosti, rovnováhu těla a vnímání proudu uvnitř těla. Dále se učíme využívat pohyb v rámci dramaturgie a vnímat jejich vzájemné působení s prostorem a časem.

Více informací o přístupu somatického pohybu naleznete na <https://www.somatika.cz/jiri-lossl/>, [cit. 23.6.2023], a <http://crewcollective.cz/en/contact/>, [cit. 23.6.2023].

⁹ Feldenkraisova metoda je alternativní přístup za pomoci cviků vyvinutý ukrajinsko-israelským inženýrem a fyzikem Moshé Feldenkraisem (1904–1984). Tato metoda si klade za cíl posílit uvědomění sebe sama skrze pohyb a posílení propojení mozku a těla. Petra Oswaldová vyučovala tento kurz na KATaPu do roku 2019, kdy předala tuto pozici Janu Skovajsovi.

Více informací o jejich přístupu k Feldenkraisově metodě naleznete na <https://www.feldenkraisovametoda.cz/petra-oswaldova/>, [cit. 23.6.2023], a <http://www.feldenkrais.cz/>, [cit. 23.6.2023].

¹⁰ Koncept vnitřního pozorovatele pochází z Brechtovy eseje "O čínském herectví" obsahuje čínské herce využívající Verfremdungseffekt (zcizovací efekt) skrze pozorování svých vlastních pohybů během představení.

většinou o samotě, zatímco je na nás aktivně a s péčí dohlíženo ostatními. Proto se dělá skupinově. Stojí na myšlenkách hravosti, užívání si, odcizení se ve smyslu sebedistance¹¹ a veřejné samoty¹² rozpracovaných profesorem Vyskočilem od Konstantina Stanislavského¹³, Johana Huizingy¹⁴, Eugena Finka¹⁵, Bertolta

To podporuje pozorování a kritický přístup publika. V Dialogickém jednání s vnitřním partnerem, v prostředí veřejné samoty, distanční efekt pomáhá formovat vývoj studentovy hry. Naše tělesné projevy v prostředí DJ mohou odrážet naše vnitřní myšlenky a pocity, jako je tělesné napětí, fyzický tonus a postoje, včetně rytmu hlasu a hereckých gest. Vnitřní pozorovatel se tak stává autorem a kontinuálně mění role v trojitěm modelu (herec-pozorovatel-autor), a tak udržuje dramatickou hru otevřenou. Tento přístup kombinuje Stanislavského metodu experimentálního herectví s Brechtovým *Verfremdungseffekt*em a zkoumá propojení mezi sebeidentifikací a projekcí.

Viz Martina Musilová, "Stanislavski in Dialogical Acting with the Inner Partner – In the Neighbourhood with Brecht", *Stanislavski Studies Practice, Legacy, and Contemporary Theater*, roč. 6, č. 1, 79–83 (únor 2018), a Bertolt Brecht a Eric Bentley, "On Chinese Acting", *The Tulane Drama Review* 6, č. 1, 130–136 (září 1961).

¹¹ Ve svém článku o DJ doc. Mgr. Martina Musilová, Ph.d. upozorňuje na princip odcizení, zakořeněném v anti-iluzionistických principech brechtovského a ruského avantgardního divadla. Tato integrace vzájemně si vzdorujících principů je umožněna skrze hercova vnitřního partnera (vnitřního pozorovatele), který je vnímán jako klíčový element v trojitěm konceptu autora-herce-pozorovatele. Základ disciplíny DJ leží ve zkoumání hercovy dvojí existence v roli, jeho kapacitě se s ní identifikovat a jeho schopnosti si od ní vytvářet odstup.

Viz Martina Musilová, "Stanislavski in Dialogical Acting with the Inner Partner – In the Neighbourhood with Brecht", *Stanislavski Studies Practice, Legacy, and Contemporary Theater*, roč. 6, č. 1, 79–83 (únor 2018).

¹² Termín veřejná samota, který je odvozen ze Stanislavského konceptů, odkazuje v rámci DJ na situaci kdy se student zdržuje jakékoliv přímé komunikace s divákem, vizuálně i fyzicky. Nicméně je důležité zmínit, že veřejná samota by neměla být zaměňována se čtvrtou stěnou užívanou v tradičním divadle. Stav veřejné samoty umožňuje studentovi zaměřit se na své psycho-fyzické impulzy které pak mohou být směřovány do jiných předmětů a témat hry a rozvíjet tak spontánní herectví. I bez přímé interakce, přítomnost diváků a studentovo vědomí o jejich přítomnosti i tak probouzí jeho vnitřního diváka.

Viz Martina Musilová, "Stanislavski in Dialogical Acting with the Inner Partner – In the Neighbourhood with Brecht", *Stanislavski Studies Practice, Legacy, and Contemporary Theater*, roč. 6, č. 1, 79–83 (únor 2018).

¹³ Konstantin Stanislavskij (1863-1938) byl ruský herec, divadelní režisér a pedagog. Jeho přístup se zaměřil na psychologický realismus a emocionální autentičnost. Stanislavského divadelní výzkum měl dvě hlavní období: vnější metodu, zaměřenou na fyzické techniky, a vnitřní metodu, ponořující se do emocí a psychologie. Vnitřní metoda zavedla „super-cíl“, hnací sílu pro postavy, což vedlo k autentičtějším a soudržnějším výkonům. Tento přístup se později stal známým jako herectví metody.

¹⁴ Johan Huizinga (1872-1945) byl nizozemský historik a kulturní teoretik známý pro svou knihu *Homo Ludens* (pub. 1938), která zkoumá význam hry v lidské kultuře.

¹⁵ Eugene Fink (1905-1975) byl německý filozof a fenomenolog. Úzce spolupracoval s Edmundem Hesserlem a později se stal studentem u Martina Heideggera. Fink je známý svým přínosem do chápání vnímání času a filozofii tělesnosti. Hrál ústřední roli v rozvoji fenomenologické tradice.

Brechta¹⁶ a dalších myslitelů, jež jsme studovali na katedře.

Během hodiny DJ věnujeme velkou péči prostředí. Třída se skládá z malé skupiny šesti až deseti studentů a jednoho nebo dvou asistentů DJ. Každý student se v prostoru střídá jednotlivě po dobu dvou až čtyř minut a je vybízen k tomu, aby byl skutečně upřímný, bez přísných pravidel. Zaměřuje se na svou momentální náladu a pocity, a spíše přijímá moment, který se odehrává, než vymyšlené akce. Podstata této disciplíny spočívá v pochopení, že když vstoupíte do prostoru, není třeba jednat, protože pouhá přítomnost a autentičnost jednotlivce již vytváří smysluplné interakce.

Pro efektivní vedení hodinu DJ je nezbytné mít místnost s dobrou rezonancí, která umožňuje hlasu doznívat, a vrátit se tak k účastníkovi. Pozorovatelé hrají v procesu aktivní roli, protože se budou účastnit dalších kol, čímž podporují pocit rovnosti. Sedí v řadě, což symbolizuje podporu a porozumění. Jako pozorovatelé také hrají symbolickou reprezentaci možných vnitřních partnerů účastníků, čímž přispívají k podpůrnému a pečujícímu prostředí. Mezitím je role asistenta klíčová při identifikaci autenticity ve výsledcích účastníků. Nabízí návrhy účastníkům DJ tým, že poukazuje na potenciální nepovšimnutá vodítka, která mohou vést k zapojení se do smysluplných interakcí.

0.1. Co míním slovem proměna/transformace

Jak jsem poznamenala v úvodu, retrospektivní úvaha o mé zkušenosti s BPART! projektem se točí kolem fenoménu transformace. Ve světle výše uvedeného považuji za vhodné zúžit definici toho, co rozumím pod pojmem proměna.

¹⁶ Bertolt Brecht (1898-1956) byl německý spisovatel, básník a divadelní režisér. Brecht je známý svým specifickým divadelním stylem, nazývaným "epické divadlo" nebo "dialektické divadlo". Jeho hry zkoumaly sociální a politická témata a vymykaly se tradičnímu emočnímu zapojení ve prospěch kritické perspektivy.

Všechny transformační momenty, které v práci popisují, a i ty, které nezmiňují, ač si je stále pamatuji, nastaly, když se momentální dění lišilo od toho, co jsem očekávala, že se stane, nebo se lišilo od předem vytvořené konfigurace v mé mysli. Pocit proměny tedy leží mimo očekávané, mimo to, co člověk považuje za známé nebo co má pod kontrolou. Tento jev se shoduje s představou Ivana Vyskočila o účincích autentického setkání se sebou samým, protože při překvapení je patrný nečekaný energický pohyb v těle; slovy Ivana Vyskočila: „aby ucho bylo ohromeno tím, co říkají ústa, aby tělo žaslo a bylo inspirováno k proměně“¹⁷. V každém daném okamžiku má tělo-mysl energetické složení, takže když dojde ke změně, toto složení se aktualizuje. Tomu říkám proměna. Když se člověk vyjádří v DJ energeticky efektivně, projeví se odezva ve vlastním těle (nové držení těla a nové tělesné napětí spolu s obnoveným hlasem), jako když se člověk vztahuje k jinakosti, přičemž je cítit tento energetický posun. Pro ilustraci mohu uvést příklad svého setkání s Dianou v projektu BPART!, kdy jsem těsně před ním měla představu, jak by to mělo fungovat (použila jsem k tomu své herecké schopnosti), a pak mě překvapilo, když se setkání odehrálo, protože to bylo něco nového a nečekaného.

Když v úvodu mluvím o svých zkušenostech s BPART! projektem, zmiňuji, že to „bylo nejen krásné, ale také osvobozující“. Do své definice proměny zahrnuji i vymanění se z předchozí energetické konfigurace, protože vjem proměny přichází, když se tento ustruvší vzorec zlomí. Souvisí to s čímśi, co „umře“ pokaždé, když zažijeme opravdové setkání a to se změní v něco nového. Ona novost přináší vzrušení a zvědavost, a tedy více prostoru pro nové vztahování se tím, že nabízí připravuje k větší otevřenosti.

Série proměn, jež jsem prožila v rámci BPART! projektu, a na které v této práci odkazuji, jsou v podstatě stejné jako ty, které lze vytvořit prodlouženou praxí DJ; v případě DJ jsem však necítila stejnou *vnímavost* takových proměn. Uznávám, že

¹⁷ Ivan Vyskočil, “A Discussion with Ivan Vyskočil about (Inner)Acting with the Inner Partner”, *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*, Brkola, Praha, str. 11 (2012). Z češtiny přeložil Alexander Komlosi.

DJ není srovnatelné s BPART!, protože první je experimentální praxe a druhé je projekt s konečným cílem komunitního představení. Ale jelikož tento výzkum čerpá z mého subjektivního prožitkového těla a mých úvah o něm, dávám si nyní prostor pro bližší pohled na svou zkušenost s DJ a na to, jak jsem se při něm cítila. Také zde nehodlám činit hodnotový soud, protože uznávám, že moje transformační zkušenost v BPART! projektu nemusí být nutně sdílená všemi účastníky, stejně jako praxe DJ mohla vyvolat stejnou transformační zkušenost u ostatních. Navrhuji zde přijmout, že všichni sdílíme realitu složenou z mnoha vjemů a „pravd“. Pokoušet se předepsat všem jedinou správnou cestu životem by bylo omylné. Místo toho pevně věřím, že důraz na kvalitu našeho pohybu je vhodnější. Z tohoto hlediska vnímám všechny praktiky s podobným transformativním sociálním a osobním cílem jako vedoucí k pozornému stavu bytí, spíše než jako vynucenou cestu, kterou je třeba rigidně následovat.

0.2. Proměna v situaci DJ versus proměna v situaci BPART!

Výsledku proměny je mnohem těžší si všimnout v situaci DJ, protože recipocita, kterou můžete získat ze skutečného setkání s jinou bytostí, je silnější. Dochází zde k hlasitější výměně energií. Věřím však, že klíč k uspokojivé transformativní zkušenosti v DJ spočívá v konceptu „veřejné samoty“. V mém porozumění stav „veřejné samoty“ vyvolává v člověku pocit, že ho ostatní pozorují neohrožujícím způsobem, takže může zariskovat a zkusit něco nového. Nedá se zaměřovat se „čtvrtou stěnou“, díky níž jsme slepí vůči pohledům ostatních na sebe. Ivan Vyskočil opakovaně řekl, že DJ je pouze experiment prováděný jednou denně a ne něco, co by se dalo aplikovat na život: „However, it is not a goal-oriented, worked-out, proven approach, nor a „method“ that can be accepted and „deployed“ as a prefabricated thing. And it is definitely not any kind of technique.“¹⁸

¹⁸ „Není to však cílený, propracovaný, osvědčený přístup, ani „metoda“, kterou lze přijmout a „využít“ jako prefabrikát. A rozhodně to není žádná technika.“

Ve Ivan Vyskočil, “(Inter)acting with the Inner Partner” [online], dostupné z: <https://www.ivanvyskocil.cz/html/english.html>, [cit. 23.6.2023].

DJ tedy není technika zamýšlená pro použití nebo cvičení mimo experimentální posvátný prostor hry. Myslím, že to je pro mě kontroverzní úsek. Osobně preferuji BPART! typ transformativní zkušenosti, protože k setkání dochází ve spojení s jinakostí. V tomto sociálním prostředí stále existuje stav „veřejné samoty“, ale s možností praktického uplatnění. V BPART! zkušenosti došlo ke stejné osvobozující transformaci, kterou nabízí DJ, když je aplikujeme kolektivně. Svým způsobem se dá říci, že moje setkání během BPART! s Dianou, Joy a Jiřím byla i setkáními s mými vnitřními partnery.

Kapitola 1: Hledání, kam patřím, v *místě ztraceném*: skutečné setkání Ivana Vyskočila

První fáze BPART! projektu se uskutečnila v Brně. V první etapě jsme pracovali s místní romskou menšinou a zkoušky probíhaly mezi sociálním centrem (Káznice) na hlavním náměstí ghetta a veřejnou knihovnou uprostřed brněnského Hlavního náměstí. Mexický taneční soubor Foco alAire¹⁹ tehdy měl na starosti umělecké vedení. Navrhli, abychom vycházeli z principů inscenace *LOStheULTRAMAR*, které bychom zarámovali jako procesí. Za užití minimalistických pohybů, zatímco budeme držet stálý puls v chůzi, a hledat spojení se zúčastněnými (členy profesionálního souboru, členy romské komunity a publikem) prostřednictvím externalizace emocí. Praxe se členy komunity se děla většinou prostřednictvím pravidelných workshopů, ve kterých se pracovalo na krocích průvodu v náhodných duetech. Duetová práce vyžadovala dívat se jeden druhému do očí při provádění minimalistických tanečních kroků a nechat navenek vyplouvat jakékoli emoce, které se objevily. Pamatuji si, že mnoha Romům, kteří se projektu účastnili, bylo velmi nepříjemné dívat se tak dlouho do očí a vyjadřovat emoce tak nevyrovnaným způsobem.

Vstupovali jsme do července 2022 a já jsem do projektu přicházela s těžkým kufrem drsných a bolestivých životních zkušeností, kterými jsem prošla během předchozích měsíců. Ve skutečnosti jsem se připojovala k podniku, jehož cílem bylo pracovat z upřímné emocionální otevřenosti a místa zranitelnosti, aniž bych na takový úkol měla kapacitu. Bylo nad slunce jasné, že jsem se na tuto činnost necítila připravená, a tak jsem se rozhodla místo toho uplatnit své herecké schopnosti a „představení“ provést správně a profesionálně. Plakala jsem a smála se u duetových cvičení vypočítavě a efektivně, jako robot na autopilota. Jednoho dne, v jednom z těchto duetových cvičení, jsem byla spárována s dívkou z romské komunity, které se v tomto kontextu zdálo být obzvláště nepříjemně; Později jsem se dozvěděla, že se

¹⁹ Další informace o Foco alAire na <https://focoal aire.com.mx/>, [cit. 23.6.2023].

jmenovala Diana. Vypadala velmi nervózně. Bylo pro ni obtížné udržet oční kontakt; její pohled se neustále pohyboval nahoru a dolů a otáčela hlavu do stran, jak hledala oporu u svých vrstevníků, kteří také dělali stejné cvičení v náhodných dvojicích. Bylo patrné, že tam nechce být a dělat to, co jsme dělali, ale z nějakého důvodu tam zůstala a účastnila se. Když jsem si uvědomila její obrovské nepohodlí, pomyslela jsem si: „No, dnes to nepůjde, ona tu nechce být a já jsem jako robot.“ Obě jsme se cítily hrozně. Myslela jsem, že udělám, co zmůžu, se svými hereckými nástroji, a po zkoušce si půjdu do svého pokoje odpočinout, a že zítra bude další den. K mému velkému překvapení však v okamžiku, kdy se naše oči setkaly uprostřed toho nejnepříjemnějšího okamžiku, jsem skutečně pocítila že mohu této osobě, o které jsem nic nevěděla a s níž jsem nesdílela žádné kulturní rysy, plně důvěřovat. A právě v tu chvíli jsem odhodila ostražitost a ozval se opravdový pláč. Okamžitě jsem si pomyslela: „Laro, ty to tak kazíš. Kde je tvoje profesionalita?“ A právě tady přišlo moje druhé velké překvapení (protože stále byl prostor pro další překvapení!), ta dívka, patřící k takzvané marginalizované komunitě, pro jejíž podporu projekt probíhal, mě podržela. Od té doby, i když jsme si kvůli jazykové bariéře moc nepovídaly, jsme se vždy zdravily se zvláštní náklonností a sdílely upřímný úsměv, takový, který začíná v srdci, a ne v koutku úst.

Od té doby se můj pocit vlastní náležitosti v projektu a já sama úplně změnily. Otevřela jsem se zážitkům a setkáním, která přijdou, a mohu upřímně říci, že to byl jeden z nejsvětějších zážitků mého života. To byla moje první zkušenost opravdového spojení s neznámým člověkem, s nímž jsem na první pohled neměla moc společného v rámci BPART! projektu. Po tomto však přišlo mnoho dalších podobných setkání, která s postupem a vývojem projektu sílila na kvalitě a jasnosti. Myslím, že to, co jsem zažila, se nejvíce blíží skutečnému setkání, o kterém Ivan Vyskočil mluvil: „Jak již bylo řečeno, může jít a často jde o rozvoj psychosomatické

zdatnosti pro kreativní komunikaci, a tedy pro hlubší a přesnější „vodivou“ empatii; pro pochopení a přijetí druhých; a pro setkání v pravém slova smyslu“.²⁰

Dokážu bez pochyb pojmenovat smysluplné paralely mezi záměry Ivana Vyskočila vnímat divadlo jako setkání v rámci jeho DJ experimentů a autentický a nepředvídatelný moment spojení, který jsem právě podrobně popsala ze svých prvních zkušeností v BPART! projektu. Během mých zážitků z DJ, kdy se mi podařilo najít nějaké momenty volné expresivity a upřímných setkání se sebou samou, si nepamatuji, že bych cítila ono světlo ze svého setkání s Dianou. V následujících odstavcích ohledávám, proč.

1.1. Ke schopnosti smrti a jinakosti

Nyní využiji popsanou situaci mého setkání s Dianou jako dveří ke vstupu do disonance mezi automatizovaným způsobem života (ve kterém je přežití jedinou starostí jednotlivce) a schopností jednotlivce zemřít během života, tedy schopností být transformován. opravdovým setkáním s *jinakostí*²¹. Ivan Vyskočil se také zabýval tímto zásadním sporem mezi automatizovaným způsobem obývání života a jeho autentickým obýváním, které zahrnuje jeho světla a stíny.

We don't give anyone any subjects or topics and, if possible, we don't work with imitation or suggestion because what we are after is independent, distinctive, authentic, authorial, original and creative.²²

²⁰ Ve VYSKOČIL, Ivan. (Inter)acting with the Inner Partner [online]. dostupné z: <https://www.ivanvyskocil.cz/html/english.html>, [cit. 23.4.2023].

²¹ Koncept vytažen z eseje “La agonía del Eros”, a článku “The Violence of “WE”: Politicizing Identification”. Viz Byung-Chul Han, *La agonía del Eros*, Barcelona: Herder, 2014; a Elin Diamond, “The Violence of “WE”: Politicizing Identification”, *Critical Theory and Performance*, ed. Janelle G.Reinelt a Joseph R. Roach (The University of Michigan Press, 2010).

²² Nikomu nedáváme žádné náměty ani témata a pokud možno nepracujeme s napodobováním nebo sugescí, protože to, o co nám jde, je nezávislé, osobité, autentické, autorské, původní a kreativní. Ve Ivan Vyskočil, “A Discussion with Ivan Vyskočil about (Inner)Acting with the Inner Partner”, *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*, Brkola, Praha, str. 11 (2012). Z češtiny přeložil Alexander Komlosi.

Co se týče stínů, konkrétně se zabýval obvykle nepříjemným pocitem, kdy nevíte, „co dál“²³. Tento pocit neovladatelnosti je tím, co znepríjemňuje praxi DJ, alespoň v jejích začátcích, nejvíce. Takové nepohodlí rezonuje s Finkovými slovy v *Oáze štěstí*, když nám připomíná, jak naše vědomí konečnosti utváří naše chování a nutí nás jít za štěstím.²⁴ Uvědomění vlastní nevyhnutelné smrti tedy činí z náležení a vztahování se dva z hlavních základních pilířů, které nám, lidem, pomáhají neupadnout do hrůzné propasti vědomí našeho individuálního zániku. Pohled druhého na mě působí jako zrcadlo identifikace a uznání; stejně tak neumenšitelná jinakost druhého vyžaduje mé sebeovládání (pokud mým přáním není druhého pozřít jako konzumuji rychlé občerstvení). Jinými slovy, věřím, že opravdový vztah si ve mně žádá malou smrt a naopak, abych umožnila výměnu prázdných míst, která umějí pojmout *jinakost*.

We all strive after *eudaimonia* (felicity)—but we are in no way agreed as to what it is. (...) It belongs to the profound paradoxes of human existence that we, in incessantly chasing after *eudaimonia*, do not reach it, and that, in the full sense of the term, no one is to be counted happy before death. As long as we breathe we are caught up in a precipitous decline of life. We are entranced [hingerissen] by the urge to complete and fulfill our fragmentary being. We live in the prospect of the future.²⁵

²³ Ivan Vyskočil nazval situaci, kdy nevíme, co bude dál, bodem, ke kterému všichni v rámci praxe DJ dojdeme. Kdy nevíme kde se v záchvatu onoho momentu zachytit, odkud pokračovat. Viz článek Ivan Vyskočil, "Subject: Stage improvisation" [online], *Institute for Research into and Study of Authorial Acting* (leden 2023), dostupné z: <https://www.autorskeherectvi.cz/> [cit. 23.6.2023].

²⁴ Situace omezenosti, tedy ta, která má konec, charakterizuje lidskou bytost jako takovou, ale zároveň naše toužící konstituce zdůrazňuje přání překonat omezení, "překročit" referenční rámce. V rámci (sebe)uvědomění smrti Fink zdůrazňuje stav úzkosti lidským bytostem vlastní, pramenící z této nutné vzdálenosti mezi tím, po čem je touženo (očekávání a budoucnost), a tím, co je prožíváno (přítomný okamžik a minulost), tedy naše zoufalé hledání štěstí (*eudaemonia*). Tato snaha nám umožňuje překročit "mód přežití" a navázat hlubší a intenzivnější vztahy; proto, jak Fink zdůrazňuje, "pouze živá bytost, "která má ve svém bytí právě toto bytí za téma" (Heidegger), může umírat, pracovat, bojovat, milovat a hrát si".

Viz článek Eugen Fink, "OASIS OF HAPPINESS: Thoughts on the Ontology of Play", *Purlieu. A Philosophical Journal*, roč. 1. č. 4. str. 20-42 / 112 (jaro 2012).

²⁵ "Všichni usilujeme o *eudaimonii* (štěstí) – ale v žádném případě se neshodneme na tom, co to je. (...) K hlubokým paradoxům lidské existence patří, že v neustálém honbě za *eudaimonií* k ní nedosáhneme, a že v plném smyslu toho slova nelze nikoho před smrtí považovat za šťastného. Dokud dýcháme, jsme zachyceni strmým úpadkem života. Jsme uchváteni [hingerissen] touhou dokončit a naplnit naše fragmentární bytí. Žijeme ve výhledu do budoucnosti".

V tomto bodě bych si dovolila ocitovat Byung-Chul Hana²⁶ a jeho esej *Agonie Eróta*, kde cituje²⁷ Marsilia Ficina, humanistického filosofa z renesance, který uvádí, že „láska je nejzlobnější mor, odcizuje člověka od své vlastní přirozenosti a přináší mu tu cizí“.²⁸ Tento korejský myslitel tvrdí, že nemůžete milovat druhého, není-li zbaven své *jinakosti*. Pokud odmítneme veškerou *negativitu*²⁹, milovaný se stává pouhým produktem k pozření nebo je vnímán jako prodloužení nás samých. Podle této logiky

Viz článek Eugen Fink, "OASIS OF HAPPINESS: Thoughts on the Ontology of Play", Purlieu. A Philosophical Journal, roč. 1. č. 4. str: 20-42 / 112 (jaro 2012), str. 8.

²⁶ Byung-Chul Han je filosof, kulturní teoretik a esejista z Jižní Koreje, který v současnosti sídlí v Německu. Jeho texty zkoumají dopad technologie na lidský život, individualismus, psychologii neoliberalismu a komunikaci v moderním světě. Mezi jeho knihy patří "The Burnout Society", "The Transparency Society" nebo "The Agony of Eros".

²⁷ I když to Ivan Vyskočil v "Subject: Stage improvisation" zmiňuje pouze jako vedlejší poznámku, vážím si jeho obhajoby kopírování v DJ, byť je jen v uvozovkách. Představuje tak myšlenku kopírování nikoli jako plagiátorství nebo nedostatku originality, ale jako "přijímání" druhého ve vlastní tělesnosti. Podle Ivana Vyskočila, imitace a obrát, pokud jsou co nejpřesnější bez toho aniž by se uchylovaly k výsměchu, jsou velmi efektivními způsoby jak si uvědomit a nabýt módu a struktury akce. Navíc trénujeme i empatii skrze snahu se vzájemně pochopit a poznat, a takto poznat i sebe sama a komunikovat se sebou též způsobem, jako s druhými. Tím pádem je možné vnímat kopírování v DJ jako způsob citování jinakosti. Zde chci taky zmínit Brechta jako autora DJ a jeho obhajobu "The Art of Quoting" jakožto vzorek světové literatury.

Vzpomeneme-li si, že Brecht žil v době vzestupu a následků fašismu během válečného období ve 20. století, jeho přístup k originalitě/kopii dialogu je zvyrazněn jako užitečný nástroj k utváření revolučních tvrzení o politice umění ve společnosti masové kultury a ekvalizace. Takovýto přístup se zdá být značně podobný sociálním potřebám v České republice v době, kdy pan V začal se svým výzkumem v DJ v 60. letech, když individualita a autentičnost byly hluboce nevídanými prvky uvnitř komunistického režimu.

Viz Ivan Vyskočil, "Subject: Stage improvisation" [online], *Institute for Research into and Study of Authorial Acting* (leden 2023), dostupné z: <https://www.autorskeherectvi.cz/> [cit. 23.6.2023]; a Martina Musilová, "Stanislavski in Dialogical Acting with the Inner Partner – In the Neighbourhood with Brecht", *Stanislavski Studies Practice, Legacy, and Contemporary Theater*, roč. 6, č. 1, 79–83 (únor 2018).

²⁸ Viz Byung-Chul Han, *La agonía del Eros*, Barcelona: Herder, 2014, str 17.

²⁹ Autor textu "Agonie Eróta" v této eseji tvrdí, že negativita je jinakost, myšleno jako atopie jinakosti, která je podstatnou pro erotický zážitek. Erotický zážitek předpokládá asimetrii a ztělesnění jinakosti, aktivování a dobrovolné vyprázdnění sebe sama. Následně poté eroze jinakosti vede ke krizi lásky. Korejský myslitel uvažuje nad tím, že jsme ztratili tuto atopii jinakosti protože žijeme v přesycené společnosti positivity a rostoucího narcisismu. Narcisistický subjekt se nemůže negativně vyhranit vůči jinému stvoření ve prospěch sebe sama (což by byla podmínka sebeúcty) a místo toho hledá v druhém pouze potvrzení sebe sama. Upozorňuje na to, že naše současná kultura neustálého vyrovnávání nedává prostor negativitě, jelikož všechno je zahlazeno a zploštěno, aby se mohlo stát objektem konsumerismu. Byung-Chul Han definuje tento sociální obraz jako "peklo rovnosti".

Viz Byung-Chul Han, *La agonía del Eros*, Barcelona: Herder, 2014.

Byung-Chul Han naznačuje, že v dnešní době rostoucí pozitivizace a domestikace lásky postrádá životodárnou sílu *negativity* a vytváří depresivní narcistickou společnost. Síla *negativity* spočívá v představě, že věci jsou aktivizovány a urychlovány pouze svými protiklady³⁰. Ivan Vyskočil rád užíval výrazu zázračné “protipóly”.

There are situations in which we interact with our inner partners spontaneously. They are wonderfully polarized, full of contrast - a play of opposites. There are a number of other situations in which this happens too, but the ones we have mentioned are the principal ones. It usually happens to us in secret, when we're alone, but in public too, sometimes. But it's not as if we wanted it to happen in public. It's just that we forgot ourselves. We didn't notice. And then how awkward it is! We must save face! We'd rather disappear. Or perhaps we act as if nothing really happened and ham it up even more, drive it up to the level of clownery.³¹

Řekl, že když v DJ nastane klaunský moment, dostaví se též pravý opak. Objeví-li se polarizovaný protiklad (tím je jinakost, negativita, alterita), dojde k osvobození. Když se jeden pól plně vyjádří, druhý se může objevit a stát se komplementárním protikladem. Jde o osvobození, které může přinést proměnu, protože každá postava objevující se v DJ přináší specifické tělesné napětí a vyjádření konkrétní energetické

³⁰ Jak komentuje i Martina Musilová ve svém článku o historii a dynamice praktikování DJ, protiklady zde nejsou čteny jako kontrastní, ale také jako vzájemně se doplňující v neustálém dialogu.

Viz Martina Musilová, "Stanislavski in Dialogical Acting with the Inner Partner – In the Neighbourhood with Brecht", *Stanislavski Studies Practice, Legacy, and Contemporary Theater*, roč. 6, č. 1, 79–83 (únor 2018); a Byung-Chul Han, *La agonía del Eros*, Barcelona: Herder, 2014.

³¹ “Jsou situace, ve kterých se spontánně stýkáme se svými vnitřními partnery. Jsou úžasně polarizované, plné kontrastů – hra protipólů. Existuje řada dalších situací, ve kterých se to také děje, ale ty, které jsme zmínili, jsou hlavní. Obvykle se nám to stává tajně, když jsme sami, ale občas i na veřejnosti. Ale není to tak, že bychom chtěli, aby se to stalo veřejně. Jen jsme na sebe zapomněli. nevšimli jsme si. A pak, jak je to trapné! Musíme si zachovat tvář! raději zmizíme. Nebo se možná chováme, jako by se ve skutečnosti nic nestalo, a ještě víc to posouváme, doháníme na úroveň klaunství.”

Ve Ivan Vyskočil, “A Discussion with Ivan Vyskočil about (Inner)Acting with the Inner Partner”, *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*, Brkola, Praha, str. 2-3 (2012). Z češtiny přeložil Alexander Komlosi.

konfigurace. Uvolnění takového napětí může tyto rigidní energetické vzorce pozměnit.

Přístup tohoto ražení mi připomíná kritiku Elin Diamond³² vůči agresivně buržoaznímu „my“ vytvořenému v devatenáctém století kvůli podmínkám, které poskytuje mimesis dramatickému realismu.³³

1.2. Věc realismu

Domnívám se, že původ skepse Elin Diamond vůči dramatickému realismu, kterou Ivan Vyskočil přejímá při obhajobě *Malých scén*³⁴ a aplikuje v praxi DJ, lze částečně osvětlit upřesněním historického kontextu. Ocituji slavný Picassův výrok: „Umění je lež, díky níž si uvědomujeme pravdu“, čímž chci zahrát drobnou předehru myšlenky hyperrealis³⁵. *Hyperrealismus* mluví o neskutečnosti, která má za cíl ukázat všechny

³² Elin Diamond je přední vědeckou pracovnící v oblasti divadelních a performativních studií, která je známá svým významným přínosem do diskurzu feministické, genderové a queer teorie v divadle. Své odborné znalosti předala mnoha univerzitám, čímž se výrazně zapsala do problematiky prolínání genderu, sexuality a performance v akademickém a divadelním kontextu.

³³ V eseji "The Violence of 'WE': Politicizing Identification" Diamond zkoumá, jak užívání slova "my" v jazyce a performanci může být politicky manipulativní a vyčleňující. Zdůrazňuje jeho potenciál v rámci utváření jednoty ale také v rámci exkluze a násilí vůči těm, kdo nezapadají do dominantního narativu. Diamond upozorňuje na nutnost kriticky analyzovat mocenské dynamiky stojící za konstrukcí kolektivní identity a jejich dopad na sociální a politické vztahy.

Viz Elin Diamond, "The Violence of 'WE': Politicizing Identification", *Critical Theory and Performance*, editor: Janelle G.Reinelt a Joseph R. Roach (The University of Michigan Press, 2010).

³⁴ Ivan Vyskočil byl jednou z vůdčích osobností českého divadelního hnutí malých forem v 60. letech. S obhajobou Malých scén upřednostňuje intimitu a tvořivost nejen na jevišti, ale také prosazuje tvůrčí vztahování se k práci, ke společnosti, k sobě samému a k životu. Přístup Malých scén usiluje o rozvoj kvalitních lidských vztahů se zaměřením na obyčejnost, všednost, a také nabízí možnost udržet stav "amatérství". Ivan Vyskočil obhajuje amatérismus, ve smyslu schopnosti amatéra udržet si svěží pohled, který profesionál již ztratil, neboť je existenčně závislý na jevišti. Amatér tedy není pod tlakem, aby někomu něco dokazoval, a to ani sám sobě. Podle Ivana Vyskočila je na Malé scéně nejpodstatnější setkání. Zdůrazňuje, že možnost intimity, kterou tento performativní formát nabízí, poskytuje možnost takového setkání a činí z divadla, jeho slovy, jakousi "dílnu lidskosti".

Viz Ivan Vyskočil, "Small Stage Forms or How to Go About It?", *Institute for Research into and Study of Authorial Acting* (prosinec 2021), dostupné z: <https://www.autorskeherectvi.cz/> [cit. 23.6.2023].

³⁵ Výraznou inspirací pro pana V. a jeho vrstevníky byla bezpochyby estetika uměleckých avantgard z počátku 20. století (futurismus, kubismus, surrealismus, dadaismus atd.). Můžeme je chápat jako druh hyperrealismu, který se snaží zachytit veškerou komplexitu reality. Touto realitou, o níž mluvím, se

možné perspektivy jedné stejné reality; „podvrh“ (fikce), který vede k autenticitě (skutečnosti), a proto bojuje s tím, co bychom mohli nazvat *maskou ideality*³⁶, plnou rezonancí devatenáctého století. Předpokládám, že tato myšlenka je základem všech brechtovských aspektů, aplikovaných do značné míry v další klíčové disciplíně KATaP nazvané Autorská prezentace³⁷, založené na zkoumání DJ.

rozumí doba první světové války, nástup fašismu v Evropě, následná druhá světová válka a její dopady na geopolitické soupeření. Lidé obývali příliš obskurní a komplikovanou realitu, kterou nebylo možné zachytit naturalistickým nebo realistickým výrazem. První a druhé avantgardní hnutí se snažilo proniknout do útrobu lidského metavnímání, aby hlouběji pochopilo lidskou psychiku a přirozenost se všemi jejími světlými i temnými stránkami.

Historický kontext převzatý z přednášek Dějin současného umění na UDG (Universitat de Girona), od výzkumníků v oblasti dějin umění Ll. Faixedase a A. Balzaca.

³⁶ Umělecké dědictví 19. století je založeno na symbolismu, velmi silném uměleckém hnutí (paralelním k naturalismu), které bylo kolébkou avantgardy a které je chápáno jako poslední velké umělecké globální hnutí 19. století. Symbolismus se zrodil jako odmítnutí realismu, hledající útočiště ve fantastických světech poezie, mytologie a náboženství. Sublimací myšlenky umění se symbolismus snažil vyhnout pocitu zápachu prohnilé společnosti plné pokrytectví a dekadence. Taková společnost byla plodem průmyslové revoluce a silných polarit bohatství. Velké říše, obývané různými národy a různými neintegrovány etnickými skupinami, ve svém majestátním celku plodily obrovské kapsy bídy a hladu. Symbolismus se snažil zprostředkovat idylickou představu o tom, jaká by tato realita měla být, místo toho, aby ukazoval syrovou pravdu doby. To, co je známé jako maska ideality, tedy spočívá v cíli symbolismu: zamaskovat nepříjemnou realitu předložením vize dokonalosti. Řada inscenací charakteristického českého absurdního humoru rámuje události v určitém historickém kontextu - brechtovské historizaci -, která často vykazuje dekadentní estetiku připomínající tento symbolistický projev samozhášecího světa.

Historický kontext získaný z přednášek Dějin současného umění na UDG (Universitat de Girona) badatelů v oblasti dějin umění Ll. Faixedas a A. Balzac; viz také Marco De Marins, *El nuevo teatro: (1947-1970)*, Barcelona: Paidós, 1988, str. 14-20; a webové stránky profesora RESAD Pabla Igleasiase Simona <http://alumnos.pabloiglesiassimon.com/lecciones/indiceleccioneshistoria.html>, [cit. 23.6.2023].

³⁷ Autorská prezentace funguje jako situace, v níž lze sloučit a aplikovat všechny psychosomatické disciplíny se kterými KATaP pracuje. Měla by být volnou tvorbou sama o sobě, reagující na skutečné zájmy a požitek každého studenta. Podle zásad autorského herectví jako cesty výzkumu směřující k autentickému jevištnímu projevu je nejdůležitější, aby představení zůstalo po celou dobu otevřené, aby herec (jednající osoba) nemohl nic předstírat, tím se pak jeho součástí může stát i publikum. Musí také ztělesňovat základní východisko trojitě koncepte obsažené v DJ, tj. dialektickou jednotu autor-herec-divák, což umožňuje "otevřenou dramatickou hru".

Další informace o autorově prezentaci naleznete v člancích: Ivan Vyskočil, "Subject: Stage improvisation" [online], *Institute for Research into and Study of Authorial Acting* (leden 2023), dostupné z: <https://www.autorskeherectvi.cz/> [cit. 23.6.2023]; Martina Musilová, "Stanislavski in Dialogical Acting with the Inner Partner – In the Neighbourhood with Brecht", *Stanislavski Studies Practice, Legacy, and Contemporary Theater*, roč. 6, č. 1, str. 79–83 (únor 2018); a Jan Hančil, "Autorské herectví jako dialog", *Institute for Research into and Study of Authorial Acting* (listopad 2022).

Tím, že souhlasím s Picassovým tvrzením a uznávám, že „realismus“ není neměnnou pravdou, tvrdím, že stylizovaná a/nebo groteskní estetika často viděná v autorských prezentacích může usnadnit posuny v naší interpretaci a spojení s našimi vnitřními pravdami. Vzdálenost, kterou nabízí stylizace a groteska, ponechává dostatek prostoru k otázkám sebe sama a ke zpochybnění kontextu.³⁸

Vědomá stylizace může fungovat jako brechtovský *Verfremdungseffekt*³⁹ a defamiliarizovat to, co ideologie (a take performativita) může (zdánlivě) "normalizovat", "učinit přijatelným", a "neuniknutelným". Skrz několik dekonstruuujících zcizovacích efektů⁴⁰, většinou užívaných v autorských prezentacích, divák se může přestat identifikovat s charakterem (nebo charaktery), aby mohl porozumět strukturálnímu kontextu. Můžeme tak vytvořit zjevné slepé uličky vycházející z pravidel společenské hry a pak poskytujeme podmínky, abychom se na sebe mohli dívat jako na herecké konstrukce. A nyní znovu použijí citát, abych poukázala na slova Elin Diamond, pro toto téma velmi výmluvná: „Realismus je víc než jen interpretace reality přecházející jako realita; vytváří „realitu“ tím, že své diváky umísťuje tak, aby rozpoznali a ověřili její pravdy. (...) Právě těmito identifikacemi realismus tajně posiluje (i když polemizuje) sociální uspořádání společnosti, o kterém tvrdí, že je jejím zrcadlem. (...) Je to univerzalizující model

³⁸ Absurdní divadlo je divadelní žánr, který vznikl v polovině 20. století. Vyznačuje se tím, že se odchyluje od tradičních konvencí, zkoumá nesmyslnost a iracionalitu lidské existence. Absurdní humor se vyznačuje nesmyslnými dialogy, nelogickým jednáním a situacemi, které se vzpírají vysvětlení. Poukazuje na nesmyslnost lidského chování a podněcuje k zamyšlení nad smyslem života. Mezi hlavní představitele patří Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Harold Pinter a Edward Albee. Groteskní styl, který se vyskytuje v absurdním divadle, posiluje zkreslení, absurditu a popírání norem. Vyvolává silné emocionální reakce, od pobavení až po nepříjemné pocity nebo hrůzu. Silně ovlivnil avantgardní divadlo s pozoruhodnými dramatiky, jako byli Antonin Artaud, Luigi Pirandello a Fernando Arrabal.

Viz Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York, Anchor Books, 1961.

³⁹ Viz Bertolt Brecht a Eric Bentley, "On Chinese Acting", *The Tulane Drama Review*, 6, no. 1, 130–136 (September 1961).

⁴⁰ Uvedme jen některé z brechtovských A-efektů, které se běžně používají v autorských prezentacích KATaPu: stylizované herectví, směsice různých typů textuality (epické/lyrické/výpravné), kontrastní rytmy jako zpomalené a zrychlené tempo, použití hudby, vytváření emocionálního odstupu tím, že o sobě mluvíme ve 3. osobě nebo mluvíme o přítomnosti a časujeme v minulosti, použití smyček a opakování a použití epického vyprávěče nebo hereckého gesta.

pravdy, znovuzavedení společenského statutu quo, prosazování kulturní disciplíny, jež přivedla v tomto století klasickou mimesis pod až kritickou kontrolu. (...) Stanovuje normativní pravidla inkluze a vyloučení, podle nichž lze posuzovat text, ať už je to text hry nebo text něčího chování“.⁴¹

1.3. K pojmu sebedistance a osvobození

Řekla bych, že přístup Ivana Vyskočila, aniž by měl za cíl léčit společnost nebo být etický, by mohl být skutečně etický a pomoci růstu společnosti jako celku. Protože v mezeře vytvořené principem *sebedistance* (další Vyskočilův nástroj odrážející brechtovské aspekty, jež nás odcizuje automatickým identifikacím), dovolujeme nepředvídatelnosti existovat, a dovolíme tak existovat i dvojznačnosti, můžeme tak dovolit existence I onomu "co dál". Ivan Vyskočil definuje moment neznalosti, "co bude dál" jako chvíli "disharmonie", do níž se vkrádá nuda, přičemž podtrhává důležitost nudy, aby mohla být přítomna tvořivost. Základní myšlenkou je, že setrvání v tomto upřímném prostoru nejistoty nás dříve nebo později přivede do okamžiku uvědomění, kdy na nás ono „jak“ zasvítí. Tahle znalost "jak" nás nevyhnutelně vyvede z otravného "co dál" scénáře a odvede nás do situace "co když". 'Perspektiva "co když" nás zbaví nutnosti soustředit se na výsledky z hlediska ekonomického pohledu na akt života – a tak nám otvírá prostor pro mnoho nových, hravých možností.⁴²

K rozšíření našich symbolických limitů proto může pomoci hra z DJ Ivana Vyskočila ,tady a teď“. Jak zdůrazňuje Eugene Fink, protože lidské bytosti jsou jak receptory, tak procesory, při našem setkání s realitou nikdy nedosáhneme konečné bezprostřednosti, což znamená, že nikdy nemůžeme zachytit konečný přítomný

⁴¹ Elin Diamond, "The Violence of "WE": Politicizing Identification", *Critical Theory and Performance*, ed. Janelle G.Reinelt a Joseph R. Roach (The University of Michigan Press, 2010), str. 406-407.

⁴² Viz Ivan Vyskočil, "Subject: Stage improvisation" [online], *Institute for Research into and Study of Authorial Acting* (leden 2023), dostupné z: <https://www.autorskeherectvi.cz/> [cit. 23.6.2023].

okamžik. Prostřednictvím DJ se však předpokládá, že člověk bude schopen vytvořit *posvátný prostor*⁴³ a zkušenost vlastní bezprostřednosti v něm. S takovou zkušeností lze rozpoznat vzdálenost mezi očekáváním budoucnosti a „tady a teď“. Tato mezera mezi námi a námi samotnými odhaluje prázdný prostor, který nám umožňuje hrát, abychom se přiblížili a vzdalovali se od sebe a všeho symbolického materiálu kolem nás. Ivan Vyskočil tento pohyb nazýval ‚vyjít ze sebe‘ a pak ‚návrat k sobě‘, a to je základ toho konceptu sebedistance⁴⁴, zásadní v přístupu Ivana Vyskočila k divadelní tvorbě a zasazené do filozofie katedry.

(...) the leader emphasizes the necessity of “going out of yourself” and “coming back toward yourself” as well as “going into yourself” through voice and speech; and that it is necessary that the voice and speech, the vocal and spoken expression, be interaction.⁴⁵

Pracovat ze ztělesněné zkušenosti v přítomném okamžiku znamená neustálé křížení teorie a praxe, jež umožňuje přehodnocování a přemýšlení a při odchodu vše znovu procítit a provnímat. Utíká od deterministického způsobu života. DJ pracuje za stejným účelem. Člověk, který zažije úspěšnou zkoušku DJ, při uplatnění principu sebevzdálenosti Ivana Vyskočila ‚dovolí‘ tělu a mysli hrát si a zůstane jejím pouhým pozorovatelem. Naše bytost objevuje sebe samu jako objekt a subjekt zároveň, přičemž si všímá, že nás ostatní pozorují. To vyžaduje pokoru. Tato pokora našeho pozorného stavu stimuluje jemné smyslové receptory v těle, kterých si obvykle nevšímáme a které spouštějí naši intuici. Když pracujeme s intuicí, stáváme se

⁴³ Profesor Johan Huizinga přirovnal akt hry/hraní si k posvátnému prostoru a tento vztah také odpovídá principům DJ. Podle Huizingy takový prostor vytvářel v rituálech archaický člověk, který byl uchvácen fenoménem života. Sebeuspokojující úkon hry přirozeně přispíval k blahu skupiny tím, že vytvářel prostorové oddělení od běžného života skrze krásu a tajemství.

Viz Johan Huizinga, *Homo ludens*, London, Routledge & Kegan Paul, 1949.

⁴⁴ Ivan Vyskočil, “(Inter)acting with the Inner Partner” [online], dostupné z: <https://www.ivanvyskocil.cz/html/english.html>, [cit. 23.6.2023].

⁴⁵ „(...)vedoucí zdůrazňuje nutnost „vyjít ze sebe“ a „vrátit se k sobě“ a také „jít do sebe“ prostřednictvím hlasu a řeči; a nutnost toho, aby hlas a řeč, hlasový a mluvený projev byly interakcí“. Tamtéž.

rádiovými senzory vstupů a výstupů kolem nás díky praxi pozorování a jednání zároveň. Z tohoto stavu pocházejí naše spontánní projevy, a tak se spontánní podoba, kterou přítomný okamžik nabývá, stává ústředním bodem pozornosti.

Cvičení DJ Ivana Vyskočila si klade za cíl podporovat otevřenější a výraznější formu komunikace, kterou popisuje jako posilování psychosomatické zdatnosti k podpoře kreativní komunikace a hlubší „vodivé“ empatie.⁴⁶ Domnívám se však, že zde je risk přílišného rozvinutí této osvobozující vlastnosti bez zohlednění širšího obrazu, kontextu, který neustále sdílíme s jinakostí, a pak se může objevit nedostatek pocitu vlastní odpovědnosti. Například, když začnu hravě tančit uprostřed ulice, když se rozsvítí zelená pro auta, protože to tak cítí moje vnitřní dítě, mohla bych způsobit velkou a zbytečnou škodu sobě i ostatním. Jediný způsob, jak neztratit tento dospělý pocit vlastní odpovědnosti při zkoumání dítěte nebo klauna v nás, je vědomě zvážit kontext, ve kterém se naše hravost odehrává. Tím se vyhneme tomu, abychom upadli do dětinského (ve špatném smyslu slova), egocentrického náhledu na hru o existenci.

Otázkou až do tohoto bodu by bylo, proč se z tohoto vnitřního dítěte, míněného k tomu, abychom ho spontánně uvolnili někdy stává rozmazlený tvor a role dospělého se ztrácí. Není možné, že kontext je příliš bezpečný, ve stejné třídě jsou vždy stejní lidé, stejné generátory zpětné vazby? Možná tento kontext, průběhem času omílaný znovu a znovu, dává vzniknout jakési smyčce, která blokuje cestu ke zlepšení kvality našich vztahů vytvořením izolované vztahové bubliny. Nemůže se stát, že vnitřní dítě potřebuje ve svém spontánním projevu kolektivní strukturu, která ho obsáhne, což si nutně vynucuje obětování určité míry spontaneity? Podle mého osobního názoru lze svobodu nalézt pouze v rámci struktury, protože žijeme v omezené realitě a svoboda má smysl pouze tehdy, když je žita z vědomí těchto hranic; jinak už to není svoboda, ale jakási existenciální anarchie, kde "cokoli jde". Skutečnost opakování udržovaného stavu sebezkoumání, bez rámečků, ve veřejné samotě (takže, i když je

⁴⁶ Tamtéž.

pozorován vnější pohled), v bezpečném prostoru (zkušebna nebo cvičebna) může vést ke stavu nadměrné ochrany, která dokáže odcizit subjekt od vědomí kontextu, který obývá a sdílí s ostatními subjekty. V souladu s touto myšlenkou jsem osobně pochopila koncept osvobození nebo inhibice jako ekvivalent svobodné volby ve schopnosti vyladit a přenastavit naše (obvykle automatizované) reakce, které nás bez práce na nich zotročí.

1.4. K opětovnému nalezení svého místa a sociálnímu rámci

Vyskočilova hra na svobodu nám umožňuje zpochybňovat a dokonce objevovat sebe samé i v náročných kontextech, kde se můžeme cítit vyloučení nebo ochuzeni o prostor a čas prostě být. Flexibilizace naší symbolické kapacity díky DJ nám umožňuje představit si obývání sebe sama a svého kontextu jiným způsobem než obvykle, a to je velmi podobné hlavnímu kouzlu a silnému aspektu uměleckých intervencí ve veřejném prostoru, jako je BPART! projekt. Znovu definovat sami sebe, znovu se objevit, nově si představit sebe a prostory, které obýváme, prostřednictvím nových způsobů vzájemného vztahu. Máme tedy schopnost znovu najít své místo v životě, a to jak individuálně, tak kolektivně, kdykoli cítíme potřebu zlepšit kvalitu našich různých vztahových kontextů.

Upřímně věřím, že spontánnost navržená Ivanem Vyskočilem v rámci DJ má možnost zlepšit kvalitu vztahů, protože i při setkáních s Dianou a Joy umožnila autentická spojení výnor spontánnosti. Mám však také pocit, že spontánnost DJ vyžaduje umírněnost nebo možná přímější zapojení do vnějšího kontextu, jinakosti kolem nás. Při mých interakcích s Dianou a Joy bylo zásadní uznání kontextu a obě strany přitom podstoupily určitá rizika. Ve skutečnosti jsme byli všichni vystaveni stejné míře rizika, které bych nazvala horizontálním. Tím myslím, že mezi zúčastněnými subjekty bylo třeba najít společnou snahu a ochotu. V situacích DJ možnost nezapojit se umožňuje, aby nebezpečí zůstalo ve vertikálním vztahu mezi pozorovateli, bezpečnými z voyeurské pozice, a jedinou osobou vystavenou praxi

DJ. Takže okamžiky, kdy pro mě DJ fungovalo, byly chvíle, kdy si přihlížející lidé užívali, že jsou v této situaci se mnou, a bylo to patrné. Vlastně se mi osvědčilo, když v situaci byl přítomen sociální rámec bytí spolu s jinakostí a pocitem s ní spojeným. Momenty, kdy pro mě zkušenost DJ nefungovaly, byly buď proto, že jsem se cítila odpojená od ostatních (jako v situaci „čtvrté stěny“), nebo proto, že jsem se cítila ostatními posuzována (jako v hierarchické situaci). Ivan Vyskočil říkával, že v ideální situaci DJ tam ostatní, kteří sledují cvičícího, hrají jeho vnitřní partnery, a proto by měli být oporou: „Jeden člověk jde nahoru před ostatní, do prostoru, na jeviště, do středu pozornosti – přející pozornost, jak často říkáme a zdůrazňujeme”.⁴⁷

Aby to fungovalo, nemohou soudit, protože pokud ano, nemůžeme tomu říkat partner a žádný tanec se pak nekoná. Partnerství vyžaduje vzájemné naslouchání a vzájemnou spolupráci. Zde přichází klíčový rozdíl. Když existuje skutečná vůle nebo účel něco aplikovat v naší sdílené realitě, péče nabývá na nejvyšší důležitosti. Navíc se nikdy nevyskytuje v předem promyšlené komfortní zóně; člověk musí tento pocit pohodlí znovu spoluvytvářet pokaždé, když dojde k setkání s jinakostí. Proto, vezmeme-li v úvahu rizika spojená se skutečným využitím, přijetí pečujícího přístupu se stává zásadním, protože dláždí cestu k radosti a něžnosti. Vytváření prostoru pro skutečné vyjádření naší individuality, jako v kontextu DJ, se proto stává smysluplným, až když se zaměříme na ostatní. Nenaznačuji, že DJ nelze použít v situaci, kdy jdeme po ulici, ale zdůrazňuji, že individuální aktivace prospívá, když přijímáme jinakost, což nám umožňuje zůstat v tekutém stavu bytí, neustále znovu číst, přehodnocovat a znovu přikládat sami sobě význam v sociálním rámci uvnitř toku života.

⁴⁷ Tamtéž.

Kapitola 2: “Létat nemohu, zato spadnout ano”. Nalézání krásy a příjemnosti v pádu

Druhá fáze BPART! projektu probíhala na Islandu od ledna do února 2023, tentokrát ve spolupráci s členy komunity uprchlíků a žadatelů o azyl. Zkoušky a workshopy se konaly v různých centrech a prostorách poskytnutých islandskou vládou mezi městy Reykjavík, Reykjanesbaer, Hafnarfjordur a Kopavogur. Umělecké vedení této části projektu měl na starosti choreograf Stefano Mazzotta⁴⁸, vedoucí italské taneční skupiny Zerogrammi⁴⁹, který pracoval v linii pohybového divadla, jež rezonovala s přístupem Eugenia Barby a Odin Teatret.⁵⁰ Výchozím bodem tvorby byla jejich původní inscenace, *Elegia delle cose perdute*, ale na rozdíl od *LOStheULTRAMAR* od Foco alAire bylo cílem práce s *Elegia delle cose perdute* dekonstrukce, rekonstrukce a opětovné vynalezení inscenaci se zahrnutím všech úprav vyvstanuvším ze zásahů členů komunity během zkoušení. Dílo bylo ze sta procent

⁴⁸ Stefano Mazzotta je choreograf a tanečník známý svou tvůrčí a produktivní prací v souboru Zerogrammi, kde působí jako choreograf a umělecký ředitel od roku 2005. Svou uměleckou vizi buduje ve znamení kontaminace žánrů a jazyků, jejímž výsledkem je plynulý a sugestivní tanec, který zahrnuje každodenní gesta. Mazzottova tvorba, inspirovaná vizí Itala Calvina a divadlem těla Eugenia Barby, usiluje o komunikativní lehkost a na své tvůrčí cestě se řídí pocitem naléhavosti a nutnosti.

⁴⁹ Více informací o souboru Zerogrammi naleznete na <https://www.zerogrammi.org/>, [cit. 23.6.2023].

⁵⁰ Eugenio Barba je italský divadelní režisér a zakladatel experimentálního divadelního souboru Odin Teatret, který působí v Holstebro v Dánsku. V komunitních workshopech jsme si vyzkoušeli mnoho fyzických her s komponenty ve stylu Odin Teatret, například variace na cvičení “odolávat a vzdát se” kde se lidé pohybují volně po prostoru a alternují mezi momenty odolávání a momenty úplného podrobení se gravitaci; nebo hra s “tělem-kostrou”, ve které je prozkoumáváno samotné tělo a jeho bohyby a speciální pozornost je kladena na klouby a strukturu kostí. Nicméně jedním z nevíce využitých nástrojů v *Elegia Delle cose perdute* byla práce s rytmem, který facilitoval vzájemné poslouchání za účelem vytváření intenzivních a propojených interakcí.

Eugenio Barba a Odin Teatret prozkoumávají koncept rytmu a pracují s ním do hloubky za účelem vytváření silné přítomnosti na jevišti a lepšího vztahu s obecnstvem. V rytmickém vzorci je třeba dbát na ticho a pomlky, kterých si v běžném životě příliš nevšímáme, jelikož jsme často přeplnění zvuky a vjemy zvenčí. Rytmus zhmotňuje trvání akce prostřednictvím jakéhosi pulzu, který naznačuje ticho a pauzy (čekání a očekávání). Člověk se tedy promítá do něčeho, co si často neuvědomuje a co vyžaduje hluboké a pozorné naslouchání. Přidáváním rytmické kolektivní akce do veřejného prostoru přidáváme také nový způsob obývání a cítění v takovémto každodenním místě a otevíráme jej tak symbolické možnosti stát se prostorem vyjímečným. Rytmus je z mnoha důvodů klíčovou součástí tréninku v rámci propojené kolektivní performance, především proto, že náleží do oblasti tzv. “Jak”. To už samo o sobě je výpovědí o prožívání života, které je proto z podstaty politické.

Viz kapitola “Rhythm” v Eugenio Barba a Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology*, London a New York, Routledge, 1991, str. 241-247.

ve službách společné tvorby s komunitou. První týden byl věnován pouze práci na choreografických aspektech mezi tanečnický skupiny Zerogrammi a tanečnický BPART!. Po tomto týdnu team-buildingu jsme začali rozvíjet workshopy s různými skupinami uprchlické komunity. Ke svému velké překvapení si pamatuji rozdíl, který jsem vnímala mezi prací s romskou komunitou v Brně a uprchlickou komunitou na Islandu.

Komunita uprchlíků neměla svůj vlastní prostor, stejně jako Romové v Brně, kteří patřili do ghetta. Navíc uprchlíci na Island přicházeli z míst celého světa, takže na rozdíl od homogenní skupiny v Brně se ukázalo tohle místo jako velmi heterogenní. Zpočátku bylo směšování kultur výzvou. Některé kultury silně spojené s určitými náboženstvími měly specifická omezení týkající se „tančení“ na veřejnosti nebo veřejného odhalování způsobem, který nebyl v souladu s jejich přesvědčením (toto mělo tendenci ovlivňovat více ženský kolektiv než mužský). Kromě toho bylo několik účastníků ve zlomové životní situaci vysokého nervového vypětí. Buď čekali na odpověď na svou žádost o azyl, nebo již byli informováni o jejím zamítnutí a čekali pouze na vyhoštění. Často byli deportováni do zemí s válečnými konflikty nebo tvrdými diktaturami, kam někteří z nich nikdy ani nevstoupili, protože se již narodili v evropské zemi jako uprchlíci. Islandské počasí v té době navíc bylo dost nevlídné a nebylo snadné udržet energii.

Z této fáze BPART! projektu mám do paměti vrytý jeden konkrétní obrázek, který mi utkvěl jako obzvláště krásný z SBK Hangar, bývalého autobusového nádraží vyřazeného z provozu v Reykjanesbaer. SBK Hangar jsme dostali na workshopy a závěrečné představení, ale byl to zanedbaný prostor. Barva na stěnách padala z několika vrstev a podlaha byla nerovná, čas od času tvořila kaluže vody ze sněhových bouří, které se vkrádaly pod dveře a které jsme museli před každou zkouškou vytřít. Ze všech prostor připravených pro BPART! Projekt v různých městech, ve kterých jsme pracovali, byl SBK Hangar tím s nejchudším vybavením

pro strašný chlad islandské zimy. Přesto jedna z mých nejmilejších a nejkrásnějších vzpomínek na tu dobu patří do tohoto nevlídného, sešlého prostoru.

Joy byla nigerijská žena z uprchlické skupiny v Reykjanesbaer. Když se poprvé přišla zúčastnit jednoho z workshopů, vzpomínám si, že mě šokovalo, jak celou hodinu během více zkoušek nosila na zádech své dvouleté dítě. Očividně byla unavená a několikrát se potřebovala zastavit, aby se posadila a odpočinula si, ale překvapilo mě, že se neustále usmívala; bylo vidět, že se jí líbily herní aktivity, ať už byly v jakémkoli formátu. V jednom ze sezení s touto skupinou navrhl Stefano Mazzotta jednoduché cvičení, jak začít spolutvůrčí práci *Elegia delle cose perdute*. Spočívalo v tom, že jsme šli všichni společně stejným směrem, vždy vpřed stálým a rytmickým tempem (jako procesí nebo napodobení mytologického obrazu *Il quarto stato* od Giuseppe Pellizy da Volpeda), zatímco společně předváděli choreografii vytvořenou členy komunity, sestávající z posloupnosti jejich gest. Když jsme šli vpřed, z jednoho konce SBK Hangar na druhý, strohým bývalým autobusovým nádražím se rozléhala etnická hudba. Byla to píseň, kterou si vybral jeden muž ze skupiny uprchlíků, která mu připomněla jeho rodnou zemi - už si nevzpomenu jakou, ale bylo to někde na středním východě euroasijského kontinentu. Mezitím venku štípala oranžová sněhová bouře do dveří a oken hangáru.

Zatímco jsem šla skupinou více ke konci v průvodu, Joy s dítětem na zádech stála trochu přede mnou, ale přitom nevedla. Stále jsme se navzájem ve skupině dostatečně neznali, ale cvičení nám připadalo intenzivní a propojené. Na konci gesta, když hudba stále hrála, se Joy otočila a široce se usmála. Naše pohledy se setkaly a slza jí stekla po levé tváři, když se její úsměv rozšířil. Okamžitě jsem cítila, jak se mi za očima tlačí záplava slz, ale snažila jsem se to zadržet, protože na workshopu nám dal tanečníky Červený kříž a říkali, abychom se nenechali unést emocionalitou intenzivních osobních situací uprchlíků, protože by jim to nepomohlo. A tak mi proti mé vůli jen stekla slza po tváři. V mém případě nevím, jestli to byla pravá nebo levá tvář, ale vzpomínám si, že naše pohledy při setkání byly naplněny

pocitem vzájemné vděčnosti a opravdového zápalu a kdo ví, možná ještě něčím jiným. Ještě to neumím popsat.

Proces na Islandu byl obzvláště inspirativní. Nějak se nám všem podařilo vytvořit kontext hravosti a radosti v těžkých časech pro mnoho tamních lidí. Společně jsme vytvořili kus plný krásy, ve kterém bylo místo pro každého a k jehož vzniku každý přispěl. Poslední den mezi loučením bylo ve vzduchu cítit mnoho kontrastních pocitů, ale především pocit naplnění.

2.1. Ke kráse: *Elegia delle cose perdute* v prostoru SBK Hangar

Ačkoli produkční tým trval na provedení zkoušek a uvedení finálního díla v divadle s optimálními podmínkami pro techniku a účastníky, prostor nám nakonec dali v HANGAR SBK. Když o tom přemýšlím, uvědomuji si, že kdybychom to nakonec představili v jiném prostoru, vhodnějším a „vyšperkovanějším“, krása, kterou ten kousek vyzařoval, by byla úplně jiného rázu. Byl by můj okamžik setkání s Joy stejně intenzivní a smysluplný, kdybychom nebyli v SBK Hangar?

BPART! projekt obsahuje mnoho prvků postdramatického divadla⁵¹ což považuji za zvláště atraktivní, neboť v konkrétním případě islandské části fungoval SBK Hangar jako nalezený prostor. Nebyl to prostor určený k pořádání představení a to nakonec fungovalo náhodně jako další dramaturgický prvek *Elegia delle cose perdute*, protože jeho výběr nebyl předem promyšlený. Jeho atributy jako nepoužívaný

⁵¹ Termín "Postdramatické divadlo" se začal používat pro označení experimentálních divadelních forem, které se začaly objevovat ve Spojených státech v 60. letech 20. století, a zaměřuje se v podstatě na experimentování a inovace v oblasti scénických umění. Používá se k popisu široké škály současných performativních postupů, jako jsou Wooster Group, Robert Wilson, Pina Bausch atd. Divadelní performance z postdramatické perspektivy je vnímána jako společná "událost" a výrazně se zde uplatňuje "vizuální dramaturgie". Některé z hlavních charakteristik, kterými se odlišuje od činoherního divadla, jsou: přerušování lineárního vyprávění nebo děje; použití textu jako fragmentu v koláži různých překrývajících se divadelních prvků, které se mohou v performativním aktu objevit současně; předložení široké škály materiálu divákům a ponechání interpretace významu v jejich rukou; a nebo možná implementace prvků avantgardního, experimentálního a performativního divadla.

Viz Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, London a New York, Routledge, 2006.

veřejný prostor jej učinily pro akci zcela jedinečným. SBK Hangar se ukázal jako společenský prostor, který ztratil svou původní veřejnou funkci a změnil se v opuštěný prostor obsahující pouze přízraky toho, co bylo kdysi jeho účelem. Byl to prostor, který dával hodně prostoru neviditelnému, tomu, co je přítomno v nepřítomnosti. Takové vlastnosti nás vybízejí k otázce toho, co je zobrazeno a co je skryto před naší každodenní pozorností. Díky otevřenému prostorovému uspořádání a svobodě pohybu všech účastníků (tanečníků, členů komunity, hudebníků a publika) bylo vše, co patří k periférii, postaveno do vizuálního středu. Myslím, že to bylo nejvýraznější a nejsmysluplnější na tom, co jsme tam dělali, držet v centru pozornosti během celého procesu, nejen představení, vše, co patří na periférii, k neviděnému. Takový zvláštní stav pozornosti zůstal v mnoha z nás ještě nějakou dobu poté.

Dekadentní estetika⁵² hnutí avantgardy, k níž Vyskočil také patří, ač se vymezoval jasným anti-ilusionismem, nakonec stejně tvoří scénické prostory plné iluzí. Původní kus *Elegia delle cose perdute* v sobě beztak obsahoval dost dekadentní poezie, chápán jako poetika hledající o pravdu syrové estetiky, která slouží jako užitečný

⁵² V letech 1870-1914 se mezinárodní vztahy stále více komplikovaly a napínaly kvůli soupeření mezi mocnostmi, vedenými ekonomickými a koloniálními zájmy a touhou po mezinárodní moci. To vedlo k závodům ve zbrojení a vytváření antagonistických bloků, které nakonec vyvrcholily první světovou válkou v roce 1914. Důsledky této ničivé války vyvolaly hlubokou zášť a připravily půdu pro další, ještě ničivější válku o dvě desetiletí později. V této souvislosti se objevila estetika dekadence, která ovlivnila "divadlo smrti" Tadeusze Kantora, zejména v jeho zásadním díle "Mrtvá třída" (1975). Kantorův inovativní vzorec spočíval ve vytváření sekvencí imaginárních ztělesnění, fragmentovaných událostí a absurdních scén, které sloužily jako umělecké ilustrace mechanismů paměti. Kantorův jedinečný koncept stavěl performeru do pozice objektu, stíral hranice mezi subjektem a objektem a z performance samotné činil skutečnost. Tento přístup vytvořil éterický prostor, kde člověk jako performující objekt nutí obecenstvo vnímat dílo ve vztahu k jejich vlastním vzpomínkám a percepce objektů.

Kontext je odvozen ze seminářů divadelní antropologie, vedených Prof. PhDr. Janou Pilátovou. Více informací o T. Kantorovi a Divadle smrti viz Tadeusz Kantor, *Teatro de la muerte y otros ensayos*, Barcelona: ALBA, 2010.

nástroj k dosažení toho, čemu Artaud⁵³ říkal syrová, nahá pravda, což byl jeden z vedoucích konceptů avantgardního hnutí.⁵⁴

Tato úpadková estetika v *Elegia delle cose perdute* mi připomíná dva skvělé raně avantgardní výtvarníky mimo divadelní kontext, které při snaze vykreslit tajemnou a snovou atmosféru. *Páté Elegie* od R.M.Rilkeho (1875-1926), inspirované Picassovým (1881-1973) obrazem *Rodina Saltimbanques* (1905), srovnává cirkusáky a básníka k potulným nomádům při hledání něčeho, co mohou hledat jen sami. V *Páté elegii* Rilke akcentuje tíhu odsouzení těchto tuláků za to, že jsou mimo konvenční parametry života, za to, že patří k periférii: prokletí marginality a bohabojnosti.

“¿Pero quienes son ellos, dime, los ambulantes,
esos un poco más fugaces aún que nosotros mismos,
los urgentemente retorcidos, desde pequeños, por qué
-¿por amor de quién?- voluntad nunca satisfecha?”⁵⁵

⁵³ Antonin Artaud byl francouzský dramatik, básník a divadelní teoretik 20. století, který věřil, že skutečná krása spočívá ve schopnosti umění konfrontovat a zneklidňovat diváky a zpochybňovat zavedené konvence spojené s racionalitou řízenou civilizačními normami. Artaudovo divadlo bylo známé jako "Divadlo krutosti" a vycházelo z myšlenky, že umění by mělo fungovat jako zrcadlo skutečnosti a odrážet skutečnou prvotní povahu lidstva. Tato divadelní krutost, která odkazovala na emocionální a psychologickou intenzitu, měla prostřednictvím provokace osvobodit diváky od společenských omezení.

Kontext je odvozen ze seminářů divadelní antropologie, vedených Prof. PhDr. Janou Pilátovou. Více informací o Artaudovi a Divadle krutosti viz Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, New York, Grove Press, 1958.

⁵⁴ Ivan Vyskočil se narodil v dubnu 1929 v Praze a patří ke skupině jevištních umělců, která je poznamenána tragickým historickým kontextem tehdejší Evropy. V konkrétním případě Ivana Vyskočila byla jeho profesní a pedagogická dráha poznamenána zejména událostmi po druhé světové válce a kolektivní ostrakizací, která provázela "normalizaci" komunistického režimu v České republice. Uprostřed všech těchto společensko-politických kontroverzí založil Divadlo Na zábradlí (1958), později, v roce 1963, se stal uměleckým šéfem Salónu Reduta a založil Nediadlo. Zde pokračoval v experimentování skrze happeningy a absurdní divadlo, a s dalšími prvky neoavantgardního hnutí, jako jsou ruské antiiluzionistické divadelní formy, fragmentace, diskontinuita, abstrakce nebo minimalismus. Odtud se postupně odvíjela jeho koncepce studia psychosomatických disciplín a skutečného herectví.

Viz <https://www.ivanvyskocil.cz/menu.html> [cit. 23.6.2023] a Martina Musilová, "Stanislavski in Dialogical Acting with the Inner Partner – In the Neighbourhood with Brecht", *Stanislavski Studies Practice, Legacy, and Contemporary Theater*, roč. 6, č. 1, 79–83 (únor 2018)).

⁵⁵ „Ale kdo to je, řekněte mi, ti kočovníci?! Ti, kteří jsou o něco pomíjivější než my,/ naléhavě pokroucení, od malička,/ pro čí - pro čí lásku?! -k čí lásce?- nikdy neuspokojí?“

Surovost a dekadence se ve své „ošklivosti“ staly nezbytnými pro zobrazení reality v období avantgardy kvůli tomu, co ráda nazývám neviditelností krásy. Obnovení Finkovy myšlenky, že naše vědomí smrti dodává životu intenzitu kvůli existenciální naléhavosti, kterou generuje, bychom mohli také stanovit, že „ošklivost“ posiluje skrytou krásu.⁵⁶ Věřím, že veškerá tato dekadence a syrovost skrývá latentní vykoupení významu krásy, jako otrhaný výkřik utlačovaného optimismu, skrytý impuls vzpoury a naděje. Přestože zobrazuje hořkou temnotu lidstva, v tomto smyslu se domnívám, že poetika dekadence vyzařuje něhu.

Podle mého názoru plasticko-dramatické splynutí náhodného (nebo snad osudového?) setkání inscenace *Elegia delle cose perdute* s prostorem SBK Hangar ponořilo všechny účastníky do magického světa snů a vzpomínání prostřednictvím neviditelné krásy, kterou nešlo vnímat jen očima. Mluvím o kráse, která pochází ze zažitého života, která se nevyhnutelně otiskuje do a vyzařuje z každého těla. K takovému projevu není nutné mít žádné zvláštní dovednosti, protože stačí jen žít. Praxe DJ také hledá manifestaci tohoto prožitého života prostřednictvím vědomého naslouchání vlastnímu tělu. Taková pozornost k sobě nám má umožnit vystoupit z egoického prostoru a nechat vyplout na povrch to, čím už jsme. V případě DJ také není k dosažení tohoto cíle zapotřebí žádných zvláštních dovedností, protože všichni už obýváme sami sebe. Rozdíl mezi jedním a druhým zážitkem je v tom, že jedna věc je opakovaně pozorně naslouchat sobě, pod pozorováním ostatních (jako v publiku), a druhá je toto pozorné naslouchání opakovaně prožívat společně s ostatními, v reciprocitě. Tedy vždy toho druhého zahrnout do svého naslouchacího

Viz Raines Maria Rilke, *Elegias de Duino*, Madrid: Hiperión, 2005, str. 55.

⁵⁶ "Neviditelností" krásných věcí se zabývá i Artaud, který vysvětluje, jak "krása" zakrývá "pravdivost" popisovaného a má nás přitažlivostí. Pojetí krásy, které Artaud kritizoval, patřilo k povrchnímu vnímání krásy, které považoval za vlastní uměleckým formám, zaměřeným spíše na konzumaci líbivosti skrze zrak, aby vyvolaly příjemnou explozi smyslů. Krása, kterou Artaud hledal, však nespočívala v tom okouzlivícím a příjemném, ale v něčem transcendentálním. Hledal takovou formu uměleckého zážitku, která by pohnula, otřásla a vyvolala hlubokou změnu v nitru člověka. Proto měla jeho vize krásy rozbít iluzi a dosáhnout autentičtějšího pochopení lidské existence.

Viz Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, New York, Grove Press, 1958.

dialogu, aby se z toho všeho nestal izolovaný zážitek, který pak nemohu uplatnit ve svém každodenním životě. Jednoduchým příkladem toho, co se snažím vyjádřit, je situace, kdy úspěšná vnitřní rovnováha nastává pouze v duchovních ústraní daleko od spěchu rušných jader civilizace. Stav vnitřní rovnováhy musí být dosažitelný i mezi shonem, protože hlavně ve své použitelnosti v naší sdílené realitě se stává cenným.

Na tomto místě mohu propojit obhajobu *Malých scén* Ivana Vyskočila s centralizací periferie v procesu tvorby a provedení *Ellegia delle cose perdute*. V obou situacích se to, co je zdánlivě nedůležité, stává klíčovým. To, co je považováno za zbytečné na tělesném výrazu v prostoru DJ, se stává ohniskem. Experiment DJ se pak stává procesem, který nám má usnadnit všimnout si jako hodnotného, co se zdá nedůležité, co patří na okraj, a umožnit, aby se takové „periferní“ projevy projeví. Tím, že dostávají pozornost při obsazování centra, získávají pozornost, a tak se tyto „periferní“ výrazy stávají součástí celku.

2.2. K osvobození a hravosti: *Posvátný prostor*

Paradoxní předpoklad, že skutečnost může být plně pochopena pouze iluzí jako obranou tajemství (nepoznaného), čtu coby podmínku pro mluvení o posvátnu, které profesor Johan Huizinga⁵⁷ umísťuje do pole hry. Podle Huizingových úvah v *Homo Ludens* je hra okouzující, protože představuje dočasně omezenou dokonalost v nedokonalém světě; proto bývá krásný a sympatický. Uvádí, že hra má napětí, neboť se pohybuje mezi lehkovážností a extází, což jí dává etickou hodnotu, která na hřišti přináší pravidla (limity). Mimořádná povaha hry buduje to, co Huizinga nazývá posvátným prostorem, který nám umožňuje překonat úroveň vážnosti, protože vytváří určitý řád v a z chaosu existence.

⁵⁷ Viz kapitola “Nature and significance of play” v Johan Huizinga, *Homo ludens*, London, Routledge & Kegan Paul, 1949, str. 20-26.

Stejně jako různé textury a barvy drobných segmentů, které odhalily oprýskané nánosy barev na stěnách v SBK Hangar, nám vícenásobné vrstvy krásného setkání *Elegia delle cose perdute* připomněly, že každý je kronikářem vlastního života. Proto kontextualizace vyžaduje čas, protože nemůžeme ignorovat, že jsme všichni synové a dcery svých vlastních poměrů. Jinými slovy, jsme nespolehliví vypravěči, neznalí postupných deformací našich vzpomínek a zapomnění, ale schopni generovat nové reality, které můžeme vyvolat v množství scénářů pod „řízenou deregulací“ naší představivosti. Představivost vytvořená ze zmanipulovaných vzpomínek, nejen naší intimní selektivní paměti, ale také dědičností historické genetiky ovlivňující kolektivní paměť, která vytváří univerzální imaginaci, již můžeme ritualizovat, ať jsme odkudkoli.⁵⁸

Formally speaking, there is no distinction whatever between marking out a space for a sacred purpose and marking it out for purposes of sheer play. The turf, the tennis-court, the chessboard and pavement-hopscotch cannot formally be distinguished from the temple or the magic circle. The striking similarity between sacrificial rites all over the earth shows that such customs must be rooted in a very fundamental, an aboriginal layer of the human mind.⁵⁹

V DJ je výzva k hravému zkoumání vztahu k sobě samému podobná této myšlence zažít „kontrolované upuštění od kontroly“ v různých scénářích. Je to cesta, na které

⁵⁸ Tato myšlenka se shoduje s teoriemi švýcarského psychiatra a psychoanalytika Carla Gustava Junga (1875-1961), autora, který rovněž studoval na katedře autorské tvorby a pedagogiky. Jung navrhol, že kolektivní nevědomí v sobě uchovává univerzální symboly, archetypy a témata, které se dědí a jsou společné všem lidem. Podle jeho vize tyto univerzální symboly, představující základní lidské zkušenosti, ovlivňují naše myšlenky, pocity a chování na hlubší, nevědomé úrovni. Kolektivní paměť je v Jungově psychologii pojem, který formuje chování, hodnoty a kulturní identitu prostřednictvím sdílení vzpomínek a zkušeností v rámci společnosti nebo kultury. Jung věřil, že kolektivní vzpomínky, pocházející z kolektivního nevědomí, se přenášejí z generace na generaci prostřednictvím mýtů, symbolů a rituálů a vytvářejí společné kulturní dědictví, které lidi spojuje.

Viz Carl Gustav Jung, *Archetypes and the Collective Unconscious*, New Jersey, Princeton University Press, 1981.

⁵⁹ „Formálně řečeno, neexistuje žádný rozdíl mezi vyznačením prostoru pro posvátný účel a jeho vyznačením pro účely pouhé hry. Trávník, tenisový kurt, šachovnice a poskoky na chodníku nelze formálně odlišit od chrámu nebo magického kruhu. Nápadná podobnost mezi obětními obřady po celé zemi ukazuje, že tyto zvyky musí být zakořeněny ve velmi základní, domorodé vrstvě lidské mysli.“

Viz Johan Huizinga, *Homo ludens*, London, Routledge & Kegan Paul, 1949, str. 20.

jsou opakování a novost dvojicí vzájemně se doplňujících protipólů. Důležité je snažit se dívat na stejnou věc pokaždé jinak, protože to nás může přimět objevit v ní nové možnosti a umožnit nám setkat se s novými výsledky ze stejné zkušenosti. Tento aspekt DJ je možná více spojen s psychologíí, protože rezonuje s psychodramatem a gestaltem. Směr tohoto myšlení souhlasí s tím, že náš dospělý život je plný opakování našich zážitků z dětství. Opakování se dějí kvůli existenci vzorů; vzorců chování, myšlení, přesvědčení atd. Představme si například, že když jsem se jako dítě hádala s otcem, nikdy jsem mu neřekla, co od něj potřebuji, protože jsem nevěřila, že by mě kdy vyslyšel. Pak bych pokračovala v opakování tohoto automatizovaného mechanismu s jinými muži v dospělém životě, ale pokud bych již jako dospělá prozkoumala různé následky tohoto vzorce hraním si s ním v bezpečném posvátném prostoru hry, takové opakování by mi umožnilo znovu zažít různé nové podoby. Ve skutečnosti se takto vzor nikdy neopakuje, ale jedná se o stejný vzor opakovaný v různých kontextech, takže jej lze chápat i složitěji.

Myšlenka opakování je v DJ stěžejní, protože vytváří předstupně nových možností v projevu našeho bytí v každodenních životních hrách. Tento spontánní stav bytí, je-li užíván ve společnosti s pocitem vlastní odpovědnosti, může znamenat šanci na sociální změnu. Pokud například opakovaně zažívám propojená a smysluplná setkání s cizími lidmi, mohu tento způsob prožívání setkání začlenit do své představy o „normálnosti“ a učinit z něj součást mého každodenního života. I když nás BPART! a kontexty DJ staví na hrací pole, ta pozice je revoluční a politická, protože vytváří zkušenost těla a mysli, která se může opakovat v i jindy či na různých místech. Neboť se zodpovědnější svobodou ve vztahu k sobě samým, ve vztahu k lidskému společenství a k celku můžeme přestat vytvářet narcistická pouta a začít se dívat na věci ze širší perspektivy a zkoumat složitější vztahy.

Tento aspekt DJ považuji za zajímavý pro jeho zaměření na lidskou schopnost vytvářet fikci s novou estetikou, která později, ve své ritualizaci, může nakonec

transformovat vzorce chování, jak individuální, tak kolektivní.⁶⁰ Mluvím o vytváření nových estetických realit, možná ještě autentičtějších, než je realita původní, v jejich schopnosti vnímat aspekty existence, které nás přesahují. Z této nové estetiky můžeme vytvářet prostory, ve kterých lze rozpouštět hranice a sdílet rány a jizvy, přikládat jim nový význam a být schopni vyjít ze sebe a překonat bolest. Překročením referenčních rámců se můžeme dostat za hegemonické narativy těl a rozšířit hodnoty, které do nich vkládají sociální interakce ve specifických a místních kontextech. Během naší zkušenosti s BPART! na Islandu vytvořilo hravé spoluvytváření komunitních prostorů za účelem zažít centralizací periferie nový vztahový rámec. Pro ty z nás, kteří jsme spolu obývali tyto kreativní prostory, i když jen po omezenou dobu, to mělo silný dopad na naši duševní pohodu.

Pokora, kterou DJ vyžaduje, je důležitá taktéž kvůli své politické povaze, protože odhaluje možnost neodsuzujícího revolučního postoje vůči sobě samému v bezpečném kontextu hraní (posvátný prostor); jeho krása a tajemnost koneckonců nedovolují soudný pohled. S pokorou jsem se v DJ rozhodně setkala, ale nepřiliš často. Mnohokrát jsem se ocitla v obranném postoji. Po přemýšlení nad aspektem bezpečí jsem dospěla k závěru, že možná to, co odlišuje praxi DJ od přístupů somatického hnutí, se kterými se cítím více v souladu, je to, že přítomnost asistenta v situaci DJ nevyhnutelně implikuje hodnotící rámec. Domnívám se, že DJ vyžaduje příliš mnoho bezpodmínečné důvěry v morálku a etiku asistenta v situaci nerovných mocenských vztahů. I když asistent splňuje požadovaná morální kritéria pro osobu

⁶⁰ K této situaci se dokonale hodí pojem obnoveného chování, který E. Barba uvádí ve *A Dictionary of Theatre Anthropology* a který se vztahuje k estetickým a rituálním představením, což by nám také mohlo připomenout vytoužené výsledky z opravdového setkání, o které pan V. v rámci zkoumání DJ usiluje. Obnovené chování se opírá o myšlenku, že chování má potenciál být odděleno od těch, kteří se chovají, a chování tak může být uchováváno, přenášeno, manipulováno a/nebo transformováno. Skrze opakování se ten, kdo se chová, může znovu chovat prostřednictvím vědomí a paměti, a to buď tak, že je chováním pohlcen (jako při hraní role nebo upadnutí do transu), nebo tak, že existuje vedle něj (Brechtův *Verfremdungseffekt*). Jak se v knize zdůrazňuje, "performance znamená: nikdy ne poprvé", neboť opakované chování umožňuje volbu. Tím, že je dána možnost volby, může být chování znovu vybudováno.

Viz kapitola "Restoration of behaviour" v Eugenio Barba a Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology*, London a New York, Routledge, 1991, str. 235-240.

praktikující DJ, stále se jedná o situaci bezvýhradného spoléhání se na úsudky jiné osoby o něčí autenticitě. Takový rámec se může snadno rozvinout do předem stanovených hierarchií. Domnívám se, že v kontextu DJ může asistent hromadit příliš velkou moc při rozhodování o tom, co je v chování vedeného autentické a pravdivé, a co není. Takto může žák začít přestat vnímat sám pro sebe a nenajde svou vnitřní svrchovanou autoritu. Nežádoucí úsudek může být zvláště nebezpečný v heterogenním kontextu, kde dochází ke střetům kultur. Kdo je v takovém kontextu vhodným pomocníkem při rozhodování o pravosti? Všichni nosíme svá osobní a kulturní břímě a podle mého názoru je nejúčinnějším způsobem, jak tyto komunikační bariéry rozpustit, vzájemné vystavení se riziku vztahu. A abychom zabránili tomu, aby takové vystavení bylo zahlcující, můžeme se vztahovat z minima, z energie, z nejjemnějších vrstev našeho bytí, která se zdá být „bezpečným kontextem“ nezbytným k tomu, abychom mohli podstupovat přiměřená nebezpečí.

2.3. K užívání si: proudění mezi druhými dvěma dobami valčíku

Tváří v tvář všem výzvam si pamatuji, že jsem se podívovala umu, s jakým Stefano vedl workshopy a proces tvorby a vedl naše energie s lehkostí radosti ze života. Workshopy byly založeny na hrách s pohybem a fyzickým kontaktem, aby se rozvinula znalost a důvěra prostřednictvím těla v akci a potažmo i energie. Vždy jsme začínali s velkým kruhovým formátem a od kruhu jsme se posouvali do dalších prostorových uspořádání.

Stefano pořád opakoval jednu větu, která mi zůstala vrytá do paměti: „Létat nemohu, zato spadnout ano“. Volnost pádu byla leitmotivem pohybového vzorce, se kterým jsme pracovali. Základním rytmem, který artikuloval celou skladbu, byl valčík. Volba valčíku nebyla náhodná; mělo to svůj důvod. *Elegia delle cose perdute* byla o všem, co necháváte na své životní cestě za sebou. Nerovnováha způsobená ztrátami (velkými nebo malými) destabilizuje naši osu vitální rovnováhy a pokaždé, když něco ztratíme, musíme hledat nový bod rovnováhy, abychom mohli pokračovat

vpřed. Valčík se skládá ze tří taktů, první je ten, který padá na zem a je přesný, ale další dva, které následují, zůstávají viset v nejistotě a vy přesně nevíte, v jakém taktu by měly padat. ale víte, že je musíte udělat. Proto tyto dva kroky hledáte neobratně a tápavě, dokud nenajdete stabilitu toho dalšího.

Ten pocit, že jsem na špatném místě, o němž jsem se zmínila v první kapitole a který lze použít i v těchto dvou posledních krocích valčíku, je u zážitků DJ docela běžný, právě proto, že nevím, „co dál“. Z mých prvních zkušeností z DJ si pamatuji, že onen pocit, že jsem mimo, jako by se pokoušel o moji velmi lidskou potřebu sounáležitosti, což bylo děsivé. Může se snadno objevit, když obýváme roli cizince nebo vyvržence, společenských postav, které se cítí na nesprávném místě podle své definice. Prostřednictvím myšlenky sebedistance v DJ se nevyhýbáme tragédii existence jako bytosti ve svém kontextu⁶¹ tím, že na věc půjdeme s jednoduchou neintelektualizovanou vizí a prostě se poddáme intuici. Přístup DJ se pravidlům nevyhýbá ani nebrání, prostě jim není dána velká moc, protože nejsou chápána jako omezení, ale jako další nástroj nebo hračka, se kterou si lze hrát. Tento druh přístupu je nejbližší postavě klauna, tragické postavě bez intelektuální masky, která pokojně přijímá vlastní hloupost a hraje si s ní jako dítě.

Hry byly jádrem islandské fáze BPART! k zachování prožitku hravosti během celého procesu, protože pohoda všech účastníků byla prioritou. Ivan Vyskočil také vehementně obhajuje v objevování DJ pohodu, „*Tyto situace překypují hravostí,*

⁶¹ Zde odkazují na přirozený stav společenských subjektů. Naše zkušenosti prochází filtry těla, které samo sebe prožívá, a sociální podmíněnosti (pohlaví, rasa, ekonomická vrstva atd.). Proto je kontext přítomen už když se narodíme, stejně jako naše tělo. To znamená, že když se narodíme, jsme již spoustou textu, vloženého do většího textového kontextu, k němuž se musíme vztahovat. Opět použiji citát, tentokrát od pana Gallaghery, dalšího z autorů, na něž se v rámci studií KATaP odkazujeme: "Tělesné chování, projevy a jednání jsou nezbytné pro některé základní formy vědomí (a nikoli pouze podmíněnými nositeli). (...) Ztělesnění s sebou nese zrození a smrt. Narodit se neznamená být vlastním základem, ale být situován jak v přírodě, tak v kultuře. Znamená to vlastnit fyziologii, kterou si člověk nevybral. Znamená to ocitnout se v historickém a sociologickém kontextu, který si člověk nevytvořil. (...) Vždy se již nacházím naživu."

Viz Shaun Gallagher & Dan Zahavi, *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, Routledge, 2008, str.148-149.

pošetilostí a klaunstvím“⁶², ale ne vždy se s tím v praxi DJ setkáváme. Přesto stojí za zmínku, že tělesná zkušenost DJ jistě nabízí příležitost experimentovat s otevřením našeho symbolického vnímání, protože její psychosomatický přístup nám umožňuje rozvinout hlubší vrstvy smyslových percepčních dovedností. Můžeme si tak uzákonit nové způsoby vztahu k sobě samým, být flexibilnější ve svých formách, a tedy mít větší prostor pro zábavu a hravost. Jak vypráví Viktor Frankl⁶³ ze svých zkušeností v nacistických koncentračních táborech, událostmi člověk netrpí; člověk trpí svou interpretací událostí.⁶⁴ Otevření našeho symbolického vnímání, a tedy vzpružení našeho smyslu pro hravost při interpretaci života, by mohlo přispět k rozvoji symbolicky otevřeného systému, který lépe přijímá nejednoznačnost a lépe vyhovuje naší komplexní vztahové povaze.

Ve hře nejsme znepokojení ani narušení, jako jindy v našem jednání, kvůli hluboké nejistotě v naší interpretaci štěstí, jsme. Hra má ve vztahu k běhu života a ke jeho neklidné dynamice, k obskurní logice a uspěchané orientaci na budoucnost charakter uklidněné „přítomnosti“ a do sebe uzavřeného významu – připomíná „oázu“ štěstí, k níž jsme dospěli v poušti touhy po štěstí a hledání podobném Tantalu, jemuž je jindy naše existence podmíněna. Hra nás unáší pryč. Když hrajeme, jsme na chvíli osvobozeni od mechanismu života – jako bychom byli převezeni na jinou planetu, kde se život zdá lehčí, plnější, snadnější [glückender].

Play is not worried and disturbed, as our acting otherwise is, by the deep uncertainty in our interpretation of happiness. Playing has, in relation to the course of life and to its restless dynamic, to its obscure question-worthiness and its forward-rushing orientation towards the

⁶² Ivan Vyskočil, “A Discussion with Ivan Vyskočil about (Inner)Acting with the Inner Partner”, *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*, Brkola, Praha, str. 2 (2012). Z češtiny přeložil Alexander Komlosi.

⁶³ Viktor Emil Frankl (1905-1997) byl rakouský neurolog, psychiatr a přeživší holocaustu, který významně ovlivnil psychologii výzkumem v oblasti logoterapie. Tento přístup se stal zásadním přínosem pro existenciální psychologii a humanistickou psychologii. Jeho kniha “Člověk hledá smysl” podrobně popisuje jeho zážitky z holocaustu a zdůrazňuje důležitost nalezení cíle života, díky němuž našel smysl uprostřed této tragédie.

⁶⁴ Viz Viktor E. Frankl, *Man's Search for Meaning*, Beacon Press, 2006.

future, the character of a pacified “present” and self-contained meaning - it resembles an “oasis” of happiness arrived at in the desert of the striving for happiness and Tantalus-like seeking that is otherwise our condition. Play carries us away. When we play, we are released for a while from the mechanism of life - as though transported to another planet where life seems lighter, more buoyant, easier [*glückender*].⁶⁵

Zkušenost DJ nepochybně ukazuje tuto zvláštnost lidské bytosti jako excentrického tvora, který dokáže „vyjít“ ze svého středu a kriticky se zvážit, schopný se na sebe dívat „zvenčí“. Když člověk jen pozoruje a nesnaží se ovládat se, dítě, idiot, klaun, si začne hrát, protože je to jediná postava, která zbyla. A tak se (vnitřní) války mění v příjemnou hru, která umožňuje člověku dosáhnout lehčího stavu bytí; v případě DJ to může fungovat jak pro sebe, tak pro druhého pozorujícího zvenčí. Nicméně považuji za zásadní zdůraznit, že uspokojuvající zkušenost DJ musí přijít s pocitem lehkosti v tomto spontánním stavu bytí. Tento pocit ‚snadnosti‘ ve své praxi DJ často nenacházím a nevidím jej často ani u ostatních. Nalezla jsem ho však v BPART!, a také jsem to viděla na všech zúčastněných, sice ne pořád, ale většinu času určitě. Takže teď se vracím ke svým nezodpovězeným otázkám své frustraci z nedostatku osvětlujících vjemů, které mi DJ poskytlo, protože mi stále chybí onen „aha!“ moment, o kterém hovořil Ivan Vyskočil.⁶⁶ Je to proto, že praxe nepřekračuje prostor self, nebo, v případě DJ, množných já? Možná proto, že nemá praktické uplatnění v tom, co všichni sdílíme jako prostor reality, co hovorově nazýváme ‚skutečný svět‘? Mohlo by to být proto, že bezpečný prostor, kde se má praktikovat, se ze své podstaty vyhýbá podstupování sdíleného rizika s jinakostí?

Ve světle těchto otázek, které si na závěr zopakují, je tu jeden poslední aspekt, který bych ráda zmínila o projektu BPART! v islandské fázi, který se ve skutečnosti vztahuje i na ostatní fáze. Všechny workshopy, zkouškový proces i provedení finálního kusu

⁶⁵ Viz článek Eugen Fink, "OASIS OF HAPPINESS: Thoughts on the Ontology of Play", *Purlieu. A Philosophical Journal*, roč. 1. č. 4. str: 20-42 / 112 (jaro 2012), str. 9 .

⁶⁶ Viz Ivan Vyskočil, "Subject: Stage improvisation" [online], *Institute for Research into and Study of Authorial Acting* (leden 2023), dostupné z: <https://www.autorskeherectvi.cz/> [cit. 23.6.2023], str.9.

byly prožité něžně. Má hravost a požitek něco společného s něhou? Možná je něco na tom dělat z místa něhy, která generuje kvalitativní změny ve způsobu, jakým se k sobě navzájem vztahujeme, a to mi připomíná opakující se frázi, kterou často slyším na DJ sezeních: ‚Budte k sobě laskaví‘.

Hráli jsme spolu v prostoru HANGAR SBK a všichni jsme riskovali, že každou chvíli podstoupíme stejné riziko pádu. Bylo to sdílené riziko. Nikdo nikoho neopravoval; nikdo nevěděl nic lépe než kdokoli jiný, dokonce ani choreograf. Odvážně jsme drželi pohromadě prožitek v rámci rizika pádu; všem se konečně podařilo propadnout do radosti, alespoň během toho konkrétního období našeho života. K takovému požitku jistě napomohl pohyb, zapojení těla: pohyb kinetické a dalších energií.

Kapitola 3: Práce s tělem a z těla – Vnímání energií. Psychosomatické přístupy:

Třetí a poslední fáze BPART! projektu se uskutečnila v květnu 2023 v Praze a komunitou, se kterou jsme spolupracovali, byli lidé s duševním onemocněním, mnozí z nich byli rezidenti nebo bývalí rezidenti Psychiatrické léčebny v Bohnicích. Tato část projektu byla pod vedením a kurátorkou Michèle Steinwald⁶⁷ a kreativním kolektivem, který sama založila, *44 Arts Productive*.⁶⁸ Workshopy probíhaly souběžně na různých místech v areálu psychiatrické léčebny a v dalších externích spolupracujících centrech pracujících pro reintegraci bývalých vězňů do společnosti. Tyto workshopy byly zaměřeny na nácvik realizace závěrečného vystoupení ve strukturované improvizaci v Bohnických zahradách, za účasti profesionálních performerů, členů komunity a publika, které se chtělo aktivně zapojit. Závěrečné představení se jmenovalo *The River's Course*.

Kromě všeho získaného v předchozích dvou fázích projektu mohu prohlásit, že v této poslední fázi všichni BPART! performeři vytříbili svou citlivost, dokončili svou cestu propojení tance a lidí na základě respektu a vzájemnosti, jednali s péčí a něhou. Kvalita, již jsem získala v pokoře, byla obzvláště objevná. Výrazně to rozšířilo mou schopnost zralého soucitu, aniž bych příliš dávala, ani se přehnaně chránila. Z tohoto období mám v paměti uloženo mnoho okamžiků něhy i vzrušení. Ten, který jsem zvolila jako příklad, nemusí být nutně významnější než ostatní, ale vystihuje pocit, který nás provázel celým procesem.

⁶⁷ Michèle Steinwald je všestranná umělkyně s obsáhlou kariérou v oblasti tance a performance. Tančila s významnými osobnostmi, jako jsou Deborah Hay, Rosas' Bartok a Tedd Robinson. Steinwald byla také součástí prestižních tanečních souborů, včetně Maureen Whiting Company v Seattlu a Cie Ernesto v Bruselu. Po odchodu z taneční a choreografické dráhy přesedlala na pozici kurátorky a projektové manažerky významných uměleckých organizací. Nyní Steinwald působí v USA jako nezávislá kurátorka, komunitní organizátorka a příležitostná spisovatelka, která se aktivně zapojuje do různých aspektů umění.

⁶⁸ Viz <https://www.44artsproductive.com/>, [cit. 23.6.2023].

Jiří byl bývalý chovanec z Psychiatrické léčebny v Bohnicích, který se o projektu dozvěděl prostřednictvím jednoho z externě spolupracujících center. Vzpomínám si, že první den, kdy přišel, působil velmi nadšeně a ochotně se zapojil do jakékoliv aktivity, ač měl očividné pohybové potíže, stejně jako bylo vidět, že je pro něj situace, v níž se octl, náročná. Chodil naprosto v pořádku a byl velmi zdvořilý, ale měl velké problémy s udržením klidové polohy a někdy na něm bylo vidět, že se blíží úzkosti. Během těchto okamžiků se mu začaly trást ruce, pak nohy a později jeho oči skenovaly vše kolem a hledaly nějaký bod rovnováhy. Bylo zřejmé, že udržet se v klidu u něj vyžaduje velké úsilí.

Mnohá z cvičení, na kterých jsme pracovali, zahrnovala fyzickou manipulaci s jinými těly a společné kompozice tvořené v přítomném okamžiku s ohledem na to, jaké jsme měli časové a prostorové prostředky. Byla jsem náhodně přidělena na cvičení „sochy“ s Jiřím a další dívkou. Cvičení „sochy“ spočívalo ve fyzické manipulaci s osobou do určité pozice, v níž jsme pak manipulovaného střídali. V tomto cvičení se mnoho lidí kreativně vyřádilo, vytvářeli kuriózní a zvláštní tělesné kompozice, odtrhli se od postojů spojených s normalitou. Moje skupina na tom nebyla jinak, až na Jiřího, který volil velmi „normální“ pózy. Později jsem se dozvěděla další podrobnosti z jeho životního příběhu. Jiří byl bezdomovec s bipolární poruchou a nikdy nevěděl, kde stráví příští noc a jak ji překoná. Jeho život se točil v prostoru periferie, v nejistotě na okraji společnosti. Navzdory tomu všemu tu byl, odhodlaný hrát s námi hru, přizpůsobovat se pravidlům podle svých schopností a omezení s opravdovým nadšením, díky němuž jsme měli pocit, jako bychom si hráli s užasým, moudrým a hlubokým dítětem. Kromě toho, že ve hře na sochy volil „normální“ postoje, všimla jsem si také, že kdykoli se někdo pokusil držet pozici, která mu byla nepohodlná, Jiří vždy upravil pozici dané osoby tak, aby znovu nabyla pohodlí. Staral se o ostatní.

Tato starostlivost nás provázela celým procesem *The River's Course*, společným zájmem o růst systému založeného na péči, který by nás nastavil na tempo kolektivní odolnosti a živosti.

3.1. Proč při práci vycházet z psychosomatických oborů?

Na úvod bych ráda zdůraznila, že v pohybu je třeba se zabydlet, protože naše vozidlo v tomto životě, naše tělesná schránka, je k pohybu určená a bez něj chřadne. Podle Ivana Vyskočila ta naše část, která jako první reaguje na podnět nudy, když nevíme „co dál“, je tělo. Upozorňoval na to, že tělo k nám promlouvá spontánním gestem nebo fyzickým pocitem.⁶⁹ Tento jazyk souvisí s říší energie⁷⁰ a tudíž i intuice⁷¹, jež se obě řadí do psychosomatických disciplín.

⁶⁹ Viz Ivan Vyskočil, "Subject: Stage improvisation" [online], *Institute for Research into and Study of Authorial Acting* (leden 2023), dostupné z: <https://www.autorskeherectvi.cz/> [cit. 23.6.2023], str. 3-4.

⁷⁰ Energie je široký pojem zahrnující různé interpretace a ve "A Dictionary of Theatre Anthropology" Eugenia Barby se její význam pojí k východní tradici. Koncept energetického pole lidské bytosti se vyskytuje v mnoha duchovních tradicích a kulturách, i když není vědecky uznáván. Předpokládá se, že obklopuje a propojuje fyzické tělo, emoce, mysl a ducha a ovlivňuje zdraví a duševní pohodu. V kontextu divadelní antropologie uvádí Barba příklady jako "ki-hai" v japonském divadle Noh a bojových uměních a nebo indonéským "Santai". "Ki-hai" ovlivňuje soustředění, sílu a vnímání prostřednictvím vokalizace, koordinovaného dýchání a pohybů, čímž se během akce propojujeme s okolním prostorem a časem. Na druhé straně "Santai" zkoumá hercova Tři těla, z nichž každé je pro výkon zásadní, a rezonuje s trojitým modelem Dialogického jednání. Fyzické tělo zahrnuje hmatatelné aspekty, jako jsou svaly a kosti, Psychofyzické tělo propojuje fyzické jednání s emocemi a Tělo divákovy představitivosti existuje v myslí diváků, formované hercovým ztvárněním. Barba klade důraz na holistický přístup, synchronizaci těchto těl pro účinnou přítomnost umělce a hlubší propojení s publikem, což vede k rezonujícím zážitkům na jevišti.

V této práci se zaměřuji na pojetí energie podle Barby v kontextu divadelní antropologie a jejího významu pro herce a diváky.

Viz kapitola "Energy" v Eugenio Barba a Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology*, London a New York, Routledge, 1991, str. 72-92.

⁷¹ Koncept intuice zkoumám na základě svých zkušeností s různými pohybovými technikami a postupy získanými za posledních deset let. Konkrétně se zaměřuji na sedm: Alexanderova technika, Feldenkraisova metoda, trénink Body Weather, bojová umění Aikido a Tai Chi, pohybový systém Axis Syllabus a Countertechnique. Tyto postupy a techniky kladou důraz na význam práce s intuicí a postupně mě vedly k pochopení a zkoumání tohoto konceptu. Napříč těmito praktikami má koncept intuice společná témata, jako je zvýšené uvědomování si těla, důvěra v moudrost těla a spontánní reakce na naše prostředí. Každá z nich klade důraz na rozvoj hlubšího spojení mezi tělem a myslí a snaží se cvičicím umožnit pohybovat se s větší efektivitou a autenticitou. V Alexandrově technice intuice zahrnuje naslouchání přirozené inteligenci těla a důvěru v ni, což vede ke zlepšení koordinace a celkového well-beingu. Ve Feldenkraisově metodě intuice spočívá v naslouchání vnitřním prožitkům a důvěře ve vrozenou moudrost, která řídí pohyby, což vede ke zlepšení fyzické a duševní pohody. V Body Weather se intuice kultivuje prostřednictvím zvýšeného uvědomování si těla a instinktivního reagování na prostředí, což vede ke zlepšení improvizčních dovedností a autentickému projevu při vystoupení. V Aikido je intuice známá jako "mushin" neboli "mysl bez myslí", což cvičicím umožňuje spontánně reagovat na protivníky a podporuje harmonii a nenásilí. V Tai Chi intuice zahrnuje "naslouchání" energii (čchi) a intuitivní reakce na změny energie během bojových akcí, což vede k plynulým a přesným pohybům jak v bojových uměních, tak v každodenním životě. Jak v pohybovém systému Axis Syllabus, tak v Countertechnique intuice zahrnuje hluboké pochopení biomechaniky těla v pohybu a důvěru v jeho přirozené reakce. Oba přístupy kladou důraz na plynulost, přizpůsobivost a

Když znovu vzpomenu Finkovu perspektivu, strach ze smrti nás okamžitě posouvá k narcistické hraně existence, ale poznání a přijetí smrti nás zase může přimět kompenzovat tento strach vědomým tréninkem flexibility našich percepčních schopností. Cvičení jemného pole vnímání je jedním z primárních účelů výzkumu DJ. V *The River's Course* bylo zkoumání pohybu z psychosomatické perspektivy páteří celého procesu, protože jsme pracovali s jemnohmotným a neviditelným prostřednictvím hýbajících se těl. Tento přístup je dokonale v souladu s programem KATaP. Nyní musím přiznat, že přesvědčit se o obrovsky léčivém a osvobozujícím potenciálu práce na tělesnu z psychosomatického hlediska byl postupný a zdoluhavý proces. Setkala jsem se s tímto přístupem, když jsem v roce 2018 nastoupila na KATaP a věřím, že právě toto učení mi na všech úrovních posloužilo nejvíce. V této části se to pokusím poctivě popsat.

Zpočátku jsem byla k práci na kurzech a workshopech Somatického pohybu skeptická. Měla jsem za sebou intenzivní fyzický a technicky založený taneční trénink a tato perspektiva v pohybu se mi zdála špatná, slabá a neužitečná pro výsledky, které jsem hledala. Všechny tyto pochyby se však postupně rozplynuly, když jsem si přestala klást otázku, zda je to, co dělám, užitečné, nebo jestli to dělám správně. Tehdy jsem si začala všimnout změn v pohybu a náladě. Něco se uvolnilo a celkově jsem byla plynulejší v pohybu i jemnější v povaze. Všechny tyto jemné změny mě donutily přehodnotit svou představu o podstatě techniky. Jednoho dne jsem si do sešitu napsala: „Musím rozšířit svůj koncept techniky“ a myslím, že toto

tvůrčí vyjádření pohybu s cílem dosáhnout umělecké svobody. Celkově tato různá pojetí intuice zdůrazňují význam vnímavosti, duševní přítomnosti a důvěry ve vlastní tělo a instinkty, čímž podporují hlubší propojení mysli, těla a okolního prostředí v různých kontextech a praktikách.

Viz Michael Gelb & Nikki Beckett, *Body Learning: An Introduction to the Alexander Technique*, Aurum Press, 2005; Pedro De Alcantara, *The Alexander Technique. A Skill for Life*, Wiltshire, The Crowood Press, 1999; Eugen Herrigel, *Zen in the Art of Archery*, Vintage Books, 1953; Moshé Feldenkrais & Tiffany Sankary, "The Art of Learning." *Feldenkrais Illustrated: The Art of Learning, Movement and Creativity Press*, Somerville, MA, 2014.

Viz webové stránky <http://andrescorchero.blogspot.com/>; <https://www.axissyllabusforum.org/>; <https://www.couneretechnique.com/>, [cit. 23.6.2023].

vědomé prohlášení bylo zlomovým bodem, který mi umožnil uvažovat o napojení a naslouchání⁷² jako součástech techniky. Od této chvíle vše dávalo smysl: metoda smyslového experimentování, řeči o energiích a dokonce i přijetí faktu, že technika (chápána z klasické perspektivy) je něco druhotného, protože cílem je najít spojení s vlastním tělem, a to následně rozšířit na možnost spojení s dalšími těly. Existuje mnoho metod a praktik Somatického pohybu, ale nyní bych se chtěla na chvíli zaměřit na metodu Feldenkraisovu⁷³, která byla stěžejní pro mé první krůčky k nahlédnutí somatického tréninku. U praktikování Feldenkraisovy metody je potřeba mít na paměti tři aspekty (možná i během praktikování života): *gravitaci, váhu a odpor*. Přibíráním těchto faktorů do našeho úhlu pohledu pracujeme na homeostáze v těle, tzn. harmonii mezi flexory a extenzory. Jejich harmonizací ve vědomí pracujeme i na hlubších vrstvách vyrovnávacích prvků v našem bytí.

Pravidelným navštěvováním tréninků Feldenkraisovy metody a Somatického pohybu organizovaných katedrou jsem si postupně osvojila metodu učení se založenou na psychofyzické integritě člověka, jejímž cílem je vyvážené rozložení energie harmonizací našich různých užívacích funkcí (fyzické, emocionální a mentální). Takový přístup podtrhuje velký význam rozvoje správného smyslového vnímání pro znovuzískání vztahu s naším smyslem pro kinestetiku⁷⁴, neboť naše smyslové

⁷² Tímto slovem nemám na mysli čistě akustický poslech, ale holistický poslech, který zahrnuje všechny receptory těla. Tedy naslouchání celým tělem.

⁷³ Feldenkrais se pohybuje ve vědomí. Je to proces učení prostřednictvím obezřetného pohybu, které se zaměřuje na to, jak se hýbeme se záměrem upravit zpracování nervového systému a zlepšit organizaci našeho těla. Hlavním cílem tohoto cvičení je zapojit tělo a mysl, jako by šlo o dvousměrnou ulici, ve které se různé prvky pohybují opačnými směry, ale v konstantním proudu. Feldenkrais pracuje se třemi obecnými kategoriemi: dětské pohyby, funkční pohyby a abstraktní pohyby a používá čtyři základní jazyky: pohyb, myšlenky, vjemy/emoce a představivost. Tyto jazyky vykazují neustálou synchronizaci, pohybují se soudržně v nepřetržitém toku. Z Feldenkraisova pohledu by měly být v ideálním případě harmonicky vyvážené, aby zlepšily naše celkové fungování. Klíčovou otázkou ve Feldenkraisově praxi je "Jak se mohu lépe využít?".

Viz Moshé Feldenkrais & Tiffany Sankary, "The Art of Learning." *Feldenkrais Illustrated: The Art of Learning, Movement and Creativity Press*, Sommerville, MA, 2014.

⁷⁴ Kinestezie se týká proprioceptivního smyslu, který umožňuje uvědomovat si tělo v pohybu. Odpovídá na otázku "Kde se nacházím v prostoru?", kdykoli se člověk zapojí do jakékoliv formy pohybu. Je to naše vědomé vnímání polohy a umístění těla v prostoru při pohybu. Efektivita pohybu úzce souvisí s využitím energie. Pro efektivní práci s kinetickou energií je zásadní brát v úvahu čas a přítomný okamžik. Místo vynucených pohybů je nezbytné pohybovat se vědomě a chápat, co se v

vnímání je většinu času nepřesné. Moudré smyslové vnímání nám tedy umožňuje správně vyhodnotit energii, kterou používáme k provádění všech druhů pohybů, zejména těch nejjednodušších, jako je otáčení hlavy. Naučit se „senzoricky“ poznávat, co je pro nás dobré a jaké jsou naše skutečné potřeby, je bezpochyby neocenitelným nástrojem pro zlepšení kvality našeho života a abychom toho dosáhli, musíme projít procesem pozastavení rychlých soudů. To je klíčové pro vytvoření spolehlivější základny smyslového vnímání, která by otevřela dveře intuici. Cílem by bylo, aby náš život a procesy učení přestaly být procesem překrývání nových návyků starými a staly se procesem vývoje a změn, které umožňují provádět drobné úpravy našich návyků. Správná intuice navíc téměř znemožňuje sebeklam, což je aspekt, který nám klade mnoho překážek a který bohužel většina z nás důvěrně zná.

3.2. K proměně

Jedním z aspektů, který je podle mě důležité zdůraznit ve věci transformačního potenciálu psychosomatických disciplín, je to, že přistupují ke špatné koordinaci a specifickému napětí jako k vedlejším účinkům globálního nevyváženého koordinačního vzorce (některé části těla vynakládají více úsilí, než by měly, a jiné příliš málo). Na této globální nerovnováze pracují.

Podle Feldenkraisovy perspektivy, stejně jako jiných somatických disciplín, existují dva hlavní faktory určující tento globální vzorec: první spočívá v traumatech a

každém okamžiku děje. Tento přístup nám umožňuje kinetickou energii uchovávat a transformovat, nikoliv jí plýtvat, neboť pohyb s vědomím a v souladu s přirozeným tokem těla zajišťuje efektivní využití energie.

Informace vybrány ze semináře Axis Syllabus na HAMU, který organizovala Helena Arenbergerová a vedla Francesca Pedullá. Axis Syllabus je zásobárnou cenných informací týkajících se využití, přípravy, zacházení, struktury, funkce, omezení a možností lidského těla v pohybu. Tvůrcem AS je Frey Faust, technika nyní slouží jako pohybová a výzkumná platforma pro Axis Syllabus Research Meshwork (ASRM). ASRM je neformální sdružení složené z nezávislých učitelů pohybu a fitness, tanečníků, akrobatů, fyzioterapeutů a vědců, kteří nacházejí inspiraci v inovativním projektu Freye Fausta.

Více informací o ASRM naleznete na <https://www.axissyllabusforum.org/>, [cit. 23.6.2023].

emočních poruchách, které vytvářejí energetické blokády⁷⁵, které putují do svalové paměti utvářející celkový vzorec vedoucí k chronické nerovnováze těla. Druhým faktorem jsou špatné návyky v postoji jako generátory určitých emočních vzorců, které mohou být s těmito návyky v postoji spojeny; v tomto druhém případě přichází nejprve nabyté držení těla (špatné nebo dobré) a poté emoce s ním spojené. V této myšlence tedy můžeme konstatovat, že naše postojové návyky osvětlují náš příběh a utvrzují nás v našich příslušných povahách.

Potenciál pro transformaci vzniká uvolněním našich blokad rozvíjením sebeuvědomění a vnímání světa kolem nás. Somatické pohybové disciplíny nás proto nutí pracovat nejen pragmaticky na svém těle, ale také na sebeobrazu, který se vyvíjí po celý život. A tady mě napadá, do jaké míry jsou naše povahy skutečně naše. Perspektiva těchto disciplín činí definici sebe sama méně deterministickou a otevírá dveře víře v určitou flexibilitu slovesa být. Tréninkem našeho somatického vnímání můžeme rozvíjet sebevědomí v prostoru (orientaci) a čase (koordinaci) a schopnost strategizovat prostřednictvím vědomého pohybu. Získáváme také větší svobodu pohybu možností volby reakce, protože rozvíjíme větší akceschopnost tím, že se staneme ohebnějšími v těle i mysli, po prozření, že máme vždy na výběr. V neposlední řadě tréninkem rozhodování v rámci toku pohybu můžeme zlepšit kvalitu našich reakcí. Můžeme tak rozvíjet naši schopnost měnit se a přizpůsobovat se změnám v naší fyzice a myšlení. Tento posun perspektivy tedy nejen zlepšuje využití těla, ale také zdraví, napětí v těle, energii a náladu tím, že nás předurčuje k

⁷⁵ Blokádu míním uvězněnou energii na určitém místě v těle. V rámci somatického přístupu ji můžeme uvolnit změnou nervového systému tím, že se pohybujeme pomalu a obezřetně. Vzhledem k tomu, že nervový systém si vše pamatuje, je jeho napravování zdoluhavý proces, který vyžaduje opatrnost, protože tělo se nechce vracet do míst, ve kterých má uložené vzpomínky na bolest a utrpení. Z těchto míst uchovávajících durčité emoce se vztahujeme ke všemu, co je vně i uvnitř nás.

Viz Michael Gelb & Nikki Beckett, *Body Learning: An Introduction to the Alexander Technique*, Aurum Press, 2005; Moshé Feldenkrais & Tiffany Sankary, "The Art of Learning." *Feldenkrais Illustrated: The Art of Learning, Movement and Creativity Press*, Somerville, MA, 2014.

pomalosti, která je v úzkostném spěchu propriocepce⁷⁶ a percepce⁷⁷ téměř nedosažitelná.

Bez zaváhání mohu říci, že během procesu v *The River's Course* a kolem něj v určitém okamžiku všichni účastníci zažili pocit respektu ke svým tělům a

⁷⁶ Propriocepce je považována za "celkové vnímání našeho těla v klidu nebo při pohybu, které vzniká na základě vzruchu receptorů umístěných v kůži, kloubních pouzdech, svalech a šlachách a skrze analýzu smyslových podnětů vyššími nervovými centry". V tomto smyslu je propriocepce souhrnem Kinestetických vjemů (vjemů polohy a pohybu, které se dostávají do centrálního nervového systému ze somatických receptorů) a Vestibulárních vjemů (týkajících se rovnováhy). Ve výsledku tak získáme vnímání polohy, pohybu a síly různých částí těla a vnímání těla v prostoru.

Informace získané ze workshopu Axis Syllabus na HAMU, pořádaným Helenou Arenbergerovou, pod vedením Francescy Pedullá. Viz <https://www.axissyllabusforum.org/>, [cit. 23.6.2023].

⁷⁷ Reflexe z obohacující zkušenosti z tanečního workshopu Wendy Houstoun. Wendy Houstoun je pohybová-divadelní umělkyně, která neustále hledá nové formy pro řešení svých témat. V průběhu let se v její tvorbě vyvinul jedinečný osobitý styl, který kombinuje pohyb s textem, a významovou hloubku s humorem. Od roku 1980 Wendy intenzivně pracuje sólově i ve spolupráci se soubory a umělci, jejichž práce je výzvou, obohacením rozšířením hranic tance a divadla. Její spolupráce s DV8 Physical Theatre, Timem Etchellsem a Forced Entertainment, filmovým tvůrcem Davidem Hintonem, Jonathanem Burrowsem a Matteem Fargionem, Nigelem Charnockem, performerkou Rose English, Lumiere and Son Theatre a Ludus Dance Company prozkoumala velké i malé scény, specifická místa, film a instalaci. Viz Mirka Eliášová – Mish Rais – Lizzy Le Quesne, "Improvizace jako performativní akt neotřelosti: Rozhovor s Wendy Houstoun" [online]. Ústav pro výzkum a studium autorského herectví, [cit. 23.6.2023.], Dostupné: <https://www.autorskeherectvi.cz/post/improvizace-jako-performativni-akt-neotrelosti-rozhovor-s-wendy-houstoun> (2022).

Workshop byl zaměřen na strukturovanou improvizaci se zvláštním důrazem na pomalost. Cvičili jsme pomalé pohyby spolu s druhou osobou (což není totéž jako předvádění zpomalených pohybů). Tento záměrný přístup nás upozornil na to, abychom se zaměřili na zpomalení našeho nervového systému. Pomalost v pohybu v sobě skrývá sílu dát možnost druhým ovlivnit naše rozhodnutí, díky čemuž jsme vnímavější a otevřenější k transformaci prostřednictvím setkání se s jinakostí, podobně jako tomu je při vzájemném působení dvou chemických látek, které se při kontaktu proměňují.

Pomalost, která existuje ve vztahu k rychlosti, podporuje vědomí sebe-časování. Naproti tomu rychlý pohyb lze přirovnat k externalizované úzkosti, která odpovídá rychlému tempu postindustriální společnosti. Ve vztahovém kontextu se naše vnímání času mění, když s někým sdílíme stejný prostor a čas, což vede ke zvýšenému zvědomění sebe-časování. V tomto stavu se stáváme pozornějšími a schopnějšími provádět jemné změny v našich pohybech, což nás osvobozuje od rigidního rozhodování a poskytuje nám svobodu přizpůsobovat se a snadno improvizovat. V pomalosti je něco, co umožňuje druhým lidem měnit naše rozhodnutí. Tato zvýšená pozornost nám umožňuje plně přijmout plynulost pohybu a být přítomni na scéně.

Workshop s Hamiltonem/Houstoun/Karczag se uskutečnil v rámci výzkumného projektu DKR Mirky Eliášové, PhD. M. Raisové, PhD. a Lizzy LeQuesne. Projekt „Improvizace jako choreografický, tvůrčí a autorský princip“, v rámci kterého šest zahraničních osobností uspořádalo workshop improvizace na AMU, kde sdíleli svůj přístup se studenty a pedagogy obou kateder (KATaP a KT na HAMU). Projekt byl podpořen grantem projektové soutěže DKR (MŠMT). Volitelné workshopy se zahraničními lektory tvoří doplňkovou část studia na KATaP, pohybové workshopy jsou v gesci Michaely Raisové, PhD.

zkušenostem užitím kinestetické empatie⁷⁸ a upřímnou komunikací prostřednictvím pomalého a pozorného kolektivního zkoumání. Během celého procesu jsem viděla tu jemnou, ale významnou proměnu jejich stavu bytí a ke konci vypadali v té pro ně nepohodlné sociální zóně ve větší pohodě a schopni větší důvěry.

3.3. K Okamžité Kompozici

Pamatuji si, jaký dojem na mě udělal areál Bohnic. Bylo to jako malá obezděná noucentistická vesnička v českém hlavním městě. Zahrady byly krásné, jako by se tam zastavil čas. Koordinátoři centra nám vysvětlili, že druhy rostlin a stromů byly pečlivě vybrány tak, aby podporovaly léčebné procesy pacientů, a jejich blahodárný účinek jsem určitě vmžiku pocítila. Hráli jsme tam naše závěrečné představení strukturované improvizace⁷⁹ založené na cvičeních Okamžitá Kompozice⁸⁰.

⁷⁸ Kinestetická empatie by byla odpovědí na schopnosti vnímat, přijímat a číst tyto informace vycházející z těla druhého.

Termín přenesen z workshopu Axis Syllabus na HAMU, pořádaným Helenou Arenbergerovou, pod vedením Francescy Pedullá. Viz <https://www.axissyllabusforum.org/>, [cit. 23.6.2023].

⁷⁹ Strukturovaná taneční improvizace kombinuje osnovy a pravidla s kreativní svobodou a dává tak tanečnickům možnost utvářet své pohyby a interakce skrze omezení, podněty a témata.

Rozvíjí jejich pohybovou slovní zásobu, schopnost reagovat a kreativitu zatímco zachovává strukturovaný rámec. Tento přístup slouží jako most mezi improvizací a choreografií, jehož výsledkem jsou dynamická a jedinečná taneční představení, která si zachovávají spontánnost a umělecké zkoumání. Strukturovaná taneční improvizace může mít navíc politické souvislosti a nabízí platformu pro zkoumání a zpochybňování politických myšlenek a společenských problémů. V 70. letech 20. století v Severní Americe postmoderní tanec přijal strukturovanou improvizaci, která poskytla směrnice pro tvůrčí svobodu za účelem navrácení smyslu do tance, jakožto reakci na vnímanou prázdnotu formalistických přístupů. Tato změna byla odpovědí na politické a ekonomické problémy doby a zpochybnila tradiční normy prosazující spravedlnost a inkluzivitu.

Viz Susan Leigh Foster, "Walking and Other Choreographic Tactics: Danced Inventions of Theatricality and Performativity", *SubStance*, 2002, roč. 31, č. 2/3, str. 125-146, (publikováno *The Johns Hopkins University Press*, 2002), [Online], <https://www.jstor.org/stable/3685482>, [cit. 23.6.2023]. Viz také "Introduction: Sources of Post-Modern Dance" v Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-modern dance*, Wesleyan University Press, 1987.

⁸⁰ Zatímco Strukturovaná improvizace v tanci nabízí tanečnickům specifické pokyny a pravidla pro improvizaci a poskytuje rámec pro tvůrčí zkoumání, Real-time Composition (Okamžitá kompozice/choreografie v přítomném okamžiku) má poněkud odlišný přístup. Real-time Composition je improvizovaná forma tance, při níž se pohyb vytváří v daném okamžiku, bez předem daných struktur. Tanečníci se spoléhají na spontánní reakce na impulsy, podněty a blízké okolí a spolupracují na vytváření obsahu a struktury v průběhu představení. Postmoderní taneční teoretici tuto techniku spojují s politickou perspektivou, neboť zkoumá ztělesnění, sociálnost a identitu.

Soustavné přestavování našeho těla a pozornosti v reakci na toto prostředí nepochybně učinilo zážitek ještě poutavějším a léčivějším. Kontext a rámce jsou důležité, protože ne vše pochází zevnitř. Vnější struktury, které nás obsahují, hrají významnou roli v našem složení jako individuálních bytostí. Čtení a reagování na scénáře prostředí je dialogem našeho těla s naší zkušeností a tato zkušenost nese významnou složku jinakosti.

Na workshopu organizovaném KATaP a vedeném Julyenem Hamiltonem⁸¹ jsem pochopila některé z revolučních a pro mne nejpřitažlivějších politických aspektů instantní kompozice. Později jsem byla svědkem všeho učení o sociálním dopadu improvizovaného tance použitého naživo v *The River's Course*; a to bylo krásné. Okamžitá Kompozice je o objevování, jak umožnit různým prvkům obývat stejný

improvizace v New Yorku 60. let 20. století nastal uprostřed nestálé doby kontrakulturních hnutí a sociální revoluce, poznamenané událostmi, jako byla válka ve Vietnamu s rozsáhlými protiválečnými protesty a hnutím za občanská práva a rasovou rovnost. Odrážel se v ní duch doby. Zpochybňovaly se sociální struktury a mocenské role v oblasti rasy, pohlaví a sexuality a hovořilo se o rozšíření práv, svobod a identit. Tanečníci si začali vážit spontánnosti a schopnosti reagovat na přítomný okamžik. Snažili se porušovat zavedené normy a zkoumali nové formy vyjádření, které by těmto novým inkluzivnějším způsobům obývání sebe sama a světa poskytl větší prostor.

Viz "Introduction: Sources of Post-Modern Dance" v Sally Banes, *Therishore in Sneakers: Post-modern dance*, Wesleyan University Press, 1987; a Danielle Goldman, *I Want to Be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*, University of Michigan Press, 2010.

⁸¹ Julyen Hamilton je všestranný umělec, tanečník, choreograf, básník, učitel a hudebník. S více než čtyřicetiletou taneční zkušeností tvoří a vystupuje po celém světě. Jeho specifický přístup zahrnuje převážně improvizovanou tvorbu, při níž v daném okamžiku komponuje taneční výstupy a doprovodné texty. Prostřednictvím své společnosti Allen's Line, Hamilton vede tanečníky a světelné designéry k tomu, aby přijali tento pocit bezprostřednosti a blízkosti v rámci své tvorby.

Workshop s Hamiltonem/Houstoun/Karczag se uskutečnil v rámci výzkumného projektu DKR Mirky Eliášové, PhD. M. Raisové, PhD. a Lizzy LeQuesne. Projekt „Improvizace jako choreografický, tvůrčí a autorský princip“, v rámci kterého šest zahraničních osobností uspořádalo workshop improvizace na AMU, kde sdíleli svůj přístup se studenty a pedagogy obou kateder (KATaP a KT na HAMU). Projekt byl podpořen grantem projektové soutěže DKR (MŠMT). Volitelné workshopy se zahraničními lektory tvoří doplňkovou část studia na KATaP, pohybové workshopy jsou v gesci Michaely Raisové, PhD.

Workshop s Hamiltonem (duben 2023) byl podpořen grantem NPO MKČR a uskutečnil se v produkci CreWcollective (www.crewcollective.cz [cit. 23.6.2023]), včetně představení "PIO, Julyen Hamilton a tanečníci" v divadle Ponec (6.4.2023).

Více informací o jeho práci a uměleckém přístupu najdete na <http://www.julyenhamilton.com/>; <http://www.allensline.com/>; <https://vimeo.com/87450972>; <https://soundcloud.com/julyenh>; <https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-julyenem-hamiltonem-radikalita-tela/>; [cit. 23.6.2023].

prostor zároveň, aniž bychom se nervózně pokoušeli vyřešit jejich rozdíly. Jak jsem se naučila a později zažila, skladba, která má být úplná, nemůže být nikdy výlučná a člověk musí nechat věci existovat nevyřešené, aby se mohl dít příběh. Schopnost číst, co se děje, aniž bychom se snažili tomu porozumět nebo to vyřešit, umožňuje frázování, a to, stejně jako v jazzové improvizaci, pomůže tvorbě kompozice. Kromě toho by akce měly zůstat jednoduché, aby umožnily složitost kompozice a jejích příběhů, a proto je také důležité demystifikovat pohyb. Aby složitá situace zůstala složitá, zatímco naše akce budou jednoduché. Je také třeba připomenout, že živé fráze jsou vždy nepravidelné a že pravidelnost ve frázování znamená frázovací smrt. Performativní prostor je skutečně prostorem, kde máme dostat svolení neustále umírat a znovu se rodit, a fráze sestává z iniciace příběhu, který se v ní odehrává, a jeho smrti. Tehdy nastává okamžik, kdy se rozhodujeme, a tím, že si v průběhu frázování vybíráme, kdy zemřít a znovu se narodit, trénujeme naši schopnost volby. Každý kousek čeká na svůj konec a cvičení KONEC nás vycvičí v oné jemné rovnováze mezi kreativním a destruktivním, které vždy koexistují. Jinými slovy, trénuje nás ve schopnosti smrti. Vědomí, že v tomto konci máme na výběr, z nás může učinit moudré tvůrce čehokoli.

V *The River's Course* se díky jednoduchosti pohybů a pozornosti věnované jejich popisu každý cítil schopný zapojit se. Použití pojmů co nejjednodušších a s co nejmenší nutností kontextualizace popisu pohybu také dokonale zapadá do premis Somatického pohybu. Tímto způsobem se výrazně omezí předpojatost a předsudky a pozornost se obrátí na kvalitu akce, kterou člověk provádí, spíše než na jakýkoli předem stanovený konečný cíl. A zde považuji za důležité zdůraznit, že pozornost není totéž jako koncentrace! Pozornost je stav bytí, zatímco koncentrace je mentální akce. Pozornost se soustředí na konkretizaci doteku, aby bylo jasné, jaký čas a podobu má dotyk při dotyku s předmětem nebo živou bytostí. Můžeme tedy dovolit, aby ten dotek byl tím, čím je v přítomném okamžiku, aniž bychom to intelektualizovali nebo chtěli měnit. Vždy existuje něco, co rezonuje v časoprostoru sdíleném bytostmi mezi přítomností a následnou nepřítomností doteku. Člověk pak

může tento prostor obývat v plné přítomnosti, poslouchat a oceňovat kvalitu doteku a pohybu. To vše již vytváří hluboký a upřímný dialog mezi mnou a mým vlastním tělem a mezi tělem druhého a mým. Při cvičení tohoto pozorného stavu bytosti můžeme také s uznáním naslouchat pohybu druhých a zároveň jim umožnit, aby v něm byli naplno zabydlení.

Vše, co jsem právě popsala, lze shrnout jako postoj k životu. Domnívám se, že obecně přeceňujeme vůli a úsilí do takové míry, že si nedokážeme představit schopnost naučit se dělat složité věci, jako je vztah k jinakosti, aniž bychom se nepotili a netrpěli. Představte si, jaké by to bylo, kdybychom se snažili dělat složité a jednoduché věci z místa péče a něhy.

Ale proč pak hledat tuto vztahovou transformaci prostřednictvím uměleckých projektů? Mohou kolektivní umělecké projekty umožnit jednotlivcům změnit jejich vztah k systémům, k sobě navzájem a k sobě samým? Mohou vtělené principy prostřednictvím těchto projektů pomoci jednotlivcům přeorganizovat se tak, aby se stali aktivně zapojenými subjekty interagujícími se sociem?

Pevně věřím, že práce na sobě jako na oddělených částech není možné, jelikož nejsme kostky stavebnice LEGO, které lze libovolně skládat a rozpojovat. Oceňuji, jak psychosomatická perspektiva zdůrazňuje, že tělo a mysl nejsou oddělené entity. Navíc považuji tuto perspektivu za životně důležitou, zvláště poté, co jsem na vlastní kůži zažila dopad integrace fyzických, mentálních a emocionálních aspektů bytí. Správné použití funkce těla a mysli je hluboký proces objevování a změny, ale dá se chápat jako změna v rámci flexibilního modelu, což znamená, že neexistuje žádná povinnost. To považuji za zcela nutné, protože pocit povinnosti často způsobuje blok. Tento předpoklad byl skutečně pilířem workshopů *LOStheULTRAMAR*, *Ellegia delle cose perdute* a *The River's Course*, které pozitivně ovlivnily účastníky. Našli klid ve svobodě vstupovat do hracího pole, opouštět ho a dělat vlastní rozhodnutí. Někteří se rozhodli odejít, zatímco jiní vytrvali a přijali nepohodlí toho, že jsou mimo

svou komfortní zónu, a nakonec našli útěchu v návycích, které jsme si společně vytvořili. Cvičení používaná na workshopech byla naplánována tak, aby byla vnímána a chápána jako pozvání místo úkolu ke splnění např. „tabule“, „živé sochy“, „pohyby zrcadla“, „dialog duetu“ nebo „hejnění.“ Byl zde dostatek prostoru pro vzájemné vztahy a pro vztah k prostoru jakýmkoliv způsobem, který byl požadovaný a dostupný.

Musím však přiznat, že moje přesvědčená obhajoba nezávaznosti se zcela neslučuje s bezpečnou situací DJ, kterou považuji za poněkud přehnaně ochraňující a postrádající riziko, a přitom občas ohrožující ve svém potenciálně hierarchickém rámci. Ano, absence povinnosti je pro uplatnění psychosomatické perspektivy zásadní a je to také jasný politický postoj. Vytváření a rozvoj sdílených prostor, které fungují na základě péče a netlačí, je tedy politickým aktem. Přílišný ochranný kontext však může být stejně škodlivý jako povinnost, protože obojí brání tomu, aby se projevila lidská odolnost, protože ta vyžaduje skutečnou potřebu a naléhavost. Jak můžeme vytvořit prostor absence povinnosti, který není únikem, útekem z reality, skrytý v bublině přehnané ochrany? Vytváření inkluzivních prostor je trvalou výzvou, ale skutečně věřím, že v naší reakci hraje zásadní roli přijetí něhy a péče. Zaměřením se na tyto principy směřujeme naši pozornost ke kvalitativnímu aspektu všeho, což je „jak“, které Ivan Vyskočil hájí jako naše ústřední zaměření a které má zjevně velký význam. Hovoří o důležitosti přeladění „jak“ našeho výrazu při provádění DJ,

naš výraz musí být srozumitelný a čitelný. Musí vyzařovat vhodnou intenzitu a překročit čtvrtou stěnu (všichni máme svou vlastní vnitřní čtvrtou stěnu), abychom mohli získat odpověď a aby se tato odpověď nebo výzva mohla vrátit k nám. Je důležité se učit a postupně vědět, jak vnímat své self, hlas, řeč, pohyb a gesta jako svá i jako někoho jiného, abyste byli schopni opustit se, vyjít ze sebe a pak se k sobě vrátit. . A z toho prostoru mimo sebe se můžete skutečně vrátit jen svým hlasem.

Vaše tělo se „dualizuje“, nebo, lépe řečeno, transformuje. Přijímáte a poznáváte druhého prostřednictvím změn tělesného tónu a rytmu. Aby k tomu došlo, je potřeba hledat a nacházet, znát a vždy přeladovat optimální intenzitu výrazu, takovou, která prochází „čtvrtou stěnou“ a vrací se zpět.⁸²

Prostřednictvím použití univerzálního jazyka poezie se performativní situace stává čímisi politickým, protože univerzální jazyky jsou všeobjímající a všezahrnující. Vtělené umělecké projekty nabízejí tento druh zábavy, který zve do hry jinakost v tom, co člověk dělá nebo poslouchá. Věřím, že řeč těla, stejně jako hudba, projevuje tento velký poetický potenciál prostřednictvím využití energie v pohybu. Fyzický jazyk jako komunikační systém může postrádat konkrétnost jazykových systémů, ale umožňuje flexibilní symbolickou komunikaci, která zahrnuje nejednoznačnost a podporuje představivost při zkoumání jednoduchých a specifických prvků, jako je prostor, čas, rychlost nebo forma. I když individuální vjemy procházejí filtry osobní zkušenosti a sociálního podmínění, existuje společná, nedefinovaná a přesto jednotná kvalita způsobená naší lidskou přirozeností. Každý může například rozlišovat mezi gestem učiněným s agresí a gestem učiněným s něhou. Ve skutečnosti, když lidé interagují ve sdílených performativních aktech, vnímatelná energie ovlivňuje všechna těla v prostoru, bez ohledu na to, zda jsou v pohybu, či ne. Nejde o sebevyjádření, ale o vyjádření skrze toho, kdo může být performerem nebo jakoukoli jinou rolí zapojenou do performativní situace, a to znamená začlenění té jinakosti, a to je politika.

⁸² „náš výraz musí být srozumitelný a čitelný. Musí vyzařovat vhodnou intenzitu a překročit čtvrtou stěnu (všichni máme svou vlastní vnitřní čtvrtou stěnu), abychom mohli získat odpověď a aby se tato odpověď nebo výzva mohla vrátit k nám. Je důležité se učit a postupně vědět, jak vnímat své self, hlas, řeč, pohyb a gesta jako svá i jako někoho jiného, abyste byli schopni opustit se, vyjít ze sebe a pak se k sobě vrátit. . A z toho prostoru mimo sebe se můžete skutečně vrátit jen svým hlasem.

Vaše tělo se „dualizuje“, nebo, lépe řečeno, transformuje. Přijímáte a poznáváte druhého prostřednictvím změn tělesného tónu a rytmu. Aby k tomu došlo, je potřeba hledat a nacházet, znát a vždy přeladovat optimální intenzitu výrazu, takovou, která prochází „čtvrtou stěnou“ a vrací se zpět.“

Ivan Vyskočil, „A Discussion with Ivan Vyskočil about (Inner)Acting with the Inner Partner“, *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*, Brkola, Praha, str. 6 (2012). Z češtiny přeložil Alexander Komlosi.

Závěr

Můj předchozí performativní trénink se spoléhal hlavně na kontrolu způsobu, jakým jsem se fyzicky a verbálně vyjadřovala, takže jsem zpočátku nebyla nadšená z novinek, které mi KATaP nabízel. Je bezpečnější vnímat, že člověk ví, co se bude dít nebo jak bude nastavení vypadat, ale to vede k nehybnosti energie a vede k životu „na autopilota“. Ve skutečnosti si člověk po nějaké době života „na autopilota“ může připadat jako živý mrtvý, to, čemu se lidově říká zombie. To není ani příjemné, ani žádoucí. Novost a změna mohou být bezpochyby děsivé, protože v našich starých energetických skladbách působí jako malá smrt. Člověku se však po pár transformačních zážitcích líbí víc, protože v nich zažívá radost.

Možná mě moje čtyři roky v DACaP a moje cizinecká zkušenost v často neznámém kontextu připravily, tiše a diskrétně, na to, že jsem přijala BPART! projekt tak, jak jsem ho přijala, plně pozorná, velkorysá v dávání a otevřená přijímání. KATaP mi přinesl pomalou a možná lehce nenápadnou schopnost užívat si a otevřít se tomu, že nevím „co dál“. Nyní, na závěr své diplomové práce, mohu vyvodit, že s největší pravděpodobností byly pražské a KATaP zkušenosti nezbytným krokem, který mi umožnil plně docenit a prožít transformační momenty BPART! projektu. Musím přiznat, že teď jsem mnohem více v souladu s tím, kým se cítím být než před čtyřmi lety. Tato nově nalezená soudržnost odráží soulad mezi tím, kdo jsem a co toužím zažít, a odvahou to žít.

Ráda se na DJ dívám jako na utopii. Pak lze DJ číst jako způsob, ale ne jako dosažitelnou destinaci. Na základě myšlenky, že utopie znamená „žádné místo“, nelze DJ vnímat jako cíl („co“), ale spíše jako způsob pohybu („Jak“). A to nás nutí být si vědomi toho, že nás to nikam nevede, ale, jak řekl Eduardo Galeano⁸³ v

⁸³ Eduardo Galeano (1940-2015) byl uruguayský novinář, spisovatel a sociální historik, známý svými vlivnými texty o historii a sociálních otázkách Latinské Ameriky. Byl autorem knih jako "The Open Veins of Latin America" a trilogie "Memory of Fire", které přibližují boje a bezpráví v regionu způsobené kolonialismem a imperialismem.

rozhovoru, „slouží nám k chůzi“. Stejně tak umělecké projekty se sociálním aspektem, jako jsou komunitní performance, by také měly být vnímány jako rozpracované dílo, které je vždy otevřené úpravám a opravám. Věřím, že toto je jediný způsob, jak přistupovat ke všem pohybům neviditelného a jemného, protože deterministický nebo předem vytvořený postoj by bránil našemu porozumění. Vyhnete se tak nebezpečí dogmatického uplatňování jakýchkoli premis, disciplín nebo praktik. A i když se ke svým konečným osudům můžeme přibližovat neobratnými kroky, jsme si vědomi směru, kterým se musíme vydat; "jak." Odtud vytvoříme hrubý náčrt. Důrazně se přimlouvám za důležitost skici, která je dokonale v souladu s existencí a účelem DJ, čímž zpochybňuji myšlenku, že dílo je platné pouze po svém dokončení. Skica má neocenitelnou hodnotu a často předčí konečný produkt, protože odhaluje jemné detaily a problémy, jež poskytuje prostor pro změny za pochodu. To platí nejen pro umění, ale také pro procesy tvorby v různých oblastech, včetně budoucích způsobů sociálních a intimních vztahů.

Nakonec musíme všichni proplouvat stejně neznámými vodami, ale i když neznáme kroky, jsme na jevišti a musíme tančit.

Krátký moment z rozhovoru o Utopii a Galeanův text Právo na Delirium recitovaný jím samým.
Videozáznam "derecho al delirio", Eduardo Galeano
<https://www.youtube.com/watch?v=ICsnSAyJABY&list=RDLVJrAhHJC8dy8&index=2>, [cit. 23.6.2023].

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- ARTAUD, Antonin, *The Theatre and Its Double*, New York, Grove Press, 1958.
- BANES, Sally, *Theris chore in Sneakers: Post-modern dance*, Wesleyan University Press, 1987.
- BARBA, Eugenio a SAVARESE, Nicola, *A Dictionary of Theatre Anthropology*, London a New York, Routledge, 1991.
- BRECHT, Bertolt a BENTLEY, Eric, "On Chinese Acting", *The Tulane Drama Review*, 6, no. 1, 130–136 (September 1961).
- DE ALCANTARA, Pedro, *The Alexander Technique. A Skill for Life, Wiltshire*, The Crowood Press, 1999.
- DE MARINS, Marco, *El nuevo teatro: (1947-1970)*, Barcelona: Paidós, 1988.
- DIAMOND, Elin, "The Violence of "WE": Politicizing Identification", *Critical Theory and Performance*, ed. Janelle G.Reinelt a Joseph R. Roach (The University of Michigan Press, 2010).
- ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, New York, Anchor Books, 1961.
- FELDENKRAIS, Moshé a SANKARY, Tiffany, "The Art of Learning." *Feldenkrais Illustrated: The Art of Learning, Movement and Creativity Press*, Sommerville, MA, 2014.
- FINK, Eugen, "OASIS OF HAPPINESS: Thoughts on the Ontology of Play", *Purlieu. A Philosophical Journal*, roč. 1. č. 4. str: 20-42 / 112 (jaro 2012).
- FRANKL, Viktor E., *Man's Search for Meaning*, Beacon Press, 2006.
- GALLAGHER, Shaun a ZAHAVI, Dan, *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, Routledge, 2008.
- GELB, Michael a BECKETT, Nikki, *Body Learning: An Introduction to the Alexander Technique*, Aurum Press, 2005.
- GOLDMAN, Danielle, *I Want to Be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*, University of Michigan Press, 2010.
- HAN, Byung-Chul, *La agonía del Eros*, Barcelona: Herder, 2014.
- HERRIGEL, Eugen, *Zen in the Art of Archery*, Vintage Books, 1953.

- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, London, Routledge & Kegan Paul, 1949.
- JUNG, Carl G., *Archetypes and the Collective Unconscious*, New Jersey, Princeton University Press, 1981.
- KANTOR, Tadeusz, *Teatro de la muerte y otros ensayos*, Barcelona: ALBA, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, London a New York, Routledge, 2006.
- MUSILOVÁ, Martina, "Stanislavski in Dialogical Acting with the Inner Partner – In the Neighbourhood with Brecht", *Stanislavski Studies Practice, Legacy, and Contemporary Theater*, roč. 6, č. 1, 79–83 (únor 2018).
- RILKE, Raines Maria, *Elegias de Duino*, Madrid: Hiperión, 2005.
- VYSKOČIL, Ivan, "A Discussion with Ivan Vyskočil about (Inner)Acting with the Inner Partner", *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*, Brkola, Praha, (2012).

Internetové odkazy

- ELIÁŠOVÁ, Mirka – RAIS, Mish – LE QUESNE, Lizzy. "Improvizace jako performativní akt neotřelosti: Rozhovor s Wendy Houston" [online], Ústav pro výzkum a studium autorského herectví, [cit 23.6.2023], Dostupné z: <https://www.autorskeherectvi.cz/post/improvizace-jako-performativni-akt-neotrelosti-rozhovor-s-wendy-houstoun> (2022).
- FOSTER, Susan L., "Walking and Other Choreographic Tactics: Danced Inventions of Theatricality and Performativity" [Online], SubStance, 2002, roč. 31, č. 2/3, str. 125-146, (publikováno The Johns Hopkins University Press, 2002), <https://www.jstor.org/stable/3685482>, [cit. 23.6.2023].
- HANČIL, Jan, "Autorské herectví jako dialog" [online], Institute for Research into and Study of Authorial Acting (listopad 2022), dostupné z: <https://www.ivanvyskocil.cz/html/english.html>, [cit. 23.6.2023].
- SIMON, Pablo Iglesias, RESAD, [online], <http://alumnos.pabloiglesiassimon.com/lecciones/indiceleccioneshistoria.html>, [cit. 23.6.2023].
- VYSKOČIL, Ivan, "(Inter)acting with the Inner Partner" [online], dostupné z: <https://www.ivanvyskocil.cz/html/english.html>, [cit. 23.6.2023].

- VYSKOČIL, Ivan, "Small Stage Forms or How to Go About It?" [online], Institute for Research into and Study of Authorial Acting (prosinec 2021), dostupné z: <https://www.autorskeherectvi.cz/>, [cit. 23.6.2023].
- VYSKOČIL, Ivan, "Subject: Stage improvisation" [online], Institute for Research into and Study of Authorial Acting (leden 2023), dostupné z: <https://www.autorskeherectvi.cz/> [cit. 23.6.2023].

Rozhovor s Eduardem Galeanem, dostupné z:

[<https://www.youtube.com/watch?v=ICsnSAyJABY&list=RDLVJrAhHJC8dy8&index=2>]

<https://www.bpart.cz/be-part-2022-2023>

<https://www.damu.cz/cs/>

<https://www.institutdelteatre.cat/>

<https://www.somatika.cz/jiri-lossl/>

<https://www.feldenkraisovametoda.cz/petra-oswaldova/>

<http://www.feldenkrais.cz/>

<https://focoalaire.com.mx/>

<https://www.zerogrammi.org/>

<https://www.44artsproductive.com/>

<http://andrescorchero.blogspot.com/>

<https://www.axissyllabusforum.org/>

<https://www.countertechnique.com/>

<https://www.crewcollective.cz>

<http://www.julyenhamilton.com/>

<http://www.allensline.com/>

<https://vimeo.com/87450972>

<https://soundcloud.com/julyenh>

<https://operaplus.cz/rozhovor-plus-s-julyenem-hamiltonem-radikalita-tela/>

